

Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2009

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2009

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2009

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2009

Estudios de platería, San Eloy 2009 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).– Murcia:
Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009

778 p.

ISBN: 978-84-8371-867-4

1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebrería – Estudios y conferencias.

I. Rivas Carmona, Jesús.– II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

III. Título

739.1 (082.2)

1ª Edición, 2009

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, 2009

ISBN: 978-84-8371-867-4

Depósito Legal MU-2380-2009

Impreso en España - Printed in Spain

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

*A don Rafael Durán Lorca,
pilar fundamental de San Eloy*

Índice

PRÓLOGO	15
<i>Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cámara Botía, Alcalde de Murcia</i>	
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2008	
ESTUDIOS	
Plateros de Guatemala. <i>Los Libros de Quintos y Remaches de la Real Caja 1654-1804</i>	21
<i>Javier Abad Viela</i>	
Arquitecto	
Plata y ceremonial en la corte de los Habsburgo: la elección de la pila bautismal	41
<i>María Albaladejo Martínez</i>	
Universidad de Murcia	
Fundación Séneca	
Nicholas Hilliard, orfebre, pintor y tratadista en la corte de los Tudor	49
<i>María del Mar Albero Muñoz</i>	
Universidad de Murcia	
La colección de joyas devocionales del convento de agustinas recoletas de Pamplona	65
<i>Pilar Andueza Unanua</i>	
Universidad de Navarra	
Influenze spagnole nelle suppellettili liturgiche siciliane del Quattro e del Cinquecento	83
<i>Salvatore Anselmo</i>	
Università di Palermo	

Juan Crisóstomo y Juan Bautista Soto, plateros de oro en la corte de Carlos IV	105
<i>Amelia Aranda Huete</i>	
Patrimonio Nacional	
Influencia asiática en la joyería española. El caso de la Joyería india	123
<i>Letizia Arbeteta Mira</i>	
Museo de América	
Malta connections as observed in the Llibres de Passanties of Barcelona	147
<i>Francesca Balzan</i>	
Curator, Palazzo Falson Historic House Museum, Malta	
El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII	159
<i>Aurelio A. Barrón García</i>	
Universidad de Cantabria	
L'uso di internet per lo studio delle Arti Decorative	193
<i>Nicoletta Bonacasa</i>	
Università degli Studi di Palermo	
Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante	203
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	
Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVI	223
<i>Francisco de Paula Cots Morató</i>	
Universitat de València	
Miguel Calderón de la Barca, Pedro Vicente Gómez de Ceballos y la custodia del Millón de la catedral de Cádiz	247
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	
Universidad Complutense	
El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso	263
<i>María Teresa Dabrio González</i>	
Universidad de Córdoba	
Platería en el museo parroquial de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)	281
<i>Roberto Domínguez Blanca</i>	

Rodrigo de Mendoza, Marqués de Zenete, y el consumo de obras suntuarias <i>Noelia García Pérez</i> Universidad de Murcia	305
El Templo de Salomón en la platería española Carmen Heredia Moreno Universidad de Alcalá	313
Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa <i>M^a Antonia Herradón Figueroa</i> Museo del Traje. CIPE	335
Shakespeare y las joyas. I. Las comedias <i>Natalia Horcajo Palomero</i> Doctora en Historia del Arte e investigadora de Joyería	349
Un copón-relicario en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo y la veneración de las reliquias <i>Yayoi Kawamura</i> Universidad de Oviedo	377
La devoción a la Virgen de la Piedad de Baza (Granada) y su materialización artística: las donaciones de obras de platería <i>María Soledad Lázaro Damas</i> Centro Asociado de la UNED. Baza (Granada)	391
La platería en la parroquia matriz de la Concepción de Realejo Bajo (Tenerife), a finales del siglo XVIII, según los inventarios del tesoro <i>José Cesáreo López Plasencia</i>	409
Las fuentes de los plateros: los grabados <i>Amelia López-Yarto Elizalde</i> Instituto de Historia, C.S.I.C. Madrid	435
La mazza d'argento dell' <i>Universitas</i> di Prizzi <i>Rosalía Francesca Margiotta</i> Università di Palermo	457
Notas sobre algunas piezas reales <i>Fernando A. Martín</i> Patrimonio Nacional	471

El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala	483
<i>Lorenzo Martín Sánchez</i>	
(Universidad de Salamanca)	
<i>Fernando Gutiérrez Hernández</i>	
Joyas de plata en la tradición ibicenca: el <i>clauer</i> y la <i>emprendada</i> de plata y coral	507
<i>M^a Lena Mateu Prats</i>	
Doctora en Geografía e Historia	
Camarines, tronos y peanas marianas en Gipuzkoa	529
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos</i>	
Universidad de Navarra	
Bandejas salmantinas de la segunda mitad del siglo XVIII en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid	543
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid	
La hermandad de San Eloy de Tudela, una corporación de tardía fundación	559
<i>Eduardo Morales Solchaga</i>	
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra	
Visiones sobre la joyería española	571
<i>Priscilla Elkow Muller</i>	
The Hispanic Society of America	
Primera aproximación al platero gaditano Juan Antonio Pastor (hacia 1700-1779)	587
<i>Pilar Nieva Soto</i>	
Doctora en Historia del Arte	
Un mundo de reliquias. Ceremonial y crónica cortesana de los primeros Borbones en España (1700-1759)	603
<i>Antonio Peñafiel Ramón</i>	
Universidad de Murcia	
El tesoro de la catedral de Salamanca en el siglo XVIII	615
<i>Manuel Pérez Hernández</i>	
Universidad de Salamanca	

La catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas	629
<i>M^a Ángeles Raya Raya</i>	
Universidad de Córdoba	
La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios	653
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Universidad de Murcia	
Juan Ruiz “el Vandalino”: nuevas aportaciones documentales sobre la destruida custodia del Corpus Christi de la catedral de Jaén	673
<i>Miguel Ruiz Calvente</i>	
Universidad de Jaén	
La almoneda de la VI Condesa de Lemos y adquisición de objetos de plata por sus herederos	693
<i>Manuela Sáez González</i>	
Aspectos biográficos y producción artística del platero Juan Tercero (h. 1530-1580)	707
<i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	
Universidad de Sevilla	
Las bandejas barrocas mexicanas y su originalidad ornamental	729
<i>María Jesús Sanz</i>	
Universidad de Sevilla	
La Custodia de la Catedral de Santiago de Compostela de Antonio de Arfe: la consolidación de un modelo renacentista	747
<i>Manuel Varas Rivero</i>	
Universidad de Sevilla	
Opulência, riqueza e poder: aspectos da joalheria da nobreza da corte portuguesa de Setecentos	765
<i>Gonçalo de Vasconcelos e Sousa</i>	
Universidade Católica Portuguesa	

PRÓLOGO



El 27 de noviembre es una fecha que se inscribe con nombre propio en el calendario murciano. Este día es el referente para que, desde la Universidad de Murcia, se irradie a toda la sociedad el dinamismo de alumnos y profesores y se manifieste la vida cultural de nuestra ciudad, orgullosa de su universidad. Por ello, como profesor, vecino, murciano y Alcalde de Murcia fue para mi un orgullo recibir el año pasado el título de Fiel Contraste de Honor.

Tres marcas acompañaban las espléndidas piezas de orfebrería que, durante siglos, vieron la luz en Murcia. La primera, la que identificaba la ciudad y el Concejo; la segunda, la del artista que creaba la obra y, la tercera y más importante de todas, la del fiel contraste, que velaba por la calidad y cantidad de los metales finos empleados en la misma.

De igual forma, muchos siglos más tarde, otras tres marcas definen la festividad de San Eloy: el respeto a la tradición, sin olvidar la incorporación de las nuevas técnicas, por parte del Gremio actual de Plateros; el interés y esfuerzo por conocer nuestro pasado, por parte de la Universidad de Murcia, y el cariño y respeto de toda la ciudad a quienes cada año organizan, de forma tan sencilla como trascendental, esta festividad.

La devoción por el patrón del Gremio de Plateros, San Eloy, fue tan intensa en Murcia que su cofradía forma parte activa de la sociedad murciana durante siglos. Sin embargo, durante muchos años, la figura del santo quedó relegada en el olvido hasta que la Asociación Cultural Universitaria de San Eloy de los Plateros la recuperó.

Quisiera enviar un afectuoso saludo a cuantos hacen posible que cada año podamos honrar a San Eloy, a los miembros de la Asociación, a su Junta Directiva y a su presidente, Jesús Rivas, así como a todos aquellos que trabajan con ilusión por ensalzar nuestro espléndido pasado cultural.

Miguel Ángel Cámara Botía
Alcalde de Murcia y Fiel Contraste de Honor San Eloy 2008

ESTUDIOS

Plateros de Guatemala

Los Libros de Quintos y Remaches de la Real Caja

1654-1804

JAVIER ABAD VIELA

Arquitecto

Entre los numerosos documentos inéditos encontrados por nosotros en el Archivo General de Centroamérica, destacan por su extraordinaria importancia en orden al conocimiento de las platerías de la capital del Reino de Guatemala los cuadernos frecuentemente encabezados por el epígrafe: *Libro de Quintos y Remaches de los Plateros de Guatemala* (en adelante LQ).

Salvo el cronológicamente primero de ellos (producido en 1654), cuyo estado de conservación y singularidades de redacción no nos permiten alcanzar una seguridad plena sobre su configuración original, todos los demás vienen encabezados por la lista de los plateros matriculados vecinos de la capital (lám. 1).

Josefina Alonso encontró en el AGCA y publicó en 1984 unos llamativos expedientes llamados “*Libros de Indultos de Quintos de la Real Caja de Guatemala*”. Estos documentos (en mediocre estado de conservación y el último incompleto) llevan las fechas de 1721, 1722 y 1725-1726, y proceden administrativamente de la Real Cédula de 1710, reformada en 1713, por la que el Rey indultaba el comiso de la plata no quintada a cambio del pago del impuesto más un pequeño recargo.

La ilustre profesora recientemente fallecida tiende a pensar, y así lo afirma en varias ocasiones, que se trata de los Libros de Quintos de la Real Caja que aquí presentamos y que ella no llegó a conocer. Sin embargo, ni conceptual ni adminis-

trativamente puede ser así. Entre otras diferencias encontramos que en los primeros cualquier persona, a título personal o en representación de otros, puede presentar metal y no sólo los maestros plateros. El metal puede hallarse en cualquier estado, en bruto, en barras, en “*texos*” o en “*vajillas*”¹. En este último caso, no importa la fecha en la que hubieran sido trabajadas las piezas, sino solamente que no muestren la marca que señale el cumplimiento del obligado requisito del pago del Quinto Real. Tampoco son requeridos los nombres de los plateros que las fabricaron; y, por otra parte, los maestros que aparecen presentando ante el ensayador plata labrada para su quintado lo hacen como representantes de personas privadas o de instituciones propietarias², nunca como autores de las obras.

El sistema de control administrativo que reflejan los Libros de Quintos cristaliza mediante la Real Cédula dada en el Pardo el 30 de octubre de 1584, en la que Felipe II ordena que “*de todos los platos que se labrasen en cualesquiera parte de Indias, y se hiciesen vajillas, aparadores, recámaras, escritorios, braseros (...)*” se cobrase el quinto y los oficiales de la real hacienda llevasen cuenta exacta de lo percibido en un libro en el que se abrirían dos cuentas diferenciadas: remaches y quintos.

A los maestros examinados, presentes en la ciudad y considerados en activo por los oficiales reales, se les reservaba en el cuaderno un cierto número de folios en dos cuentas distintas encabezadas por el nombre del platero (y en alguna ocasión del batihoja), llamadas “*Cuenta de Remaches*” y “*Cuenta de Quintos*”. En la primera de ellas se anotaban, con su fecha, las cantidades de plata y oro, en bruto o en cualquier estado que estuviesen y que eran manifestadas por cada uno de los plateros para ser utilizadas en su oficio, de las que se podía demostrar (mediante las correspondientes marcas o documentos contrastados) que habían satisfecho previamente el impuesto del Quinto Real³. Junto a la anterior se disponían, en la que se denominaba “*Cuenta de Quintos*”, los asientos de las cantidades de metal ya trabajado que era presentado por cada maestro en la Real Caja para su marcado (quintado)⁴. Todas las anotaciones estaban fechadas y hasta el LQ de 1785 también firmadas una a una por el platero⁵.

1 “*Texos*”: Planchas de metal de distinto tamaño y forma irregular. Este es el formato documental más frecuente en el que encontramos el oro en bruto.

“*Vajillas*”: genéricamente plata u oro labrados, sin importar uso o tipología.

2 Entre las instituciones identificadas que presentan oro y plata para el indulto de sus Quintos destaca el Convento de la Merced. Entre los individuos, el Arzobispo don Pedro Pardo de Figueroa.

3 Podía ser metal en bruto procedente directamente de los Reales de Minas, del comercio, o bien ya trabajado.

4 Ya a principios del el siglo XVII tenemos documentado que el término utilizado en Guatemala para denominar el marcado legal de la plata y oro labrador era el “*quinto*”. Incluso hoy en día, casi doscientos años después de que tal práctica cayera bruscamente en desuso, las marcas de control de los metales preciosos son los “*quintos*” y el acto del marcaje “*quintado*”.

5 A partir de 1785 los maestros no firmaban cada anotación individualmente sino en grupo cada varios meses.

Pedro Juan De Aragon	Quintos	1.
	Remaches	4.
Felipe Maldonado	Quintos	6.
	Remaches	9.
Nicolas Panayagua	Quintos	12.
	Remaches	15.
Bernardo De Andino	Quintos	18.
	Remaches	21.
Estevan Marin	Quintos	24.
	Remaches	27.
Miguel Azepeda	Quintos	30.
	Remaches	34.
Ju ⁿ Mendez	Quintos	37.
	Rem	40.

LÁMINA 1. Catálogo de los plateros examinados de Guatemala en el LQ de 1701-1702.

Junto con el metal a remachar o las piezas para quintar, los maestros presentaban boletas (albaranes) que describían, refrendadas por la firma del maestro, la operación que se pretendía realizar. Afortunadamente, cosa única en las platerías de Guatemala, en el interior del LQ de 1782 se han conservado varias de estas boletas autografas, firmadas por los maestros Gregorio de Ávila y su sobrino Miguel Guerra (lám. 2).

En el caso de que la cantidad de metal quintada en un periodo anual superara la remachada, el maestro debía abonar la diferencia en reales de contado. Por el

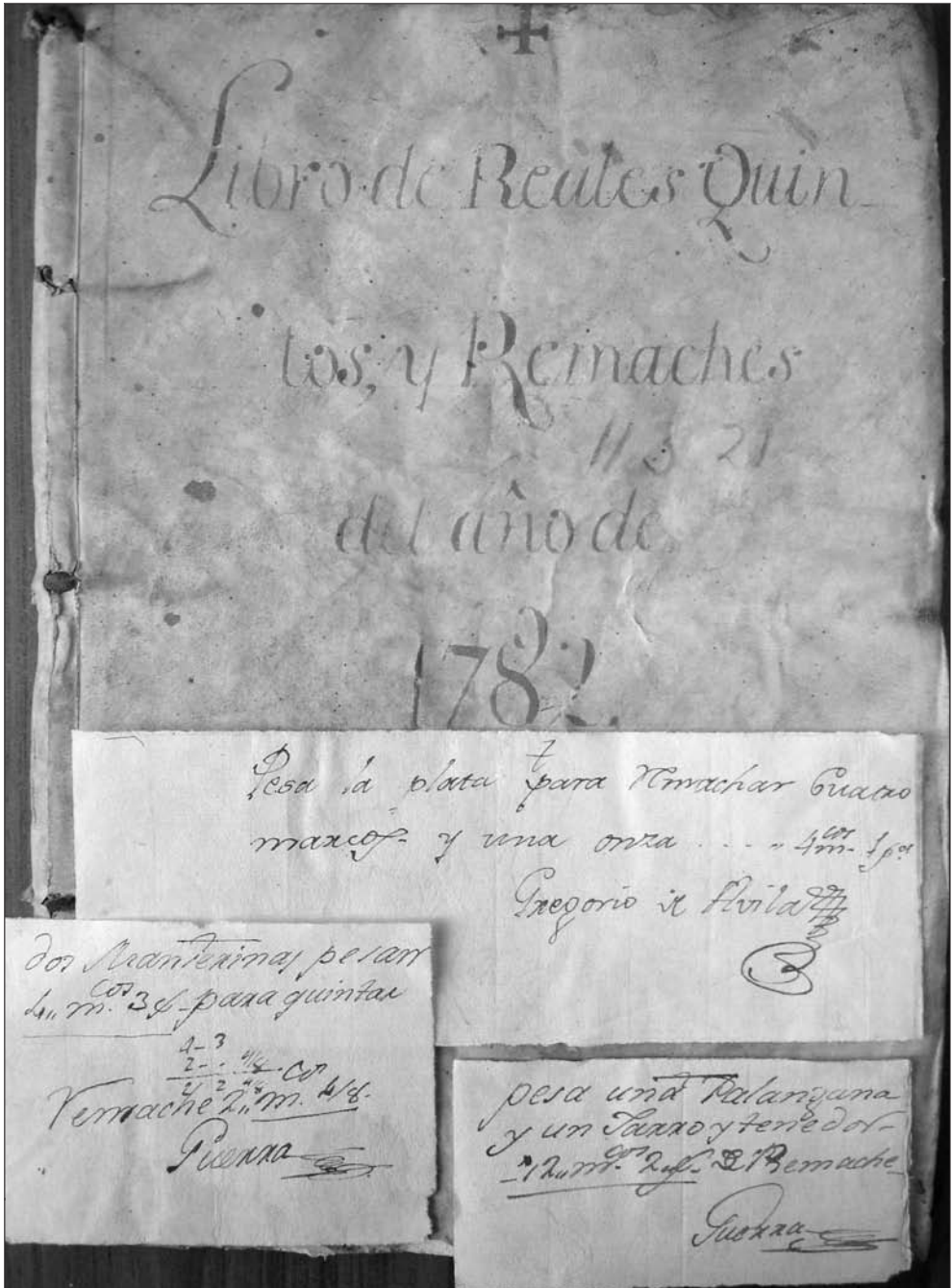


LÁMINA 2. Boletas de remache y de quinto, en el interior del LQ de 1782.

contrario, si los remaches superaban los quintos, la cifra resultante se le abonaba al interesado en las cuentas efectivas pertenecientes al LQ del año siguiente⁶.

A efectos del mejor conocimiento de las cantidades de metal trabajadas por cada platero se hace necesario tener en cuenta que en estos documentos, solamente se asentaban las obras de plata u oro cuyo quinto se cargaba a la cuenta de remache, nunca aquellas en las que por haberse utilizado metal no quintado, sus derechos se abonaban al contado. Estos pagos al contado pasaban a la contabilidad general del ramo. La documentación nos ha dejado la sensación de que pudieron alcanzar un importante porcentaje del total de la plata labrada y marcada, sobre todo durante los últimos cincuenta años de la Real Audiencia.

El “*Quinto*” era un derecho real de pago único establecido en las Capitulaciones dadas en Medina del Campo el 5 de febrero de 1504. Procedente de usos medievales, época en la que un impuesto conceptualmente similar gravó todo botín de guerra —salvo el mismo territorio—, haciéndolo luego con los metales y otros productos minerales extraídos de la tierra. No se trataba propiamente de un impuesto sobre el trabajo del metal, sino sobre el metal en sí mismo. En las citadas Capitulaciones, por Real Cédula, se establece que todos los vasallos, vecinos y moradores de Indias, que cogiesen o sacasen de cualquier provincia o lugar de ellas oro, plata, estaño, plomo, azogue, hierro o cualquier otro metal, hubiere de pagar y contribuir al real patrimonio la quinta parte de lo que “sacasen y cogiesen neto”⁷.

La plata o el oro en bruto (barras, tejos, pelotas, escamas o hilos) por los que se había satisfecho el importe de los derechos reales eran señalados con el sello o marca de la Real Hacienda para demostrarlo. Pese a que su nombre, “Quinto Real”, indica que en un principio el porcentaje percibido por el rey era del veinte por ciento, lo cierto es que la parte de la hacienda pública osciló mucho desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando se establecieron varios periodos en los que la Corona daba los quintos por perdidos, o los reducía al diezmo, con el fin de facilitar y promover la explotación de las minas conocidas y la búsqueda de otras nuevas. Por ejemplo, a partir de 1700, en el periodo de máxima estabilidad en su cuantía, se movió habitualmente para la plata entre el once y algo más del nueve por ciento, tasas de acompañamiento incluidas⁸.

El 11 de enero de 1803, el Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, Presidente de la Audiencia y Capitán General, don Antonio González de Mollinedo y Sanabria, firmaba “*el expediente instituido en este Superior Gobierno sobre que se obligue a los plateros que hayan en las Provincias del Reyno a bajar a esta Capital*

6 Como se puede comprobar, las prácticas de los Estados no han cambiado: cobros al contado y pagos diferidos. La vieja ley del embudo.

7 F. de FONSECA y C. de URRUTIA, *Historia General de la Real Hacienda, escrita por orden del Virrey Conde de Revillagigedo*. México, 1845.

8 Las tasas tenían nombres como “*Señoreaje*” y “*Braceaje*”. En otras palabras: gastos de administración y manipulación y alcanzaban porcentajes extraordinariamente variables pero que por lo general no superaban en conjunto el dos y medio por ciento.

a ser examinados (...)”, en el que se trasmitía a las distintas cabeceras provinciales que la tarifa para el cobro del “*Real Derecho del Quinto*” de la plata era de poco más de siete reales por marco de plata (alrededor del nueve por ciento); y en cuanto al oro, este metal debía pagar el tres por ciento de su valor, siendo este de “*ciento veintiocho pesos y treinta y dos maravedíes por marco*”⁹.

No tenemos seguridad sobre la fecha en la que dio comienzo la redacción de estos documentos tan especiales, aunque debió ser muy temprana, probablemente ya en el siglo XVI, a partir de 1584 o poco más tarde. Entre los que hemos podido encontrar clasificados en el AGCA, unos comprenden periodos anuales y otros bianuales. Desde el primero conocido, 1654, hasta el último, 1804¹⁰, los cuadernos cubren treinta y cuatro años, cinco del siglo XVII, veintiocho del siglo XVIII y uno del XIX. Existen además algunos fragmentos del LQ de 1790 y, posiblemente, del LQ de 1798. Es muy sensible la pérdida de los libros producidos durante los cincuenta años que corren entre 1719 y 1768¹¹, así como la de la práctica totalidad de los pertenecientes al siglo XIX¹².

Pese a que parece razonable pensar que los LQ se confeccionaron sin solución de continuidad durante todo el periodo colonial, y que los dichos cincuenta años correlativos no conservados se perdieron de forma accidental en el transcurso del tiempo, un decreto del Capitán General, publicado el 22 de junio de 1761, viene resumido por el escribano de tal forma que pudiera entenderse que durante un periodo indeterminado (pero no breve) de tiempo, estos documentos dejaron de producirse:

*“Auto en el que se manda a los Oficiales Reales de estas Caxas, y a los demás de este Reyno, lleven en la administración de su cargo cuenta separada de los quintos de plata y oro que se exhibiesen en dichas Reales Caxas, pasando puntual razón a este Superior Gobierno de lo que ha seis años a esta parte ha entrado en Caxas, correspondiente a dicho ramo de quintos...”*¹³.

En 1803 una instrucción del Superior Gobierno detalla la confección y el contenido de los LQ provinciales debidamente ajustados a la práctica de la Real Caja de Guatemala:

9 A1.24 L.6089 E.55218.

10 El último LQ conocido de la Caja Real de Guatemala es, en efecto, el de 1804; sin embargo, en la de San Salvador conocemos el LQ del año 1819.

11 Al menos de este último sabemos que existió por una anotación encontrada en el siguiente de 1769 en la que se trasfiere al platero Marcos de Ayala la deuda que con la Real Caja había dejado su padre, Sebastián de Ayala, fallecido el año anterior.

12 La completa desaparición de los LQ de medio siglo puede hacer pensar que durante una parte de este periodo no se produjeron estos documentos. Hoy en día carecemos de pruebas terminantes en cualquier sentido.

13 A3 L.8 L.127 fol. 4.

“(...) la cuenta de quintos y de remaches debe llevarse en un cuaderno (que el Jefe de Provincia mantendrá en su poder), firmando los plateros en el mismo libro las partidas de lo que quintaren o remacharen, con voleta para ello del Ensayador (donde lo hubiere) en la que deberá expresarse el nombre del platero; piezas que lleva a quintar o remachar; lo que pesan todas, reducidas a ley de 11 dineros la plata y de veinte y dos quilates el oro, con separación de remache y quinto y día en que se causa la partida, en la que se pondrá también la fecha (...) Si el quinto no lo pagaren de contado los plateros, se les obligará a dar fianzas de lo que prudentemente se contemple puedan quedar debiendo a fin de año después de quedar compensados los quintos con los remaches que cada uno hubiere causado, según constare en la respectiva cuenta que se les llevará en el propio libro foliado”¹⁴.

Seis días después, el fiscal de la Audiencia pide que se nombre ensayador de los metales en León, Granada, Nicaragua [la villa de Rivas]; San Miguel, San Vicente, San Salvador; Cartago; Comayagua, Tegucigalpa, Trujillo; Ciudad Real y Tonalá, [ambas de Chiapas], *“(...) y cualquiera otra donde existan tres plateros, y aunque fueren solos dos debería haver ensayador”¹⁵.*

No hemos encontrado en la documentación motivos para pensar que la anterior petición surtiese efecto, bien al contrario, tenemos por seguro que no llegó a producir consecuencias tangibles. Habremos de llegar a los primeros años del siglo XIX para encontrarnos por fin con que ya se marcaba (o mejor dicho, se remarcaba) con el punzón de la Real Corona incluso en los lugares más apartados (como la Verapaz, el Istmo de Rivas y Costa Rica, por ejemplo), pero sigue sin haber ni rastro de ensayadores en estos lugares. De cualquier manera entre 1787 y 1803 se cubrieron plazas de ensayador de los metales en varias localidades del Reino. En esta última fecha tenemos constancia de que ya existía un ensayador residente en cada una de las siguientes: Tegucigalpa (trasladado desde Comayagua), San Salvador, Quetzaltenango y Ciudad Real; o bien simplemente un marcador encargado

14 *Ibídem* nota 7.

15 Diego Piloña y Ayala, 1756-1808, Fiscal de la Audiencia de Guatemala entre 1799 y 1804.

La lista de villas, pueblos y ciudades confeccionada por Piloña parece aleatoria y poco ajustada a la situación real del territorio. Menciona, por ejemplo, San Salvador y la ya para entonces villa de Tegucigalpa (antes Real de Minas), poblaciones que tenían ensayador, la primera desde 1786 y la segunda (debido a la minería) al menos desde la primera mitad del siglo XVII y probablemente incluso desde el último cuarto del siglo XVI, también la Ciudad Real lo tenía ya en 1799 y Quetzaltenango estaba en trámites para lograrlo ese mismo año de 1803. Por el contrario, Tonalá (Chiapas) no pasaba de ser un pequeño pueblo, indígena en su práctica totalidad, donde malamente se comprende la necesidad de ensayador; en situación no muy alejada se hallaba Trujillo, donde sabemos que ese mismo año de 1803 sólo había un platero no examinado y éste de muy segunda fila. Es muy probable que el ilustrado fiscal pretendiese solamente dar una relación de posibles localizaciones, más que una lista exacta de necesidades. De cualquier forma, más parece que al proporcionar la lista estuviera pensando en otra cosa.

esencialmente de los remarcajes, como en Sonsonate¹⁶. No hemos encontrado en la documentación prueba alguna de que en las demás ciudades y villas importantes del territorio llegara a nombrarse ensayador propio. En cualquier caso, nos parece sumamente probable que, finalmente, en el siglo XIX también los hubiera en las importantes ciudades de León o Granada, en la provincia de Nicaragua.

El número de maestros examinados presentes en las listas de los LQ se mueve entre un mínimo de cinco, en 1705-1706, y un máximo de diecisiete para el año 1783. Durante los cinco años documentados del siglo XVII el número de plateros oscila entre los siete del periodo 1679-1680, y los ocho de 1654 y 1683-1684. Se observa en diversas ocasiones que algunos maestros que figuran en la lista de encabezamiento y mantienen folios reservados en los cuadernos, no presentan anotaciones durante el periodo, lo que señalaría ausencia de la ciudad o inactividad, pero no necesariamente el fallecimiento previo del platero.

Pese a no haber sido redactados para ello, los LQ proporcionan importantísimas informaciones marginales. Entre otras muchas pueden señalarse las siguientes: en el cuaderno del periodo bianual 1786-1787, por ejemplo, el nombre de Gregorio de Ávila aparece tachado y a su lado aparece la siguiente anotación marginal: “*No corre*”; sabemos por otros documentos que el platero había fallecido entre mediados de enero y finales de octubre de 1785. Así mismo, en el índice de maestros del LQ de 1769-1770 (lám. 3), al lado del nombre de Manuel Antonio de Ávila se puede leer: “*Se matriculó en [] de enero de 1769*”. Se han conservado los LQ de los periodos de 1716-1717 (terremoto de San Miguel) y 1773-1774 (terremoto de Santa Marta). En el primer caso las anotaciones se interrumpen, pero serán pronto reanudadas a comienzos del año 1718. Por el contrario, los Libros interrumpidos el mismo 29 de julio de 1773, no se reiniciarán (de manera parcial, casi espasmódica) hasta el segundo tercio de 1774. Manuel Antonio de Ávila remacha 28 marcos y 3 onzas el 29 de julio de 1773, día de Santa Marta. Habitualmente las Reales Cajas abrían al público hasta el mediodía. La destrucción de la ciudad tuvo lugar alrededor de las 16 horas. La siguiente anotación en las cuentas del platero es de abril de 1774. El siguiente cuaderno sobreviviente pertenece al año 1780. En el LQ de 1804, en el interior de los folios reservados a Miguel Guerra Ávila, podemos leer la siguiente firma anotada “*Por enfermedad de mi padre. / Teodoro Guerra*”.

Dada la situación extremadamente complicada de las platerías guatemaltecas durante el segundo lustro de la década de los setenta, cuando las autoridades y órganos de gobierno, incluida la Real Caja, residían repartidos entre diferentes establecimientos provisionales (*ranchos* los denomina la documentación), a cierta distancia (entre 20 y 40 km en la mayoría de los casos) de la “*arruinada Capital*”, mientras que la gran mayoría de los plateros, entre los que figuran los más importantes del periodo anterior, residían todavía en la Antigua Guatemala a mediados

16 Este “*marcador*” era un oficial subalterno de la Real Hacienda, sin especiales habilidades ni conocimientos de platería ni del ensaye de metales.

Viennio de 1769 a 70^o

Marcos Ayala	Quintos	3	
	remaches	7	
Juan de Equizabal	Quint ^o	12	
	remaches	16 ^o	
Joseph Antonio	} Quintos	22	
Gusman		remaches	28
Joseph Rios	Quintos	36	
	remaches	40	
D. Diego Gamez	Quintos	45	
	remaches	50	
Joseph Montalvan	Quintos	55	
	remaches	60 ^o	
se matriculo en de enero del 1769 ^o	Man. Antonio Ayala	Quintos	65
		remaches	70
	Juan Ben ^a Flores	Quintos	75
		remaches	80

LÁMINA 3. Catálogo de los plateros de Guatemala activos en el LQ de 1769-1770.



LÁMINA 4. Tetera con su calentador (Nueva Guatemala h. 1785). Col. Antonio Cavero, Madrid.

de 1779, estimamos probable que nunca llegaron a redactarse Libros de Quintos “*classico modo*” en el periodo que corre entre 1775 y 1779.

Según los asientos de los LQ supervivientes, el momento de máxima producción de plata labrada en la ciudad de Guatemala corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII (láms. 4 y 5) y principios del XIX, con picos en 1785, 1786, 1787



LÁMINA 5. MANUEL ANTONIO DE ÁVILA [por documentación]. Salva (Santiago de Guatemala 1769). Col. Antonio Cavero, Madrid.

(2.224 marcos de plata quintados contra la cuenta de remache el primero de dichos años) y 1804 (2.805 marcos quintados en las mismas condiciones)¹⁷. Por el contrario, los datos correspondientes al siglo XVII y primera década del XVIII nos muestran una situación completamente distinta: hasta 1708 la cantidad de plata quintada registrada oscila entre menos de trescientos y poco más de setecientos marcos. A estas cantidades se les debe sumar el metal cuyo quinto se abonaba de contado¹⁸ y, sobre todo, las obras no presentadas en la Caja Real, que hasta 1760 eran la inmensa mayoría¹⁹.

17 Un marco de plata equivalía a 8 onzas y actualmente a 230 g.

18 Ya hemos dejado dicho que no tenemos forma alguna de conocer el porcentaje de metal presentado a los oficiales reales cuyo quinto se abonaba con reales de contado. Documentalmente, sin embargo, ha llegado hasta nosotros un número relativamente elevado de casos en los que se produjo esta circunstancia (fundamentalmente durante los últimos sesenta años de la Capitanía General, pero también con anterioridad). Esto nos hace pensar que la cantidad final de metal así legalizado pudiera haber sido muy importante, sobre todo en lo que a platería doméstica y a platería de oro se refiere.

19 Como señalaremos en otro lugar, desde 1600 hasta 1760 calculamos tentativamente que una cantidad superior a las tres cuartas partes del metal precioso labrado en el territorio de la Audiencia se ocultaba a la Real Caja y no fue, por tanto, marcado en su momento. Durante largos periodos de notable crecimiento económico y relativa prosperidad, como fue la primera mitad del siglo XVIII, apenas se marcaba en Guatemala otra platería que una parte de la enviada a España. El número de piezas litúrgicas marcadas entre las conservadas en Centroamérica resulta insignificante. A partir de 1760 la cantidad de metal al corriente del pago de derechos se elevó de forma sustancial, llegando a multiplicarse entre cinco y diez veces el monto de los ingresos obtenidos en 1701 por el derecho de quinto.

En los LQ completados en Santiago de Guatemala los plateros firman uno a uno todos sus asientos²⁰. Posteriormente, ya en la Nueva Guatemala, esta práctica se irá abandonando paulatinamente, hasta que no se firmen sino las cuentas anuales. Son excepcionales las ocasiones en las que se menciona en los LQ de cualquier época la tipología de la obra quintada²¹.

En varias ocasiones los cuadernos presentan obras de oro al quinto. Estos son mucho más numerosos hacia finales de la centuria y en el LQ de 1804, año en el que se llegan a quintar dieciocho marcos y cuatro onzas de ese metal (4.255 g) repartidos entre nueve plateros, de los que Alexo de Ávila se lleva la palma con seis marcos y dos onzas (1.437 g). En el caso del oro encontramos, con mayor frecuencia que para la plata, la satisfacción del quinto con dinero de a contado. Así mismo, las cantidades de oro presentes en la cuenta de remaches (con el derecho real previamente satisfecho) suelen ser muy inferiores a las quintadas.

Damos aquí las listas de los maestros plateros examinados de Guatemala presentes en los LQ supervivientes (tanto completos como fragmentarios) que hemos podido encontrar. Figuran con asterisco los maestros inéditos hasta el día de hoy²².

LQ de 1654²³

JOSEPH DE MOLINA
*BA(RTOLO)MÉ DE MOLINA BELASCO**
DIEGO DE CARRANÇA
DIEGO DE MENDOZA
BARTOLOMÉ BÁZQUEZ
PEDRO RODRÍGUEZ PANYAGUA
CHRISTÓBAL MARTÍN (LOBATO)
SEBASTIÁN PÉREZ (DE VILLABOA)

LQ de 1679-1680²⁴

DIEGO DE MENDOZA
FRANCISCO DE FIGUEROA
THOMÁS DE SALAZAR
SIMÓN DE PANYAGUA
*PEDRO BÁZQUEZ (DE ROSSADA)**
*CHRISTÓBAL DE CONTRERAS**
LUCAS DE MOLINA

20 Salvo en el de 1654, año en el que sólo van firmados los asientos de remache.

21 Pedro de Castro declara en 1707 unos tejos de oro para labrar “*dos caxuelas*”.

22 Hemos mantenido en lo posible la ortografía original de nombres y apellidos, limitándonos a añadir las tildes ausentes (casi todas).

23 A3.21 L.674 E.12859.

24 A3.21 L.674 E.12860.

LQ de 1683-1684²⁵

SIMON DE PANYAGUA
FRANCISCO DE FIGUEROA
LUCAS DE MOLINA
DIEGO DE MENDOZA
*PEDRO (JUAN) DE ARAGÓN**
*PEDRO BÁZQUEZ DE ROSSADA**
TOMÁS DE SALAZAR
NICOLÁS DE PANYAGUA

LQ de 1701-1702²⁶ (lám. 1)

*PEDRO (JUAN) DE ARAGÓN**
PHELIPE MALDONADO
NICOLÁS DE PANYAGUA
BERNARDO DE ANDINO.
*ESTEVAN MARÍN**
*MIGUEL DE ZEPEDA**
JUAN DE MENDOZA (Añadido posteriormente)

LQ de 1705-1706²⁷

PHELIPE MALDONADO
NICOLÁS DE PANYAGUA
BERNARDO DE ANDINO
*ESTEVAN MARÍN**
JUAN DE MENDOZA

LQ de 1707²⁸

NICOLÁS DE PANYAGUA
BERNARDO DE ANDINO
PHELIPE MALDONADO
*ESTEBAN MARÍN**
JUAN DE MENDOZA
PEDRO DE CASTRO
NICOLÁS DE LARA
ESTEBAN MARTÍNEZ
JOSEPH DE ESTRADA

25 A3.21 L.674 E.12861.

26 A3.20 L.674 E.12866.

27 A3.21 L.803 E.14841.

28 A3.20 L.674 E.12868.

LQ de 1708-1709²⁹

PHELIPE MALDONADO
NICOLÁS DE PANIAGUA
BERNARDO DE ANDINO
*ESTEVAN MARÍN**
JUAN MENDOZA
PEDRO DE CASTRO
NICOLÁS DE LARA
ESTEBAN MARTÍNEZ
JOSEPH DE ESTRADA

LQ de 1714-1715³⁰

PEDRO DE CASTRO
*BALTASAR DE ESPAÑA**
ESTEBAN MARTÍNEZ
SEBASTIÁN DE ALBA
JUAN DE MENDOZA
*FRANco MARTÍN DE CARRANZA**
NICOLÁS DE LARA
PHELIPE MALDONADO
MANUEL GALINDO
Bdo. DE ANDINO

LQ 1716-1717³¹

PEDRO DE CASTRO
*BALTHASAR DE ESPAÑA**
ESTEBAN MARTÍNEZ
SEBASTIÁN DE ALBA
JUAN DE MENDOZA
*FRAN/co MARTÍN DE CARRANZA**
NICOLAS DE LARA
PHE(lipe) MALDONADO
MANUEL GALINDO
BER/do DE ANDINO
MANUEL DE QUESADA
ESTEBAN ÁLBAREZ

29 A3.21 L.2097 E.31793.

30 A3.21 L.675 E.12869.

31 A3.21 L.675 E.12871.

LQ 1718³²

PEDRO DE CASTRO
BALTHASAR DE ESPAÑA*
ESTEBAN ÁLVAREZ
SEBASTIÁN DE ALBA
JUAN DE MENDOZA
FRANCISCO MARTÍN DE CARRANZA*
NICOLÁS DE LARA
PHELIPE MALDONADO
MANUEL GALINDO
BERNARDO DE ANDINO
MANUEL DE QUESADA
ESTEBAN MARTÍNEZ
MANUEL DE MOLINA*

LQ 1769-1770³³ (lám. 3)

MARCOS AYALA
JUAN DE EGUIZÁBAL
JOSEPH ANTONIO GUSMÁN
JOSEPH RÍOS
Don DIEGO GAMEROS
Don JOSEPH MONTALVÁN
(Ambos plateros tenían reconocido el derecho a tratamiento)
MANUEL ANTONIO ÁVILA
JUAN BENT^a FLORES

RESUMEN LQ 1771-1772³⁴

JOSEF MONTALBÁN (don)
JOSEF ANTONIO GUZMÁN
JUAN EGUIZÁVAL
MARCOS AYALA
MANUEL ANTONIO ÁVILA
JOSEF SICILIA SOLORZANO
GREGORIO ÁVILA
JUAN DE PAZ

32 A3.21 L.675 E.12872.

33 A3.20 L.674 E.12863.

34 A3.21 L.2097 E.31801. No se trata de un Libro de Quintos propiamente dicho sino de un resumen producido por los oficiales de la Real Caja a petición del fiscal de la Audiencia. Afortunadamente, contiene la lista de los maestros examinados y las cantidades de metal remachadas y quintadas por cada uno de ellos.

JUAN MIGUEL ESPINOZA
 PEDRO BALENZUELA
 PEDRO RUBIO.
 FRANCISCO ÁVILA
 JUAN BENTURA FLORES
 SIRILO DE LARA

LQ 1773-1774³⁵

MARCOS DE AYALA
 JUAN DE EGUIZÁBAL
 JOSEPH ANTONIO GUZMÁN
 Don JOSEPH MONTALBÁN
 MANUEL ANTONIO ÁVILA
 JUAN BENTURA FLORES
 SIRILO DE LARA
 JOSEPH CICILIA SOLORZANO
 GREGORIO ÁVILA
 JUAN DE PAZ
 JUAN MIGUEL ESPINOSA
 PEDRO BALENZUELA
 PEDRO RUBIO
 FRANCISCO ÁVILA

LQ 1780³⁶

MANUEL ANTONIO DE ÁVILA
 CIRILO DE LARA
 JPH. CILICIA SOLÓRZANO
 GREGORIO DE ÁVILA
 JUAN DE PAZ
 MIGUEL GUERRA
 JUAN MIGUEL ESPINOZA
 PEDRO BALENZUELA (*En el documento firma invariablemente Pedro Páez*)
 PEDRO RUBIO
 CORNELIO DE LARA
 LUIS DE ÁVILA
 ANTONIO XIRÓN (*Añadido a última hora*)

35 A3.21 L.677 E.12889.

36 A3.21 L.2097 E.31805. Primero de los LQ producidos en la Nueva Guatemala.

LQ 1782³⁷

MANUEL ANTONIO ÁVILA
JOSEPH CICILIA SOLORZANO
GREGORIO ÁVILA
JUAN DE PAZ
MIGUEL GUERRA
JUAN ESPINOSA
PEDRO BALENZUELA
CORNELIO DE LARA
ANTONIO XIRÓN
PEDRO RUBIO
JOSEPH ANTONIO GUZMÁN
LUIS ÁVILA (*Incorporado a última hora*)

(Batihojas)³⁸

DON JOSEPH DE LEÓN
CARLOS GARCIA

LQ 1783³⁹

MANUEL ANTONIO ÁVILA
JOSÉ CICILIA SORZANO
GREGORIO ÁVILA
JUAN DE PAZ
MIGUEL GUERRA
JUAN ESPINOZA
PEDRO BALENZUELA
CORNELIO DE LARA
ANTONIO XIRÓN
PEDRO RUBIO
JOSÉ ANTONIO GUZMÁN
LUIS DE ÁVILA
D. JOSÉ CASAS
MANUEL BALLINAS
JPH. PATRICIO ÁLVAREZ (*Éste y los siguientes aparecen en el libro listados tras los batihojas*)
JOSÉ MARÍA DE ÁVILA
PABLO FIGUEROA.

37 A3.1 L.677 E.12893.

38 Uno de los escasos Libros de Quintos (1782 y 1783) donde se relacionan los batihojas.

39 A3.21 L.1264 E.21928.

(Batihojas)

D. JOSÉ DE LEÓN

CARLOS GARCÍA

D. FELICIANO SANTA CRUZ (*Éste trabaja también como platero*).

LQ 1785⁴⁰

MANUEL ANTONIO ÁBILA

GREGORIO ÁBILA

LUIS ÁBILA

JOSEF MARIA ÁBILA

JOSEF ZICILIA SOLORZANO

MIGUEL GUERRA

JUAN ESPINOSA

PEDRO PÁEZ

CORNELIO DE LARA

ANTONIO XIRÓN

PEDRO RUBIO

MANUEL GÁLVEZ

PABLO FIGUEROA

PATRICIO ÁLBAREZ

LQ 1786-1787⁴¹

MANUEL ANTONIO DE ÁVILA

GREGORIO ÁVILA (*tachado y anotado: "No corre"*)

LUIS ÁVILA

JOSÉ MARÍA ÁVILA

JOSÉ SICILIA SOLORZANO

MIGUEL GUERRA

JUAN ESPINOSA

PEDRO PÁEZ

CORNELIO DE LARA

ANTONIO XIRÓN

PEDRO RUBIO

MANUEL GÁLVEZ BALLINAS

PABLO FIGUEROA

PATRICIO ÁLVAREZ

MANUEL ARGUETA

JUAN MANUEL SOLORZANO

40 A3.21 L.2115 E.32003.

41 A3. 21 L.1264 E.21929.

LQ 1788⁴²

CORNELIO DE LARA
MIGUEL GUERRA
MANUEL ANTONIO ÁVILA
PEDRO PÁEZ
PATRICIO ÁLVAREZ
JOSÉ MARÍA ÁVILA
ANTONIO XIRÓN
PEDRO RUBIO
MANUEL GÁLVEZ
JUAN ESPINOSA
MANUEL ARGUETA
JUAN Ml. SOLORZANO
JOSEF CÍCILIA SOLORZANO
FRANco. ÁLVAREZ

LQ 1804⁴³

MIGUEL GUERRA
PEDRO RUBIO
MANUEL GÁLVEZ
Fco. ÁLVAREZ
JOSÉ SISILIA SOLORSANO
JUAN MANUEL SOLORSANO
YGNACIO MIJANGOS
ANTÓNIO ÁVILA
GAVRIEL ARAGÓN
JOSÉ BALLINAS GÁLVEZ
JOSÉ MARÍA ARGUETA
ALEXO ÁVILA
TEODORO GUERRA
JACINTO RIVERA

Maestros presentes en los fragmentos del LQ 1790⁴⁴

JOSÉ MARÍA ÁVILA
PATRICIO ÁLVAREZ
JOSÉ ANTONIO GIRÓN
MIGUEL GUERRA

42 A1. L.1716 E.27652.

43 A3.21 L.1264 E.21931.

44 A3.21 s/l. E.12898-12902. Folios sueltos, fragmentos de los LQ de 1790 y (posiblemente) de 1798.

Maestros presentes en los fragmentos del LQ 1798⁴⁵

FRANCISCO ÁLVAREZ

PEDRO RUBIO

45 Al contrario de lo que sucede con los fragmentos de 1790, no existe certeza cronológica alguna sobre los fragmentos atribuidos de antiguo en el propio AGCA a este LQ de 1798. Sin embargo los folios fueron reutilizados de forma inopinada en noviembre de este último año por el escribano de cámara Ignacio Guerra Marchán para un certificado sobre gestiones referidas a bienes de la herencia dejada por doña Rita Landivar a su hermano, el jesuita y gran poeta latino Rafael Landivar.

Plata y ceremonial en la corte de los Habsburgo: la elección de la pila bautismal

MARÍA ALBALADEJO MARTÍNEZ
Universidad de Murcia
Fundación Séneca¹

Desde la llegada de la Casa de Habsburgo a la corte española, la vida palaciega, tanto desde el punto de vista cotidiano como del ceremonial, protagonizó un despliegue de lujo, derroche y suntuosidad encumbrado por su riqueza y actitudes.

El protocolo borgoñón junto con el poder adquisitivo que le brindaron los territorios que formaban parte integrante de la Corona, fueron, entre otros, los responsables de la apariencia majestuosa de sus rituales.

Cuando el 15 de agosto de 1548 Carlos V introdujo de manera oficial en España las ordenanzas de la Casa Borgoña², todos los aspectos de la vida cotidiana y de la ceremonia civil y religiosa cobraron un especial auge, incentivados por una serie de normas que fijaban el modo de ser, de actuar y los objetos que debían de utilizarse para facilitar toda clase de comodidades y contribuir a la imagen idílica de la monarquía.

1 Proyecto *Imagen y apariencia: simulación, presencia, fisionomía y superficialidad en la literatura y tratados de expresión, indumentaria, comportamiento en el Arte Español. Siglos XVI al XVIII.*

2 C. LISÓN TOLOSANA, *La imagen de Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Los objetos de plata eran por ello fundamentales. La plata, un metal precioso, maleable, blanco y sonoro³, comenzó a llegar a España, en considerables cantidades, a raíz de la conquista de América. Desde entonces, además de servir a la acuñación de monedas, era considerado un material muy valioso accesible sólo a las clases privilegiadas.

La plata era entonces un elemento ideal para contribuir a la riqueza del ceremonial. De hecho, cuando se establecieron las etiquetas de palacio a la manera borgoñona, el principal objetivo de Carlos V fue amainar la clásica austeridad castellana y hacer de la corte un lugar digno de un rey, con la pompa y boato que su figura merecía.

En lo que se refiere al culto religioso, hay que contemplar también otro motivo por el cual se le concedió una especial importancia a la celebración de la liturgia: la Contrarreforma. A raíz del Concilio de Trento (1545-1563), el ensalzamiento de los sacramentos fue uno de los principales cometidos que preocupó a la Iglesia y a la Corona.

Para contrarrestar y frenar su éxito en los territorios que ocuparon su imperio, los monarcas de la Casa de Austria, en una incesante búsqueda por mantener su hegemonía, se refugiaron en las doctrinas cristianas y se convirtieron en sus máximos representantes, con la idea de legitimizar su poder desde el paralelismo entre la imagen del rey y la imagen de Dios.

Felipe II, principal exponente y seguidor de los dogmas de la Contrarreforma, tuvo que luchar contra el protestantismo que emergía de sus territorios y de otras potencias como Inglaterra, en un momento en el que el conflicto se sucedía, en parte, como una excusa para arrebatarle su soberanía⁴.

Como consecuencia de la importancia de las ideas de Trento en España, tanto en el plano político como simbólico, las ceremonias litúrgicas en la corte, se convirtieron en signos fundamentales a la hora de expresar su apoyo a la Iglesia Católica. Es lógico, por tanto, que los objetos que formaban parte de esas ceremonias fuesen mostrando cada vez una apariencia más suntuosa y rica unida a su valor espiritual. Por ello cuando se trataba de un receptáculo que iba a portar o a participar de la administración de un sacramento, se le solía dotar de un lujo especial. Asimismo, hay que tener en cuenta, que a través de la riqueza no sólo se ensalzaban los sacramentos, sino también la preponderancia política de los monarcas, la extensión que alcanzaban sus dominios, su bienestar económico, etc., por lo que la platería fue adquiriendo cada vez un papel más relevante.

En el bautismo de príncipes e infantes se puede apreciar la evolución de este ceremonial y el valor que fue obteniendo la plata, a partir del siglo XVI, en uno de sus principales enseres: la pila bautismal.

3 RAE., *Diccionario de la lengua de la Real Academia Española*. Madrid, XXII Edición, 2001, p. 1149.

4 AA.VV., *Los siglos XVI y XVII*. Política y sociedad. Madrid, Síntesis, 2007.

Con anterioridad, en los primeros años del cristianismo y durante toda la Edad Media, el ritual del bautismo no poseyó la misma importancia. En la corte apenas se hacía alarde de este rito, si no era por motivos políticos que requerían presentar un nuevo heredero al pueblo⁵.

Aunque apenas existen testimonios que nos hablen de este tipo de ceremonias durante esta época, se conoce, según lo que marcaban las enseñanzas sinodales y la tradición, que el bautismo solía ser aplicado en el lugar más cercano al parto⁶, siendo éste, por norma general, la capilla de palacio o la parroquia más próxima a la residencia real.

Los baptisterios que servían para administrar las aguas bautismales, se encontraban en estos lugares y, como atestiguan las pilas bautismales de Fernando I de Aragón, en la iglesia de San Esteban de Sos⁷, la que se baraja como de Isabel la Católica, de la Iglesia de San Nicolás de Bari⁸, y la del príncipe Juan de Castilla, conservada en el patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla⁹, eran tallados en piedra y destacaban por su carácter simbólico y utilitario.

A partir de la llegada de Felipe de Habsburgo tras su casamiento con la infanta Doña Juana La Loca, se comenzaron a introducir nuevos usos y observarse diversos cambios. A pesar de que el ceremonial borgoñón aún no se había establecido de manera oficial en España, se dejó sentir en muchas de las costumbres y de los ritos en torno a los personajes de palacio, junto con la influencia de otros aspectos de tipo político, económico, social y religioso, ya mencionada.

Durante el Renacimiento, los bautizos también se celebraban de ordinario en la parroquia de palacio, pero a diferencia con aquéllos que tuvieron lugar en la corte durante la Edad Media, éstos gozaron de un mayor interés y lujo¹⁰.

“Los bautismos de los príncipes e infantes se celebran de ordinario en la parroquia de palacio. Se hace un pasadizo de madera entablado al cual se baja desde la pieza donde espera el acompañamiento que después esta sobre el zaguán. Sirve para este efecto quitarse el balcón más conveniente para la salida de la escalera el ancho del pasadizo que suele tener de

5 J.D. GONZÁLEZ ARCE, *Apariencia y poder: la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII y XV*. Jaén, 1998, pp. 195-198.

6 *Ibíd.*; AA.VV., *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*. Madrid, Deimos, 1991.

7 J. LLAMPAYAS, *La España Imperial. Fernando el Católico*. California, Biblioteca Nueva, 1941, p. 19.

8 S.M. NICASIO, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, p. 24. Este autor recoge que mientras que la tradición popular sitúa su bautizo en la iglesia de San Nicolás de Bari, Gil González de Ávila defiende el hecho de que fue bautizada en la iglesia de Santa María.

9 A. BERNÁLDEZ, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, Ed. y Est. de Manuel Gómez Moreno y Juan de M. Carriazo, 1962.

10 J.D. GONZÁLEZ ARCE, *ob. cit.*, pp. 195-198.

veinte a veinte y dos pies y el pasadizo siete de alto para que por debajo pueda pasar la gente a pie cómodamente. Algunas veces por ser el tiempo lluvioso se ha cubierto (...) así se hizo en el bautismo del príncipe don Fernando que fue en la iglesia de san Gil siendo parroquia de palacio en las ceremonias del año de su majestad”¹¹.

En cuanto al interior, destacaba por la profusión de tapices, colgaduras que decoraban la iglesia y por una tarima, situada en el centro de la capilla mayor, que contenía la pila bautismal de plata, a la que se accedía por medio de gradas¹².

Según Patricio Sandoval a propósito del bautizo del infante Fernando, fue utilizada una “grande bacía de plata de la señora princesa, en que se han bautizado los otros sus hijos”¹³, pudiendo establecer, que fue en el bautizo de Carlos V celebrado en el año 1500, cuando se atisbaron los primeros pasos para establecer una tradición que consistió en utilizar la plata para tallar las pilas bautismales de los hijos de los monarcas españoles hasta la utilización de la pila de Santo Domingo de Guzmán.

Felipe II bautizado en una “pila que era de plata, y auria en ella quatrocientos marcos de plata; có mucha pedrería fina”¹⁴, continuó esta costumbre con sus hijos, y hasta el bautizo de Felipe IV, todos los sucesores de la Corona de Habsburgo serán bautizados en este tipo de recipientes, cobrando la ceremonia mayor esplendor y riqueza.

Según Llanos, para el bautizo de la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II e Isabel de Valois, el 25 de agosto de 1566 en la Iglesia de Valsaín, Segovia, se utilizó también un “baptisterio de plata que la madrina había hecho labrar para la ceremonia”¹⁵, una información tomada de la obra de la Condesa de Villermont L’infante Isabelle, que para el historiador Amenzúa carece de fundamentación¹⁶.

Siguiendo los datos que Martín Sedeño¹⁷ y Tomás Muñoz¹⁸ ofrecen acerca de los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsaín, se cree, sin embargo, que no habiendo

11 Archivo General de Palacio (AGP), Sección Histórica, Caja 94, Exp. 173; A. RODRÍGUEZ VILLA, *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid, Jaime Ratés, 1913, pp. 73-75.

12 *Ibíd.*

13 P. SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V. Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano*. Pamplona, Bartolomé París, 1634.

14 *Ibíd.*, p. 828.

15 F. LLANOS Y TORRIGLIA, *Isabel Clara Eugenia. La Novia de Europa. Homenaje a la memoria de Felipe II*. Madrid, Voluntad, 1928, p. 24.

16 A. AMENZÚA, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores, 2. V, 1949, p. 388. Menciona que Llanos tomó esta información de la obra de la Condesa de Villermont, titulada L’infante Isabelle, en donde en ningún momento su autora se refiere a una fuente histórica en la que se pueda fundamentar esta afirmación.

17 M. SEDEÑO, *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso, sus jardines y fuentes*. Segovia, Imprenta de Don Pedro Ondero, Calle Real 42, 1867, p. 184.

18 T. MUÑOICO, *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsaín y Riofrío*. Segovia, Imprenta de don Eduardo Baeza, 1845, pp. 207-208.

ninguna bacía bautismal en la capilla de palacio “una taza o perol cuadrilongo de cobre sirvió para pila bautismal”¹⁹. Cedida después a la iglesia parroquial del lugar, y conducida en 1863, según Martín Sedeño, a la Real Capilla del palacio de Madrid “para su decorosa conservación”²⁰, su paradero a partir de esta fuente resulta totalmente desconocido, no pudiendo encontrar el objeto en cuestión, que corrobore dicha hipótesis.

A pesar de ello, cuando Amenzúa describe el bautizo de Isabel Clara Eugenia da credibilidad a esta segunda teoría, basándose en que estos historiadores dieron estos testimonios cuando el perol aún se conservaba. Sin embargo, a pesar de ello, si se tiene en cuenta la estricta etiqueta palatina y las circunstancias que envolvieron el nacimiento de la nueva princesa, se le podría dar una mayor veracidad a la información que proporciona la Duquesa de Villermont y que Llanos recoge²¹.

Cuando Isabel de Valois da a luz a su primera hija, el espíritu que se respiraba en la corte era el de un ambiente festivo y alegre ante la llegada de un posible heredero. Las cortes española y francesa se alegraron con la noticia de un nuevo nacimiento después del aborto sufrido por Isabel dos años antes y la enfermedad mental y física manifestada por el príncipe Carlos²².

Por otra parte, cuando Isabel Clara Eugenia nace, la expectación que produce su alumbramiento es mayor que en otras ocasiones. A falta de tres meses para su nacimiento estaba todo preparado²³, por lo que no parece lógico que, después de ese tiempo en el palacio, se hubiese pasado por alto el hecho de que la capilla careciera de pila bautismal para la primogénita de los reyes.

Si a ello se le une el hecho de que desde el bautizo de su abuelo Carlos V todos los infantes habían sido bautizados en bacías de plata y que la infanta Catalina Micaela y sus hermanos continuaron esta tradición, parece probable que su madrina mandase realizarle un receptáculo digno de una princesa y, por lo tanto, la historia del perol de cobre fuese una leyenda popular. En todo caso este hecho no era lo común.

Todos los hijos de Felipe II y Ana de Austria fueron bautizados en la iglesia de San Gil recibiendo las aguas bautismales en baptisterios de plata. De todo ello dan fe los documentos conservados en el Archivo General del Palacio de Madrid. “Por orden del rey en 4 de noviembre de 1721, el marqués de Villena, Joseph Rodrigo, pone en conocimiento del arzobispo de Toledo su deseo de conocer los detalles

19 Ibídem.

20 M. SEDENO, ob. cit., p. 184.

21 A. AMENZÚA, ob. cit., p. 388. En él, el historiador Llanos y Torriglia en su obra: *Desde la Cruz al cielo*. Madrid, 1933 y la Condesa de Villermont, relatan cómo se creó una pila de plata para Isabel por orden de Juana, mientras que otros historiadores, como Martín Sedeño, Tomás Muñoz y Madoz, secundan la idea de que fue utilizado un perol de cobre como sustituto. Sin embargo, ninguna de estas obras precisan ninguna fuente histórica en que basar esta noticia.

22 Ibídem.

23 Ibídem.

relacionados con los bautismos de infantes de Castilla desde mediados del siglo XVI a propósito del cercano bautismo de la infanta en la capilla de palacio²⁴.

Así, cuando el príncipe Fernando, el 4 de diciembre de 1571, recibió este sacramento, “La iglesia estaba ricamente tapizada y toda entablada con escalones en alto y en medio de la iglesia por medio de una grada donde estaba la pila de plata y encima de la pila un cielo de una cama riquísima”.

Según otro documento, lo mismo sucedió en el bautizo de su hermano, el infante don Diego, celebrado el 25 de julio de 1575, entre las siete u ocho de la tarde en la iglesia de San Gil.

“En el crucero se colocaron unas gradas en alto y encima un estrado cuadrado con tablas cubiertas de alfombras y sobre él una pila de plata cubierta por un cielo de una cama muy rica²⁵.”

Se puede decir entonces que ya estaba establecida esta tradición cuando el futuro Felipe III, el 14 de abril de 1578, fue llevado en brazos de Don Pedro de Médicis, hermano del duque de Florencia, a recibir su bautismo a la bacía situada “Encima del tablado y en medio de él había un estrado cuadrado de tablas en alto cubierto de alfombras y todo el tablado lo mismo y sobre el otro estrado y en medio de él estaba puesto una pila de plata grande y encima de la pila una cama de brocado muy rico sin cortinas con sus pilares de plata²⁶.”

De igual modo estaba la capilla para su hermana la infanta María el 21 de febrero de 1580:

“Estaba la capilla colgada o entapizada de una tapicería muy rica de oro y plata de seda del apocalipsis y delante del altar un estrado de 15 pies de largo y 10 de ancho de tablado dos gradas en alto cubierto todo con alfombras y encima del mismo estrado una pila de plata grande y debajo de las cortinas o oratorio de su majestad un brasero de fuego para desenvolver y empañar a la infanta para lo cual vinieron antes la ama de la infanta y la comadre de la reina y en la capilla mando su majestad que no hubiese nadie ni caballero ni otra gente salvo los oficiales que hubo menester y hasta media docena de capellanes de su majestad²⁷.”

Precisamente, en los inventarios reales de los bienes de Felipe II figura “Una bacía grande de plata, con bordes dorados y dos aldabas doradas, que sirve para

24 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 175.

25 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 176.

26 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 177.

27 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 178.

bautismos”²⁸, pudiendo ser la que se utilizó para sus hijos, dado que en ninguno de los documentos que se refieren a esta celebración, y que se encuentran conservados en el Archivo General del Palacio Real de Madrid²⁹, hablan de la procedencia de la pila bautismal que se utilizó para sus hijos desde el año 1571.

Posteriormente, según el cuaderno donde se asientan las ordenes y decretos de su majestad, el rey Felipe III³⁰, en el bautizo de la infanta Ana, primera hija de este monarca y de Isabel de Borbón, se mantuvo esta tradición por la cual, su hija, fue bautiza el 7 de octubre de 1601 en la capilla mayor de la iglesia de San Pablo de Valladolid, en donde “se puso la fuente bautismal que era de plata sobre un pedestal muy hermoso debajo de una cama muy rica y las columnas y armadura eran de plata y estaba puesto el cielo de la cama y los lados descubierta y a este plano que se subía por tres gradas estaba todo alfombrado con muy ricas alfombras”³¹.

No fue entonces, hasta el bautismo del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, cuando dio un vuelco esta tradición para dejar paso a una nueva costumbre, el 29 de mayo de 1605, en la iglesia de San Pablo de Valladolid.

“Estaba en la capilla mayor la pila en que se bautizo a Santo domingo puesta sobre un estrado de tres gradas y al lado de la epístola un dosel en que se sentó el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de rojas y Sandoval cuyos acólitos fueron el arzobispo de burgos y obispo de Valladolid. Tres pasos de la capilla al mismo lado de la epístola había una cama donde envolvieron a su alteza que bautizo el dicho cardenal de Toledo”³².

Conforme a ello, y según las relaciones que existen de bautismos posteriores, como el que tuvo lugar 8 de diciembre de 1623, con ocasión del nacimiento de la infanta Margarita³³ de Austria, se puede afirmar que esta pila se utilizó de manera continuada, llegando hasta la actualidad esta práctica³⁴.

Se trata de una pila de piedra blanca sin bruñir con ornamentos de plata de primorosa labor³⁵, en donde fue bautizado el Santo y la cual, tras su canonización en el año 1234, se convirtió en un objeto muy venerado. Permaneció en la iglesia parroquial hasta la fundación del convento de las dominicas de Caleruega, y allí se

28 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, 1956-1959, p. 71.

29 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 173; Sección Histórica, Caja 94, Exp. 175; Sección Histórica, Caja 94, Exp. 176; Sección Histórica, Caja 94, Exp. 177; Sección Histórica, Caja 94, Exp. 178.

30 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 179.

31 *Ibidem*.

32 AGP, Sección Histórica, Caja, 94, Exp. 180.

33 AGP, Sección Histórica, Caja 94, Exp. 182.

34 AGP, Sección Histórica, Caja 77, Exp. 1. Relación de los bautizos celebrados en la Casa Real desde el siglo XVII al siglo XIX.

35 C. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruela*. Salamanca, San Esteban, 1993, p. 97.

mantuvo hasta el siglo XVII, cuando la corte se trasladó de nuevo a Madrid y se llevó consigo la pila bautismal al lugar en donde hoy se conserva: el monasterio de Santo Domingo el Real³⁶.

Con el sacramento se procedía a la imposición del nombre dentro de la pila bautismal, para lo cual se solían escoger varios, y nunca al azar. El primer nombre podía hacer honor a un importante miembro de la familia, cuyas virtudes fuesen atribuidas al nuevo infante o príncipe cada vez que de él se hiciese uso. El segundo nombre solía obedecer a la festividad en la que había tenido lugar su nacimiento y, a veces, podía elegirse un tercero, en relación con la festividad en la que había tenido lugar el alumbramiento.

Por último, el sacerdote que había administrado el bautismo al neófito se despojaba de sus atuendos pontificios y acudía con la comitiva real a la cámara de la reina donde lo esperaba el rey, quedando inauguradas las correspondientes fiestas del bautizo real.

Las alegrías, que eran el nombre que recibían estos festejos en el siglo XVII, consistían en diversos actos como bailes mascaradas, luminarias, corridas de toros y juegos de cañas en los que todo el pueblo participaba durante varios días.

Desde que Felipe III cambió la tradición en 1605 con el bautismo de Felipe IV, en la pila de Santo Domingo de Guzmán han sido bautizados todos los príncipes e infantes de España, a excepción del rey Juan Carlos, que nació en Roma, siendo bautizadas las infantas Elena y Cristina, el príncipe Felipe y también sus hijas, las infantas Leonor y Sofía, continuando así una costumbre cortesana que se mantiene hasta nuestros días³⁷.

36 *Ibidem*.

37 AGP. Sección Histórica, Caja 94, Exp. 173.

Nicholas Hilliard, orfebre, pintor y tratadista en la corte de los Tudor¹

MARÍA DEL MAR ALBERO MUÑOZ
Universidad de Murcia

“...but of all things, the perfection is to imitate the face of man kind...”
N. Hilliard, *A Treatise Concerning the Arte of Limning*²

Introducción

El arte de limning, o la realización de retratos en miniatura, tuvo un gran desarrollo durante más de trescientos años en Inglaterra, desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando fue introducido gracias a los contactos con la corte borgoñona y por la presencia de Hans Holbein en la corte inglesa, hasta los años centrales del siglo XIX, momento en el que fue progresivamente siendo sustituido por las fotografías de pequeño formato³.

1 Este artículo se ha realizado dentro del proyecto titulado *Imagen y apariencia II: Identidad, expresión e indumentaria en el arte español. Siglos XVI al XIX* financiado por la Fundación Séneca con el nº 08723/PHCS/08.

2 N. HILLIARD, *A Treatise Concerning the Arte of Limning by Nicholas Hilliard together with A More Compendious Discourse Concerning Ye Art of Liming by Edward Norgate*. R.J.R. THORNTON y T.G.S. CAIN (eds.). Manchester, 1981, p. 55.

3 El arte de limning, traducido al español como la realización de retratos en miniatura, tuvo su origen en la iluminación de miniaturas bajomedievales de larga tradición tanto en Irlanda como en Inglaterra. El término miniatura, proveniente del verbo *miniare* (cubrir una superficie con minio, procedimiento previo a la elaboración de las imágenes) y no de *minor* o *menor*, que atendería a su

Durante varias centurias, los retratos en miniatura o limning, pertenecieron al exclusivo y reducido entorno de la corte. Su posesión estaba destinada, en un principio, a un uso personal, privado e íntimo, como medio evocador de un ser querido y podían ser colocados en un gabinete destinado a protegerlos o exhibirlos, pero también, cuando se diseñaban con un formato de joya, podían llevarse entre los ropajes, tanto de forma oculta como manifiesta. Otro uso de estos limning era de ámbito social, siendo un bien de intercambio entre las cortes europeas con fines matrimoniales o como memento de familiares en tierras lejanas. Pero en otras ocasiones, estos objetos podían encerrar otra finalidad, la de ser exhibida de modo ostensible para que el resto de los cortesanos conocieran su existencia (lám. 1). Si, además, ese retrato pertenecía a una figura regia y había sido ofrecido como regalo por ella, suponía un bien preciado y útil para su poseedor en los círculos de poder ya que cabía evidenciar el favor real⁴.

Su técnica se desarrolló a partir de la iluminación de manuscritos y alcanzó una gran calidad durante la segunda mitad del siglo XVI y hasta los primeros años del siglo XVII debido a la actividad de distintos artistas, siendo el orfebre y retratista de la reina Isabel I, Nicholas Hilliard, el primer gran pintor de retratos inglés y autor del primer gran tratado sobre pintura, uno de sus máximos exponentes⁵.

Nacido en 1547, hijo y nieto de orfebres protestantes, se formó junto a su padre Richard Hilliard, quien le enseñó durante los primeros años de su vida las técnicas más básicas y elementales de su actividad. En 1562, con quince años, se incorporó como aprendiz en el taller del joyero de la reina Robert Brandon, con quien trabajó durante siete años y con cuya hija Alice contrajo matrimonio años más tarde. En 1569, Hilliard finalizó su etapa de formación lo que le permitió ser nombrado

pequeño tamaño, no se utilizaba durante aquella época para designar estos pequeños retratos, sino el de limning. La bibliografía para el estudio de los retratos ingleses en miniatura es muy abundante, no obstante se han de destacar: K. COOMBS, *The portrait miniature in England*. Londres, 1998; H. GROOTENBOER, "Treasuring the gaze; eye miniature portraits and the intimacy of vision". *Art Bulletin* vol. LXXXVIII, n° 3 (2006), pp. 496-507; S. LLOYD y K. SLOAN, *The intimate portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Tamsay to Lawrence*. Edimburgo y Londres, 2008; J. MURDOCH, J. MURRELL, P. NOON y R. STRONG, *The English miniature*. New Haven y Londres, 1981; J. Du PASQUIER, F.X. STURM y P. JEAN-RICHARD (eds), *L'age d'or du petit portrait*. Burdeos, Ginebra y París 1995; M. POINTON, "Surrounded with brilliants; Miniature portraits in eighteenth-century England". *Art Bulletin* vol. LXXXIII, n° 1 (2001), pp. 48-71; G. REYNOLDS, *English portrait miniature*. Cambridge, 1988 y A. SUMMER (ed.), *Secret Passion to Noble Fashion: The world of the portrait miniature*. Bath, 1999.

4 Los retratos en miniatura que poseía la reina Isabel I de Inglaterra tenían varios usos, desde el sencillo recuerdo de un ser querido hasta ser un regalo de representación real, y aunque variaban en su formato, a partir de los años 70 se ponen de moda los que se contenían en pequeñas joyas. Desde 1585, estas pequeñas joyas adquieren un gran auge al ser portados por embajadores y nobles como regalo personal de la reina en agradecimiento a los favores realizados a la corona. R. STRONG, *Portraits of Queen Elizabeth I*. Oxford, 1963, p. 27.

5 J.W. POPE HENNESSY, "Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 6 (1943), p. 89.

Hombre libre de la compañía de orfebres, lo que le capacitaba para abrir su propio taller junto con su hermano menor, John. Su habilidad no sólo como orfebre sino también como pintor y la circunstancia favorable que suponía la ausencia de un gran retratista en la corte desde la marcha de Holbein, le proporcionó a los pocos años de su independencia la oportunidad de convertirse en retratista de Isabel I, en concreto limner de la reina, es decir, su retratista en miniatura⁶.

Los conocimientos de la orfebrería al servicio del retratista

La técnica empleada en la elaboración de los limning o retratos en miniatura consistía en la utilización de una pieza de papel vitela como soporte, preferentemente de piel de becerro, que se adhería sobre el reverso de un naipe, lo que le confería una mayor solidez y consistencia. Una vez fijada y secada la vitela, era el momento en el que se podía comenzar a pintar y para ello se utilizaba la técnica de la acuarela. En primer lugar se daba la base para las carnaciones, que quedaba delimitada para la zona del rostro y del cuerpo y posteriormente se eliminaba toda aquella pintura que excediera del borde de la imagen y se pintaba un fondo, habitualmente neutro, que en el caso de este artista y salvo algunas excepciones solía ser de un color azul intenso. A continuación se dibujaban con un pincel extraordinariamente delgado las facciones del rostro, el cabello, la indumentaria, las manos, los objetos que portasen los retratados y finalmente los adornos y alhajas⁷.

Hans Holbein había sido quien había introducido esta práctica en Inglaterra. Su excepcional destreza retratística le capacitaba para desarrollar esta nueva técnica y le originó una gran demanda de esas pequeñas obras que, como se ha mencionado, podían ser usadas como adorno a modo de colgante o confinadas en el interior de una joya. La elaboración de los retratos en miniatura establecía, en el caso de Holbein, una evidente conexión entre la pintura y la orfebrería ya que, como es sabido, compaginaba su faceta de pintor retratista con la colaboración con joyeros y orfebres a los que suministraba diseños para joyas y obras de platería, tanto de índole religiosa como decorativa⁸.

6 Para la vida y obra de Nicholas Hilliard vid. E. AUERBACH, *Nicholas Hilliard*. Londres, 1961; M. EDMOND, *Hilliard and Oliver: the lives and works of two great miniaturists*. Londres, 1983; G. REYNOLDS, *Nicholas Hilliard and Isaac Oliver*. Londres, 1971 y J.W. POPE-HENNESSY, *A lecture on Nicholas Hilliard*. Londres, 1949.

7 En algunas ocasiones sobre el fondo neutro podían aparecer inscripciones que hacían referencia a los retratados, de forma evidente o alegórica. Una vez finalizado el retrato, éste podía ser ofrecido como regalo simplemente sin enmarcar o bien se podía entregar contenido en una joya que lo cubriese y ocultase. Una de las piezas de joyería más sobresaliente de esta época es la *Joya Heneage*, también llamada *La Armada*, pintada por Hilliard hacia 1595.

8 Para el estudio de la aportación de Hans Holbein a la platería y la joyería Vid. S. ANGLO, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*. Oxford, 1969; P. GLANVILLE, *Silver in Tudor and Early Stuart England: a social history and catalogue of the national collection. 1480-1660*. Londres, 1990; *Henry VIII: A European Court in England*. Catálogo de la Exposición. Londres, 1991; Y.



LÁMINA 1. JOHN CARPENTER. *Gabinete de Miniaturas y Esmaltes (detalle)* (c. 1788). Biblioteca Lewis Wallpole. Universidad de Yale.

Siguiendo la tradición familiar, Hilliard debió comenzar su formación en el taller paterno como orfebre al igual que sus hermanos, viviendo en una atmósfera de bienestar y prosperidad que tan sólo se vio perturbada por un periodo de exilio en Ginebra⁹. Aunque su estancia en el continente permitió al joven Hilliard conocer de forma directa el arte holandés, alemán y francés, así como el dominio de la lengua francesa, no se tiene constancia de que fuera allí donde aprendiera la técnica de los retratos en miniatura. A finales de 1559 y una vez de regreso a Inglaterra, mostró su deseo de permanecer en Londres y abandonar el hogar paterno ubicado la ciudad de Exeter, aventurándose a abrirse camino en la ciudad de Londres donde aparece en 1562 como aprendiz del orfebre Robert Brandon. En ese momento, Hilliard tenía quince años, la edad habitual para integrarse como aprendiz bajo la tutela de un maestro¹⁰.

HACKENBROCH, *Enseignes: Renaissance Hat Jewels*. Florencia, 1996; *Dürer Holbein Grunewald, Meisterzeichnungen der deutschen Renaissanceans*. Catálogo de la Exposición. Berlín y Basilea. 1997-98 y S. FOISTER, "Hanseatic Commissions and Designs for Goldsmiths", en *Holbein in England*. Catálogo de la Exposición. Londres, 2006. pp. 63-91.

⁹ La familia Hilliard, declaradamente protestante, formó parte del grupo de pintores, orfebres, eruditos y artistas que acompañaron a nobles como John Bodley hacia 1555 abandonando Inglaterra ante la ascensión al trono de la reina católica María Tudor y que no retornaría hasta que no ocupase el trono la reina Isabel I.

¹⁰ *Minutes, Book K*, pt. I, 15557-66, p. 207. Cfr. E. AUERBCH, ob. cit., p. 5, N. 2.

A raíz de su establecimiento en Londres, Hilliard conoció la producción de Holbein. Las escenas de batallas y el cielo cósmico diseñado para la sala de banquetes de la corte y las pinturas del teatro de Greenwich habían sido realizados durante 1527, pero sobre todo en la ciudad aún perduraba la presencia del pintor alemán debido a la abundancia de retratos que le habían sido solicitados. El rey Enrique VIII había sido uno de sus clientes, pero también nobles, banqueros y comerciantes, habían seguido el ejemplo del monarca y de Tomás Moro que había sido retratado por Holbein gracias a la recomendación que le hiciera Erasmo de Rotterdam.

Hilliard descubrió estos retratos y debió quedar fascinado por el talento del pintor alemán y su genio para retratar de manera tan realista a personas y grupos, la delicadeza con que reproducía la suavidad de la tez femenina, el tacto del cabello, la calidad de los ropajes, la extraordinaria capacidad de reproducir las pieles de animales y el detallismo en la ornamentación, así como la habilidad para representar con exactitud los tipos humanos, todo ello acompañando con la dignidad que otorgaba a sus retratados, tanto en el formato habitual como, lo que quizás era aún más sorprendente, en los *limning*. Según reconocería el inglés años más tarde en sus escritos, él siempre había intentado imitar esta manera de realizar estos pequeños retratos en miniatura. La admiración que sentía por el maestro alemán se recoge de forma inequívoca en el siguiente párrafo:

“King Henry the eight a prince of exquisite judgment and Royale bounty, so that of cunning strangers even the best resorted unto him, and re-moved from other Courts to his. Amongst whom came the most exquisite painter and limner Master Hans Holbein the greatest master truly in both these arts after the life that ever was so cunning in both together and the nearest, and therewithal a good inventor to complete for all three, as I never heard of any better than he. Yet had the King in wages for limning divers others, but Holbein’s manner of limning I have ever imitated and hold it for the best”¹¹.

Como ya se ha señalado, Hilliard debió iniciarse en edad temprana en los rudimentos del dibujo con su abuelo y su padre y, tal como se observa en obras posteriores, adquirió un altísimo nivel en la precisión del trazo, destreza que estaba íntimamente ligada al arte de la orfebrería y al esmaltado. Estas cualidades le permitían conferir la misma exactitud a cada diminuta pincelada como a la grabación de la superficie del oro. Pero aún así, además de este temprano contacto con las técnicas y rudimentos del arte de la orfebrería y de su relación con los artistas protestantes que habría conocido en Ginebra, Hilliard debió tener un maestro que le enseñara la técnica de la miniatura. Además, según Edmond, cuando Hilliard afirma “Holbein’s

11 N. HILLIARD, ob. cit., p. 49.

manner of limning I have ever imitated and hold it for the best¹²” debía referirse a una imitación de carácter puramente estilístico, ya que técnicamente eran dispares. Cuando Holbein se enfrentaba a la realización de un retrato, en primer lugar realizaba un dibujo preparatorio a escala real y posteriormente lo tomaba como referencia para realizar en un proceso de reducción de dimensiones el retrato en miniatura¹³. En cambio Hilliard, siguiendo la tradición de la escuela de Gante y Brujas, pintaba sus retratos directamente del natural¹⁴.

El hecho de que en sus escritos no subraye la presencia de un maestro, quizás indique que aprendió la técnica con varios de ellos, pero con independencia de ello la presencia de tres retratos en miniatura de su autoría durante los años previos de su aprendizaje con el maestro orfebre Robert Brandon confirma que Hilliard alternó la fase más elemental de su formación en ambos campos, la pintura en miniatura y la orfebrería¹⁵.

Su formación bajo las directrices del orfebre Brandon discurrió durante siete años, el tiempo habitual para el aprendizaje de los secretos de la orfebrería. Durante ese tiempo vivió y trabajó en Westcheap, muy próximo a la catedral de San Pablo, junto al Goldsmith's Hall. Goldsmith Row, la calle donde se ubicaban orfebres, plateros y joyeros, era durante aquellos años un espacio bullicioso con numerosas viviendas, talleres y tiendas donde se encargaban o adquirían joyas o se acudía a solicitar empréstitos. Tal y como evidencia el Cheapside Hoard, entre los objetos que se encontraban habitualmente a la venta en los talleres o tiendas de los orfebres los había de adorno personal como anillos, pendientes, porta-abanicos, collares,

12 *Ibidem*.

13 En otros muchos casos, el retrato en miniatura no era el objetivo principal del cliente. Éste encargaba un retrato de mayor escala y posteriormente éste se copiaba, por el mismo autor o por otro, en pequeño formato. Vid. J.W. POPE-HENNESSY, *A lecture...* ob. cit., p. 15.

14 M. EDMOND, ob. cit., p. 31. Para cubrir el aspecto formativo de Hilliard, la historiografía actual ha barajado distintos nombres como posibles maestros. Levina Teerlinc, Benninck de soltera y la hermana de Lucas Hornebolte, Susana, se han venido asociando a la formación del pintor inglés en el campo de la miniatura. Ambas habían pintado retratos en miniatura siguiendo la tradición flamenca en la corte inglesa durante el periodo intermedio entre el fallecimiento de Hans Holbein y el surgimiento del joven Hilliard. Y es que, aunque en sus escritos nunca menciona el nombre de su maestro o maestra, Edmond recoge el pasaje en el que cita “There is... an excellent white to be made of quicksilver which draweth a very fine line; this white the women painters use” como indicativo de que Hilliard debía conocer su procedimiento. No obstante, la muerte de Susana Hornebolte hacia 1554 hace más que improbable que pudiera ser ella de forma directa quien inculcase en Hilliard las técnicas del limning. Sir Roy Strong, está convencido de que Levinna, que había aprendido sus secretos directamente bajo la maestría de su padre Simon Benninck, artista de la escuela de Gante y Brujas, debió ser quien lo instruyera en las técnicas más básicas de la pintura en miniatura. Aún así, no se conoce ninguna evidencia constatable de que así sucediera. R. STRONG, *The English Renaissance Miniature*. Londres, 1983, pp. 54 y ss.

15 Se conocen tres miniaturas realizadas antes de entrar como aprendiz de orfebrería, cuando Hilliard tenía 13 años. Una de ellas se supone un autorretrato, la segunda la copia de un retrato de un joven y la tercera es un retrato de Edward Seymour, Duque de Somerset, con una inscripción en el borde donde aparece la fecha 1560 y las iniciales “NH”.



LÁMINA 2. NICHOLAS HILLIARD. *La reina Isabel I de Inglaterra (1572).* Galería Nacional del Retrato, Londres.

prendedores para el cabello, adornos para los sombreros, botones, camafeos, pero también objetos realizados en materiales preciosos como botes para guardar esencias, relojes, instrumentos astronómicos, menaje o también orfebrería de índole religiosa como relicarios o cruces¹⁶. Hilliard, que se estaba formando en el taller de probablemente el mejor orfebre de Londres del momento y por lo tanto ostentaba el cargo de orfebre, joyero y pintor de la reina, aprovechó las enseñanzas, la posición social y las influencias de su maestro, de modo que cuando en 1569 acabó su etapa de aprendizaje y alcanzó la condición de hombre libre de la Goldsmiths' Company, comenzó sus años como maestro joyero y en 1572 realizó el primer retrato posado de la reina Isabel I¹⁷ (lám. 2).

Tal como se aprecia en el retrato de la reina, Hilliard tradujo desde sus pinturas más tempranas una gran minuciosidad y un delicado preciosismo que se irían perfeccionando con la madurez. Desde entonces, se revela su estilo basado en un profundo conocimiento del valor de la línea como definidora de formas gracias al uso del trazo, la ausencia de sombras, que consideraba específicamente inconveniente,

16 *Princely Magnificence: Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Londres, 1980, pp. 62-65. El hallazgo del Cheapside Hoard o Tesoro Escondido de Hoard de forma fortuita por unos trabajadores en una excavación de la zona en 1912, supuso el descubrimiento de una fabulosa acumulación de joyas de la época Isabelina y Jacobea, donde se encontraron un gran número de todo tipo de alhajas, aderezos y obras de platería y joyería, hoy conservadas en el Museo de Londres. Estas joyas son testimonio del tipo y calidades que debían existir en los talleres de la segunda mitad del siglo XVI en Londres.

17 Para estudiar la aportación de Hilliard a la pintura de retratos de los Tudor, vid. K. HEAM (ed.), *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*. Londres, 1995 y R. COSTA DE BEAUREGARD, *Nicholas Hilliard et l'imaginaire elisabethain. 1547-1619*. París, 1991.

siguiendo la tradición manierista, máxime para el pequeño formato de los limning y la presencia de la búsqueda de cierto volumen¹⁸.

El cabello de la reina se realiza mediante mechones alternando una mayor o menor iluminación. Las rosas naturales que la adornan, que la asocian con la Virgen María pero también son el emblema de la dinastía Tudor, se pintan pétalo a pétalo. Pero será en las alhajas, que lleva prendidas sobre el cabello o como adorno sobre el vestido, donde demuestra un interés profesional por la joyería, representado collares, colgantes y sortijas realizados con las mejores piedras preciosas como perlas, rubíes, diamantes, esmeraldas o zafiros con el cuidado y esmero propio de su primera profesión¹⁹.

En sus escritos, Hilliard siempre se refería a sí mismo como orfebre antes que como pintor, y la base de su formación como joyero será siempre de crucial importancia para entender estos retratos. Las páginas que dedica en su tratado a las piedras preciosas y semipreciosas son ejemplo de ello. Dedicar un párrafo a realizar una analogía entre los colores que debe utilizarse para realizar los limning y las piedras preciosas que engarza en las joyas. En concreto, cuando se refiere a los colores, afirma que los cinco colores perfectos se encuentran en el mundo a través de piedras preciosas y afirma que se deben utilizar: la amatista oriental para la sanguina, la el rubí para el rojo, el zafiro para el azul, la esmeralda para el verde y el topacio duro oriental para el amarillo²⁰.

A lo largo de su carrera, Hilliard debió realizar numerosos retratos de la reina de los que nos han llegado una veintena. En la mayoría de ellos la figura de la reina Isabel I de Inglaterra, se presenta aislada y distante del mundo que la rodea. Es la imagen de la majestad. La luz brillante ilumina su rostro y su cuerpo, sin proyección de sombras que enturbien su apariencia. Su riquísima indumentaria, adornada con multitud de joyas ayuda a esa imagen de la magnificencia, así como su piel nacarada y muy pálida y su cabello rojizo, unas veces retirado en elaboradísimos peinados en los que se colocaban joyas y adornos y otras veces suelto sobre sus hombros, como símbolo de su virginidad.

18 Según Strong, está documentada la oposición de la reina a posar para ser retratada. R. STRONG, *Portraits of Queen Elizabeth I*. Oxford, 1963, p. 7. El único testimonio que narra una ocasión en que sí sucede la recoge Hilliard en su tratado donde menciona que posó para él por primera vez hacia 1572, en concreto sus palabras son: "This makes me to remember the words also and reasoning of Her Majesty when first I came in her Highness's presence to draw... Here Her Majesty conceived the reason, and therefore chose her place to sit". N. HILLIARD, ob. cit., pp. 65-67.

19 Su formación junto con el joyero Brandon, le proporcionó el conocimiento necesario para realizar una perfecta plasmación de alhajas, adornos, o pedrerías, sobre todo de gemas y piedras preciosas como perlas, rubíes, zafiros, esmeraldas o brillantes a los que dotaba de un intenso brillo al pintarlos utilizando una gota de acuarela sobre un fondo de plata que resplandecía bajo la incidencia de la luz, creando el efecto de verdaderas joyas.

20 Hilliard sigue de forma ortodoxa la tradición manierista que estipula los siete colores básicos, el blanco, el negro, el púrpura, el rojo, el azul, el verde y el amarillo pero afirma, utilizando un lenguaje de orfebre, que estos colores están representados perfectamente por estas cinco piedras preciosas. N. HILLIARD, ob. cit., p. 81. J.W. POPE-HENNESSY, *A lecture...* ob. cit., p. 21.

Su cuerpo aparece siempre esbelto, con una cintura extraordinariamente estrecha remarcada por lo abullonado de la falda, un corsé ceñidísimo, las mangas que ocultan por completo el cuerpo de la reina y una gola de encaje que enmarca su rostro ovalado. Todo ello ofrece una imagen divinizada de la reina. Isabel I, mujer del siglo XVI no podía ofrecer la imagen vigorosa que había caracterizado a su padre, ni competir con sus connotaciones físicas dada su condición femenina, por lo que los artistas que trabajaron para ella crearon la imagen glorificada de la reina, reforzada por su elección de castidad. Esa búsqueda de la asimilación de la imagen divina y sus atributos determinará los modos de su representación y su apariencia de Reina-Virgen, en los que valores como la contención y el distanciamiento junto con el esplendor de su indumentaria y el preciosismo en el ornato y aderezos reforzarán una autoridad que alcanzará míticas proporciones²¹.

La figura de la reina era el resultado de una estrategia política y artística. Ella condujo con excelentes resultados un proceso deliberado de construcción de su persona y de la apariencia que quería mostrar ante sus súbditos y ante las coronas europeas. La reina era joven y mujer, lo que en un principio podía ser una clara desventaja frente a los nobles ingleses y frente al resto de los monarcas del continente. Por lo que creó una imagen visual deliberada que la presentase distante y poderosa, una imagen glorificada que la mostrase como Reina-Virgen, asemejada con la divinidad, pero que a su vez emanara autoridad y su poder²².

Sus retratos debían mostrarla heroica, lejana y ensalzada, ataviada con su mejor indumentaria y sus más preciadas joyas, por lo que necesitaba la mano experta de un pintor que supiera dotar a su persona de la majestad requerida, a su rostro la serenidad, a su indumentaria sus calidades, pero también a cada joya su brillo, su

21 Enrique VIII, su padre aparecía en las imágenes como un símbolo de poder y majestad absoluta, enfatizados por su pose y por sus ropajes, que remarcaban su masculinidad. Tanto su rostro como su cuerpo se pueden inscribir en formas rectangulares. Su semblante muestra unas facciones poderosas y una mirada inteligente y dominante, y una mandíbula fuerte. Su cuerpo aparece enérgico, con una postura autoritaria. La anchura de sus hombros se potencia con la indumentaria que le hace aparentar aún una mayor robustez. Además, la postura de marcado carácter masculino, haciendo una ostentación de marcado carácter sexual y asentado firmemente sobre sus piernas, se ve reforzada por el gesto de sus brazos y sus manos que apoyadas sobre el cinturón y la espada le confieren un aspecto recio y poderoso. A. BELSEY y C. BELSEY, "Icons of divinity: Portraits of Elizabeth I", en L. GENT y N. LLEWELLYN (eds), *Renaissance Bodies. The human figure in English culture c. 1540-1660*. Londres, 1990, pp. 11-22. Para los retratos de la reina Isabel I, su estilo, su uso y sus consecuencias vid.: F. YATES, *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*. Londres, 1975, R. STRONG, *Gloriana: The portraits of Queen Elizabeth I*. Londres, 1987 y *Portraits of Queen Elizabeth I*. Oxford, 1973.

22 E. POMEROY, *Reading the portraits of Queen Elizabeth*. Hamden, Connecticut, 1989, pp. 17 y ss. Se conservan numerosos discursos de la reina donde también se puede observar la proyección de su imagen. Según sus palabras "I know I have the body but of a weak and feeble woman; but I have the heart and stomach of a king, and of a king of England too, and think foul scorn that Parma or Spain or any prince of Europe should dare to invade the borders of my realm; to which, rather than any dishonour should grow by me, I myself will take up arms, I myself will be your general, judge, and rewarded of every one of your virtues in the field" en E. POMEROY, ob. cit., p. 19. Cfr. G. RICE, *The public speaking of Queen Elizabeth*. Nueva York, 1951, pp. 96.

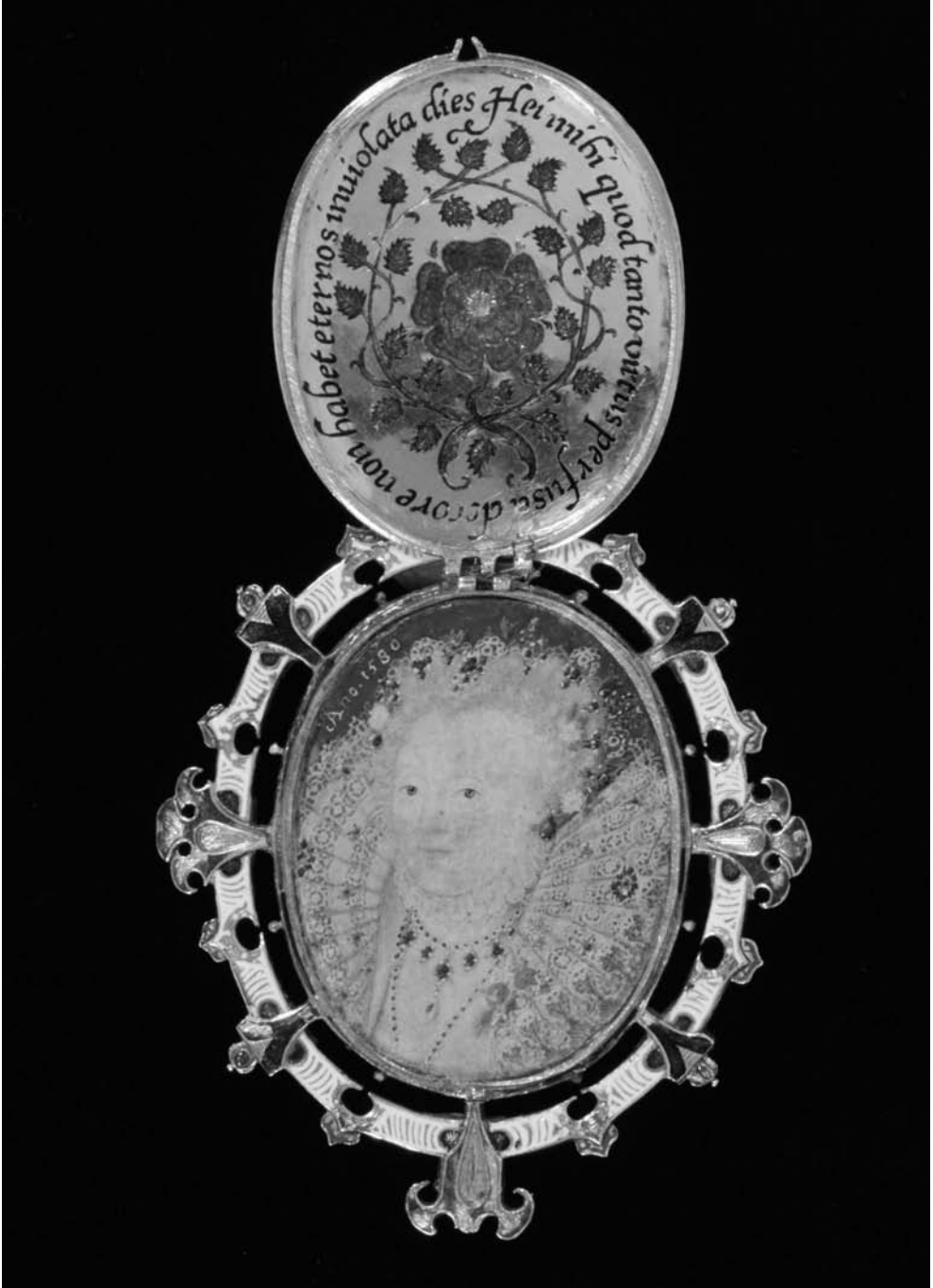


LÁMINA 3. NICHOLAS HILLIARD. *Joya Heneage* (ca. 1595). © Victoria and Albert Museum, Londres.

color y sus cualidades. Nicholas Hilliard se convirtió en el artista que supo canalizar todas estas exigencias. Gracias a su formación en el campo de la orfebrería conocía las técnicas necesarias para representar fielmente las piedras preciosas, el oro y la plata y reproducir escrupulosamente cada una de las joyas que la adornaban pero además, a ello habría de sumar el diseño y la realización de la joya que atesoraría en su interior el retrato regio (lám. 3).

No obstante, la minuciosidad del trazo o la exquisitez de su dibujo no fueron por sí solas las claves de la aceptación de Nicholas Hilliard entre los miembros de la corte y la nobleza inglesa. Estos aspectos habrían valido para otro tipo de pintura, pero no para el retrato, la contribución más sobresaliente de Nicholas Hilliard fue que, junto a lo anterior, supo otorgar a cada retratado la expresión, la actitud y el ademán adecuados a su posición social y la justificación a esta preocupación la explicaría en su tratado “The Arte of Limning”²³.

Hilliard, primer tratadista inglés

Las teorías artísticas manieristas habían llegado a Inglaterra por medio de una copia del tratado de Lomazzo²⁴. La traducción del tratado italiano a la lengua inglesa había sido realizada por el médico Richard Haydocke. En concreto, en 1598 apareció la publicación bajo el título *Tracte containing the Artes of curious Paintinge, Carvinge and Buildinge* en Oxford, convirtiéndose en un texto fundamental desde su publicación y para el pensamiento estético del siglo XVII²⁵. Hay que hacer notar que, aunque en un principio Haydocke se había propuesto traducir los siete libros y de hecho así es como aparece en la lista de contenidos, finalmente sólo publicó la traducción de los primeros cinco²⁶. Entre estos cinco libros se encontraba el libro

23 N. HILLIARD, ob. cit.

24 Según Gent, tal y como indica Haydocke en la introducción de su traducción, encontrar un ejemplar del tratado de Lomazzo a finales del siglo XVI en Inglaterra suponía una gran dificultad, y probablemente “the most kind Gentleman, who had rather have the name of a scholar, then his own name... procured me a perfect copy from Italy” citado por Haydocke como aquél que le había conseguido la copia del tratado debió ser Henry Wotton, que como él había estudiado en el New Collage de Oxford. L. GENT, “Haydocke’s copy of Lomazzo’s Trattato”. *The Library* 6ª serie, vol. I, nº 1, Mar. 1979, pp. 78-81. En cambio Severi considera que debió ser Thomas Allen, el famoso compilador de *Nativities*, quien le proporcionara el volumen. R. SEVERI, “Richard Haydocke traduttore di Giovan Paolo Lomazzo en *Quaderni di Lingue e Letterature*. nº 16, 1991, p. 231.

25 “The received conception of ideas for seventeenth century literary and art theory can be defined by reference to four works: Philip Sidney’s *Apologie for Poetrie*, Richard Haydocke’s translation of Giovanni Paolo Lomazzo’s *Trattato dell’arte pittura* (sic) *scultura et architettura*; Cesare Ripa’s *Iconologia*; and Giovanni Pietro Bellori’s *Idea del pittore, dello scultore e dell’archietto*” en D. BENSON, “Ideas and the problem of knowledge in seventeenth century English aesthetics”. *English Miscellany* 19 (1968), p. 88.

26 G.P. LOMAZZO, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge, Carvinge & Buildinge. Translated by Richard Haydocke*. Oxford, 1598. Posiblemente, como la traducción estaba dirigida a lectores británicos y muchos de ellos habían decidido optar por la religión protestante, decidiera omitir de forma voluntaria la traducción de los últimos dos libros dedicados al arte de la Contrarreforma.

segundo que trataba “De las Acciones, Gestos, Situaciones, Decorum, Emoción, Espíritus y Gracia de las Pinturas”.

En su tratado, Lomazzo establecía la diferencia entre las pasiones que podía sentir el alma dividiéndolas en tres grandes bloques: las *pasiones sensuales o naturales*, que se dividen en buenas y malas; las *pasiones racionales*, también divididas entre las virtuosas, útiles y honestas y las viciosas, inútiles y deshonestas; y las *pasiones mentales o intelectuales*, divididas en justas y verdaderas o injustas y falsas. El tratadista reconoce once pasiones en el alma humana: amor, odio, deseo, horror, alegría, dolor, esperanza, desesperación, audacia, temor e ira, ilustrando el modo en el que el cuerpo expresa las pasiones con ejemplos concretos añadiendo posteriormente a éstas otras nuevas, como la tristeza, la misericordia, la ansiedad o la vergüenza²⁷.

Que Hilliard conocía este tratado es más que evidente, en primer lugar la relación entre ambos es manifiesta ya que en el propio texto Haydocke le hace la petición a Hilliard de que escriba un tratado sobre pintura y éste le corresponde titulado el tratado “A treatise concerning the arte of limning writ by N. Hilliard at the request of R. Haydocke who publisht in English a translation of Paulo Lomazzo on Painting 1598” pero es que además, a lo largo del texto Hilliard cita frecuentemente entre las fuentes que ha utilizado el tratado de Lomazzo²⁸.

Corresponde a Hilliard, por lo tanto, el ser el primer artista inglés en escribir un tratado sobre pintura. No se conocen las circunstancias que motivaron que el tratado no se concluyera y no llegase a ser publicado, tal como habría sido su primera intención. El hecho es que el texto que ha llegado hasta el presente es una copia que se realizó en 1624 del original y se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo²⁹.

27 “Ma in un subito l'ira, overo desiderio di vendetta, induce calore, rossore, sapor amaro et influxo di ventre; e la paura induce freddo, batticuore, mancamento di voce e pallidezza. [...] L'ansietà induce siccità e negreas; il desiderio d'amore quanta colori, or rossi et or pallidi”. G.P. LOMAZO, ob. cit., p. 103. Teniendo en cuenta la ruptura de Inglaterra con los países católicos a raíz de la reforma anglicana y la política de insularidad que desde entonces encabezaron sus monarcas, llama la atención que el tratado de Lomazzo fuera traducido al inglés, máxime en fecha tan temprana como 1598, tan solo catorce años después de la publicación de la primera edición. Pope-Hennessy apunta que dado que su público iba a ser protestante, omitió a propósito los últimos dos libros dedicados al arte de la Contrarreforma. J.W. POPE HENNESSY, “Nicolas Hilliard ...” ob. cit., p. 90.

28 N. HILLIARD, ob. cit., pp. 41, 43, 47, 49, 51, 57, 69, y 79.

29 Su redacción debió realizarse en los años de cambio de siglo, entre 1598 y 1603, ya que en el título de su obra cita la edición inglesa de Lomazzo, de 1598, y la reina Isabel I aún permanecía con vida. Resulta sorprendente que este tratado, uno de los más atractivos de la tratadística inglesa, el primero realizado por un artista británico y además que había ostentado el puesto de pintor de la reina Isabel I, no haya sido publicado hasta fechas recientes. La primera ocasión en que se publicó el tratado y fue objeto de una edición crítica fue en 1912, gracias a Norman, pero aquella edición quedó reducida al alcance de unos pocos, el estudio más exhaustivo se debe a Thornton y Cain, primera edición de la citada en este trabajo. P. NORMAN, “Nicholas Hilliard's treatise concerning “The arte of Limning”, with Introduction and Notes by Philip Norman, LL.D”. *Walpole Society* I (1911-1912), pp. 1-54.

La copia del texto original, muestra que éste no llegó a estructurarse definitivamente, quedando tan sólo en un borrador. Por lo tanto se trata de un texto no acabado, sin una articulación temática o una división en capítulos. Aún así, a través de su lectura se evidencian distintas líneas, entre las que destaca la dedicada a la práctica del pintor. En estas páginas, Hilliard explica pormenorizadamente el proceso de creación de los *limning* otorgando una importancia especial a la atención al estudio y análisis de las emociones y su reflejo en el rostro³⁰.

Hilliard enuncia su teoría sobre el retrato partiendo de que la perfección en este género pictórico se alcanza cuando el pintor imita los rasgos del rostro de los seres humanos de forma absolutamente similar. Para ello no debía plasmar tan sólo el parecido con respecto a su belleza o a su complexión, sino que tenía que ser incluso capaz de poder transferir aquellas gracias, aquellos rasgos, que le habían sido otorgados por la naturaleza y, sobre todo, tenía que lograr reproducir de forma fiel la expresión del semblante.

Siguiendo los preceptos manieristas, Hilliard consideraba que el parecido y la belleza residía en tres puntos: la belleza y el “color bello” o complexión, la correcta proporción del cuerpo y la gracia del semblante, que surge y se va modificando con los afectos, es decir, el equivalente a los modernos conceptos de complexión, proporción y expresión³¹.

Con respecto a los dos primeros, Hilliard los menciona en su tratado, pero no los desarrolla de forma tan pormenorizada como lo hace con la expresión. El pintor inglés demuestra un mayor interés en el campo de la expresión y manifestación de los afectos. Afirma, que donde surgen las emociones es en la gracia del semblante y conseguir plasmar de forma veraz y sincera esa visión en un lienzo o en un papel

30 Hilliard comienza el tratado con una Introducción en la que tras tratar diversos aspectos comunes a los tratadistas de la época como la justificación de la nobleza de la actividad de la pintura, la posición social de los artistas o las virtudes que debían adornar su carácter. Entre los artistas que destaca, sobresale Holbien, pero también cita a Durero y a Lomazzo como teóricos de las artes ya a otros artistas como Goltzius, Lucas de Leyden, Giambattista Rossi, Rafael, Lambert Zutman. Una vez concluida esta primera parte, dedicada a la teoría y estatus del *limning*, entra en un segundo bloque, éste dedicado a la práctica manual en sus propias palabras, a *Los preceptos para el arte de Limning*. Es en este punto donde plantea el tema de la *Imitatio*, asegurando que toda pintura imita la naturaleza o la vida, haciendo especial hincapié en el campo de las emociones que deben mostrar los semblantes, en este sentido llega a afirmar: “But of all things, the perfection is to imitate the face of mankind so near and so well after the life as that not only the party in all likeness for favor and complexion is, of may be, very well resembled, but even his best graces and countenance notably expressed, for there is no person but hath variety of looks and countenance, as well ill becoming as pleasing of delighting”. Una vez expuesto el apartado correspondiente al campo de los afectos, Hilliard aborda el tema de las proporciones, recurriendo a Durero, y pasa a teorizar acerca de la importancia de la línea, la iluminación y la sombra. Mención aparte requiere el tema del color ya que dedica prácticamente una cuarta parte del total de la extensión del tratado a este tema. Para un estudio sobre la influencia de Durero en Hilliard vid. H. VEY, “Nicholas Hilliard und Albrecht Dürer”, en *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*. Colonia, 1960, pp. 155-171.

31 Pope-Hennessy establece la similitud entre el pensamiento estético de Hilliard con el de Hogart en su ensayo sobre la belleza. J.W. POPE HENNESSY, “Nicolas Hilliard ...” ob. cit., p. 95.



LÁMINA 4. NICHOLAS HILLIARD. *Autorretrato* (1577).
© Victoria and Albert Museum, Londres.

vitela era algo que sólo lo conseguían los pintores más sabios. Pero lo que es aún más destacable en la obra de Hilliard es que defiende que el grado de excelencia en la pintura se alcanzaba gracias a la estrecha observación del natural, ya que era lo que permite a un artista apreciar las sutiles variaciones que van surgiendo en el rostro (lám. 4).

En la búsqueda del movimiento emotivo, la mayoría de los tratadistas habían recurrido al pensamiento clásico, al neoplatonismo, a la oratoria de Cicerón, o a la revalorización de los principios de la retórica, equiparando el poder de la representación con el de la elocuencia, por lo que la búsqueda de la expresión en la contemplación de la naturaleza defendida por Hilliard se puede considerar una excepción. Previamente a él, tan solo Leonardo había esgrimido la necesidad de la observación e imitación del natural, basando sus teorías en su relación directa con la naturaleza y rehusando el estudio de la ciencia a través de los escritos de otros³².

La base del pensamiento de ambos tratadistas y sus teorías sobre la pintura residían principalmente en el concepto de *imitación*, pero no entendido en el sentido literal del término, sino como imitación íntima y espiritual de la naturaleza de la *verdad* que le rodeaba. Esta elaboración mental del modelo natural, de una *segunda naturaleza*, se conseguiría gracias a la experiencia sensorial, pero conjugada con un conocimiento científico. Leonardo, al igual que Hilliard, ofrecía en sus escritos una serie de reflexiones y preceptos que él considera indispensables para conseguir plasmar lo que ofrece la propia naturaleza: la luz, las sombras, los escorzos en perspectiva, los colores, pero también la búsqueda de la expresión psicológica.

32 W.L. RENSSLAER, ob. cit., p. 46 y ss.

Como es bien conocido, las teorías de Leonardo se fundan en tres pilares básicos: el primero que el núcleo de la pintura reside en el relieve, en el modelado y éste se consigue gracias al empleo de luces y sombras; en segundo lugar, la búsqueda de la expresión psicológica, que se manifiesta en el lenguaje de los gestos, y en la fisonomía; y en tercer lugar en el uso apropiado del color. Por ello, en el *Tratado de la Pintura* insiste en la necesidad de indagar en los movimientos del espíritu, en el propio ánimo sin los cuales la pintura “está dos veces muerta”³³.

La posibilidad de que Hilliard conociera los escritos de Leonardo es más que dudosa. No existe ninguna evidencia de que así fuera ni en ningún momento declara haberlo visto o leído, incluso la influencia ejercida por Leonardo, tanto a través de sus escritos como a través de sus obras, aunque fue recibida por numerosos artistas posteriores, no está documentada en el caso del retratista inglés. Es más prudente considerar que la introspección, la búsqueda del mundo anímico y la expresividad de los afectos están presentes de forma común a varios artistas, cuya obra, escrita o pictórica, se dedica al campo del retrato.

La postura de Hilliard ante la búsqueda de la expresividad se basa en la experiencia directa y empírica. De hecho tal y como defiende en *The arte of limning*, “Now know that all painting *imitate* nature, or the life; in everything, it resembles so far forth as the painter’s memory or skill can serve him to express, in all or any manner of store work, emblem, impresa or other device whatsoever. But of all things, the perfection is to imitate the face of mankind”³⁴. Poniendo como ejemplo la sonrisa, va narrando cómo los rostros que sonríen modifican su mirada, entornan los ojos, elevan las comisuras de la boca, ascienden las mejillas, separan levemente los orificios nasales, subrayan alguna vena e incrementa la coloración de la tez. Y este afecto, como otros, se podía apreciar en todo tipo de semblantes. Unos rostros mostrarían emociones o sentimientos como la ira, los celos, otros el miedo o el dolor y produciendo rostros adorables, abominables, graves, juiciosos, otros necios y caprichosos, otros orgullosos y audaces, pobres y cobardes³⁵.

Hilliard demuestra una gran capacidad en la observación del rostro de los seres humanos y de las variaciones de sus rasgos al sentir ciertos afectos y esta facultad de escrutar las fisonomías se refleja en sus obras. En el caso de los retratos regios, el semblante de la reina muestra el gesto contenido, mostrando serenidad, impertur-

33 Hay una cantidad ingente de bibliografía sobre este tema, pero cabe destacar: E. PANOFSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci’s art theory*. Londres, 1940; M. VALERIO, *Le idee di Leonardo sulla pittura: VI. lettura vinciana., Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1966*. Florencia, 1966; A. BEVILACQUA, *Scienza, natura, pittura nei frammenti di Leonardo*. Treviso, 1979; C. PEDRETTI, (Catálogo). *Leonardo e il libro di pittura*. Roma, 1997; *Leonardo’s writings and theory of art*. C. FARAGO, (Ed.). Nueva York y Londres, 1999 y C. PEDRETTI, *Leonardo: la pittura*. Florencia, 2005.

34 N. HILLIARD, ob. cit., p. 55.

35 Tras enumerar distintos estados de ánimo, Hilliard remite al lector al Segundo Libro del tratado de Lomazzo donde recomienda a los artistas que recurran para encontrar distintos tipos de pasiones o emociones. *Ibidem*.

babilidad y firmeza, valores exteriorizados por Isabel I e indicados para glorificar la majestad real. En cambio, en el caso de los retratos de la nobleza, Hilliard gozó de una mayor libertad, aunando a la contención exigida según las costumbres cortesanas inglesas de la época cierta introspección en los rostros. En algunos casos algunas damas aparecen con levísimas e insinuadas sonrisas, en otros, caballeros con una pose que se percibe un tanto desafiante, también se encuentran casos en los que se acentúa una postura galante, o también con un gesto ciertamente arrogante, en otros casos se aprecia una mayor delicadeza en el rostro de alguna joven, o la ingenuidad en la mirada de una niña, pero en todos ellos, se adivina la extraordinaria capacidad de Nicholas Hilliard a la hora de estudiar los sentimientos sentidos por sus retratados y su maestría a la hora de representarlos, dotando de vida a las miradas y expresiones de todo aquél que le solicitaba³⁶.

Conclusión

La forma más íntima y personal de pintura de retrato, el *limning* o miniatura, alcanzó durante la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del siglo XVII gracias a la figura del artista Nicholas Hilliard un desarrollo y una calidad excepcionales, tanto es así, que puede ser considerado el primer gran retratista británico. Sus conocimientos en el campo de la orfebrería, que le permitían una gran exactitud en la representación de calidades, texturas y diseños de joyas, junto con su capacidad para el análisis de la expresión, que estudiaba directamente del natural, fueron los instrumentos fundamentales para alcanzar el puesto de retratista regio, pero también para convertirse en el pintor más disputado entre los miembros de la nobleza. Así mismo le corresponde el papel de haber sido el primer artista inglés en escribir un tratado sobre pintura y, aunque sus escritos no fueron publicados en su momento, a partir de su ejemplo, el retrato en miniatura, se convertiría en uno de los grandes capítulos del arte inglés y su influencia alcanzará a distintos artistas británicos, desde su discípulo, Isaac Oliver hasta Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds o William Blake, convirtiendo a estas pequeñas obras en una de los grandes capítulos del retrato anglosajón.

36 El catálogo completo de sus obras se puede consultar en G. REYNOLDS, ob. cit.

La colección de joyas devocionales del convento de agustinas recoletas de Pamplona

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de Navarra

El convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona posee una colección de joyas de tipo devocional que, si bien no se distingue por su extraordinario valor artístico, se muestra como testimonio material de unas determinadas mentalidades e ideas, propias de la cultura española de la Edad Moderna, caracterizada por sus profundas convicciones religiosas. Nos hallamos ante un conjunto de sesenta y tres piezas compuesto fundamentalmente por relicarios y medallones devocionales, si bien no faltan algunas medallas y cruces, aunque en mucho menor número. En todas estas alhajas, como una constante de la joyería española e hispanoamericana, se fusionan el adorno personal con las devociones¹, si bien son estas últimas las que muestran su primacía, dado que nos hallamos en el ámbito de una clausura.

Aunque la documentación conservada sobre este cenobio y su rico patrimonio cultural es abundante², carecemos, por el contrario, de noticias que nos hablen y nos

1 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 19-22. G. SÁNCHEZ REYES, "Joyería devocional: adorno y protección divina" en *Santuarios de los íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección de Museo Soumaya*. México, Telmex, 2004, pp. 187-209.

2 Entre otros títulos dedicados al estudio de este monasterio cabe destacar: E. AYAPE, *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Apuntes para su historia*. Recollectio, 5, 1982. M.C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMENÓ MARTÍNEZ DE MORENTIN y J.J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra, V****, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1997, pp. 309-358. J.L. SÁENZ RUIZ DE OLALDE, *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona. Tres siglos de historia*. Gobierno de Navarra, 2004.

guén en torno al origen de estas piezas devocionales y a su llegada al monasterio. En nuestra opinión, debemos barajar diversas hipótesis sobre su génesis, sin que unas excluyan a las otras. Por un lado se trataría de alhajas que habrían ingresado como parte del ajuar de las religiosas. También debemos pensar que, en no pocas ocasiones, se trataría de regalos recibidos de manos de parientes y bienhechores de la casa, sin olvidar que las propias monjas, a través de sus contactos familiares o personales, podrían encargar reliquias de su devoción para sí o para cumplimentar a terceras personas y mentores. Creemos, además, que a menudo, recibidas determinadas reliquias en el convento, habrían sido las propias religiosas las encargadas de adaptarles receptáculos de diversos tipos y decorarlos con gran dignidad, decoro y, sobre todo, un cuidadoso montaje.

La invocación a las reliquias y a las imágenes

La devoción de los cristianos hacia los santos y a la Virgen María y, en consecuencia, hacia sus reliquias hunde sus raíces en los inicios del Cristianismo. La posesión de sus restos corporales y de objetos que hubieran estado en contacto con ellos se convirtieron en piezas que desde entonces fueron alcanzando progresivamente una gran demanda. Su punto álgido se alcanzó en la Alta Edad Media, si bien se mantuvo con posterioridad, lo que incluso llegó a degenerar en su tráfico ilegal y en la falsificación de *vestigia*. No obstante, el Concilio de Trento, con su decreto sobre imágenes y reliquias de santos, emanado como respuesta al repudio que de ellas hacían los protestantes basándose en acusaciones de idolatría, supuso un fuerte respaldo hacia su invocación y veneración por todo el orbe católico³. Las reliquias se convirtieron de este modo en elementos sumamente preciados por su carácter protector y confortador y como medio de alcanzar a Dios, dado que a través de ellas podrían obrarse prodigios sobre quienes las invocaran o portaran. Se reiteraba así su papel intercesor ante la Providencia. Por ello la posesión de *vestigia* fue extendiéndose como una expresión y práctica piadosa, situación que se acentuó merced a la fuerte expansión postridentina de las órdenes religiosas y a la mentalidad maravillosista del Barroco. De este modo, a las reliquias que custodiaban parroquias, iglesias, catedrales y conventos en magníficos contenedores de oro, plata y otros materiales nobles, con formas, adornos y estilos artísticos diversos, vinieron a unirse otras reliquias, normalmente de muy pequeño tamaño, que respondían sobre todo a devociones particulares, concentrándose fundamentalmente en el ámbito doméstico y conventual, y atendiendo en ambos casos a dos tipologías. En unas ocasiones las reliquias eran introducidas en pequeños receptáculos o estuches que, dotados con una argolla, permitían llevarlas colgadas junto al cuerpo, convirtiéndose al mismo

3 J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del Arte Cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, pp. 701-740. E. MERLO JUÁREZ, "Reliquiae" en *Santuarios de los íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección de Museo Soumaya*. México, Telmex, 2004, pp. 145-185.

tiempo en una joya devocional. Pero a esta tipología se sumaron también los cuadros o tableros relicarios que tenían como destino principal los oratorios, alcobas y celdas de casas particulares y monasterios, normalmente de clausura. Tanto con las joyas devocionales como con estos cuadros relicario, sus propietarios buscaban, encomendándose al santo respectivo, la protección divina frente a cualquier enfermedad o catástrofe, o la concesión de alguna gracia. En numerosas ocasiones tanto una tipología como otra, al margen de su estructura y tamaño, presentaban un elemento común: su decoración por medio de los llamados “trabajos de monjas” en los que primaba una profusa labor decorativa a base de recortables de papeles de colores, hilos metálicos, telas, lentejuelas, etc., tal y como puede constatarse en diversos bienes de este convento.

Aunque la gran demanda de reliquias propició un intenso tránsito de las mismas por todo el ámbito católico y, en consecuencia, la multiplicación de joyas de uso personal que las albergaran, la posesión de *vestigia* custodiadas en estas alhajas no estuvo al alcance de todo el mundo por lo que, paralelamente y con la misma función protectora, proliferaron también, siguiendo la misma estructura de los relicarios, los medallones devocionales e incluso joyas de pecho, donde la reliquia era sustituida por la imagen de un santo, de la Virgen o de Cristo. A los relicarios y a los medallones vinieron a sumarse también, como otra muestra de fe y devoción, y con la misma finalidad cultural, medallas con diversas advocaciones así como cruces pectorales, piezas todas ellas ejecutadas con diversos materiales, de mayor o menor riqueza, populares unas, de gran exquisitez artísticas otras. Su máximo desarrollo se alcanzó durante los siglos del Barroco, momento en el que, como fruto de la Reforma Católica y como oposición al Protestantismo, se dio gran importancia a la visualización de la piedad y a su manifestación pública⁴.

En general, tanto los relicarios como los medallones devocionales presentaban características similares. Se trataba de estuches o receptáculos metálicos, de plata, a veces sobredorada, aunque, como ocurre en esta colección, no faltaron algunos de gran sencillez de bronce o algún otro metal. Aunque los hubo con forma circular, octogonal, acorazonada, rectangulares, e incluso cruces relicario, predominaron los de forma oval. Normalmente tenían una estructura metálica formada por dos armazones, abiertos por vidrieras tanto por una como por las dos caras que permitían ver su contenido. Estaban además dotadas de una argolla. Los bordes y los cercos de estas alhajas se decoraban con mayor o menor profusión por medio de adornos diversos como cintas entorchadas, motivos sogueados, cantoneras o sencillas decoraciones incisas, si bien no faltaron los lisos. Bajo las ventanas de cristal, a menudo biseladas, se situaban las reliquias, de tamaño minúsculo, normalmente dispuestas sobre una rica tela carmesí de seda, y se adornaban con hilos metálicos de oro y plata, bordados, lentejuelas, papeles recortados, cartones —en muchas

4 L. ARBETETA MIRA, ob. cit., p. 21.

ocasiones retorcidos a manera de tornapuntas— o pequeñas flores de tela, todo ello con el fin de ensalzar a la vista la reliquia. Con un esmerado y minucioso montaje, se tendía a composiciones centrales y simétricas, compartimentando el espacio de acuerdo con el número de reliquias. Vitelas con letra de imprenta o escritas de puño, normalmente con tinta negra, y dispuestas en faja, identificaban las *vestigia*. Por la parte posterior, en las piezas de único viril, a menudo un lacre autentificaba la reliquia. Por su parte los medallones devocionales sustituían la reliquia por una o varias iluminaciones, tanto en una como en las dos caras. Pinturas sobre cobre, papel, vidrio, pergamino, nácar, así como grabados (a veces coloreados) e incluso esmaltes y porcelanas ocupaban los espacios centrales de las joyas⁵. Sus enmarques eran similares a los relicarios, si bien algunos llegaron a tener marcos de gran aparato con filigrana o labores caladas de oro y plata así como piedras preciosas, aunque no faltaron las que se adornaban con aljófares y piedras de colores que, aunque falsas, dotaban a la joya de gran vistosidad y aparato. En palabras de Arbeteta “los medallones relicarios derivaron hacia los marcos hiperbolizados de las rosas o joyas de pecho”⁶. De este modo la magnificencia barroca se aplicaba a estas pequeñas piezas artísticas.

Tanto en los inventarios de bienes correspondientes a la documentación de la Edad Moderna custodiados en nuestros archivos como en los estudios de joyería actuales bajo la denominación genérica de relicarios se engloban tanto las alhajas que poseen *vestigia* como las que no, aunque en sentido estricto las segundas no lo fueran. Pero su morfología y su uso eran absolutamente similares. Su finalidad primordial, además de adornar a su portador como es propio de una joya, era desde luego devocional. Las mujeres españolas acostumbraban a colgarlas del cuello por medio de cadenas y de cintas de seda o terciopelo, pero también las disponían en otras partes del cuerpo, tal y como recogió Madame D’Aulnoy en el siglo XVII: “Llevan cinturones llenos de medallas y relicarios... Llevan *Agnus Dei* y pequeñas imágenes sobre sus mangas, sus hombros y por todas partes”⁷. Todavía en la actualidad pueden verse estas alhajas en las indumentarias populares de determinadas tierras leonesas y salmantinas⁸.

5 G. SÁNCHEZ REYES, ob. cit., pp. 187-209.

6 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española. De Felipe II a Alfonso XII en los museos estatales*. Madrid, Ed. Nerea, 1998, pp. 37-40 y 51-53.

7 Citado por L. ARBETETA MIRA, “Joyas de la época de Velázquez en el Museo de Artes Decorativas”. *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1991, pp. 373-384 y M. LEÓN FERNÁNDEZ, “Notas sobre joyería tradicional en Madrid”. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LI, 2 (1996), pp. 127-154.

8 A. CEA GUTIÉRREZ, “La cruz en la joyería tradicional salmantina: Sierra de Francia y Candelario”. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LI, 2 (1996), pp. 183-236. C. CASADO LOBATO, “La joyería popular leonesa”. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LI, 2 (1996), pp. 237-249. M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

Los relicarios

Dentro de esta colección hallamos un total de cuarenta y ocho relicarios, entendiendo por ellos aquellas piezas que albergan o contienen algún resto material relacionado con un santo. Entre las piezas más destacadas hallamos sendos relicarios múltiples del siglo XVIII que sobresalen por la decoración y compartimentación colorista de sus ventanas. Ambos son ovales de plata dorada, de doble viril, con marcos moldurados y asa en forma de bola. En el primero (6,5 x 4,5 cm.) la ventana principal está decorada con una lámina de papel recortado, parcialmente dorado, formando una flor de seis pétalos y diez embutideras. En ellas se disponen las reliquias que son identificadas merced a las inscripciones en letra capital que aparecen sobre el mismo papel: Santa Eufemia, San Jorge, Santa Inés, San Cenón, Santa Apolonia, San Sixto y otras ilegibles. No podemos determinar el contenido de la ventana posterior debido a su deterioro. De mayor calidad y vistosidad es el segundo ejemplar (8 x 5,5 cm.) de estructura similar, si bien su cerco se decora con motivos incisos (lám. 1). El viril del anverso acoge un armazón de papel prensado y recortado que se dispone formando una rosa-cruz de cuatro pétalos con formas de cartelas de cueros retorcidos decorados con tonos dorados, rojos y azules y sobre los que se disponen las cédulas escritas de puño en letras capitales con tinta negra y roja. Se forman así ocho embutideras más una central donde se distribuyen las reliquias: la camisa de Nuestra Señora, San Justo mártir, San Gracián mártir, San Olimpio mártir, Santa Teresa de Jesús, Santa Eugenia, San Cástulo mártir y San Valerio mártir. En el centro puede leerse además *ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCA M.*, texto que enlaza plenamente con el *Agnus Dei*, muy deteriorado, que se dispone en la ventana posterior. Esta asociación del *Agnus* con las reliquias fue una práctica muy habitual tanto en la joyería devocional como en los tableros relicarios, de los que hay interesantes ejemplos en este convento⁹. El origen de los *Agnus Dei* parece remontarse a los siglos IV y V, cuando el cirio pascual sobrante que había ardidido en los altares de Roma se fraccionaba en pequeñas rodajas y se repartía entre los fieles como una fuente de protección divina. Con él su portador o poseedor se resguardaba ante cualquier situación adversa, peligro o enfermedad, obteniendo de él provecho para el alma y el cuerpo así como para su casa. Pero en el siglo VI ante la creciente demanda por parte de los fervientes devotos se recurrió a cera blanca ordinaria, mezclada primero con santo crisma y luego con agua bendita, y comenzaron a elaborarse medallones por medio de moldes en muy diversos tamaños, desde los dos centímetros hasta más de veinte. En ellos figuraba la imagen del Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos, con la leyenda *Ecce Agnus Dei qui tolli peccata mundi*. A partir del siglo XVII, con Clemente IX, en una de las caras comenzó a hacer acto

9 Sirva como ejemplo: P. ANDUEZA UNANUA, "Cuadro relicario" en *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra. Memoria 2007*. Pamplona, pp. 241-243.



LÁMINA 1. Relicario múltiple. Siglo XVIII.

de presencia también la imagen de algún santo o devoción mariana, añadiéndose el nombre del Papa consagrador, el año de la bendición y el pontificado, así como el escudo pontificio. La consagración de los *Agnus* se realizaba anualmente en Roma durante la semana de Pascua. El Santo Padre presidía una ceremonia caracterizada por el esplendor y el boato de su liturgia. Desde el Pontificado de Clemente VIII estas piezas consagradas y bendecidas fueron custodiadas y vendidas por los frailes de Santa Prudencia, papel que Pablo V traspasó a los cistercienses de la Santa Cruz de Jerusalén. Unos y otros se encargaron durante siglos de hacer frente a la gran demanda que tenían por parte de todos los cristianos, sobre todo de los peregrinos que en su afluencia a la Ciudad Eterna, especialmente con motivo de canonizaciones y jubileos, los adquirirían como testimonio de fe y devoción¹⁰.

Existe también en esta colección otro relicario con un *Agnus Dei*, barroco, según nos muestra su forma oval de doble vidriera con el borde recorrido con un cordón entorchado y el cerco dentado (4,5 x 3 cm.). El *Agnus* está muy dañado lo que impide identificarlo y fecharlo.

Interesante resulta un relicario de caja oval (6,5 x 4 cm.) de plata cerrado por dos vidrieras de cristal biselado de finales del siglo XVII o principios de la centuria siguiente. Presenta un borde recorrido por un sencillo cordoncillo entorchado y cercos sogueados por ambas caras. Posee un asa plana en forma de granada sobre perillón y reasa. La ventana del anverso acoge un grabado sobre vitela de Amberes iluminado, con la imagen de Santa Inés, representada sobre un paisaje con el cordero y la palma del martirio. El marco octogonal de la estampita probablemente nos habla de su reaprovechamiento en esta pieza. Bajo el viril posterior, sobre cama de tela color pajizo, se custodian cuatro reliquias separadas ordenada y simétricamente por papel acartonado simulando filigrana de oro y dispuesto en forma de lira. Aunque conserva sus respectivas cédulas para identificar los restos, aquéllas resultan ilegibles.

Dentro de esta colección hay nueve relicarios ovales prácticamente similares entre sí en lo relativo a su estructura y cuyas medidas medias se encuentran en torno a los cuatro centímetros de alto por dos y medio de ancho. Se trata de alhajas de plata con caja de vidriera única, algunas —las más antiguas— biseladas. Sus bordes aparecen recorridos totalmente por una cinta escarchada y entorchada mientras los cercos presentan una mayor diversidad decorativa con molduras sogueadas, perlas, o entorchadas, aunque no faltan los lisos. Las asas, algunas también decoradas con motivo de cordoncillo, son perpendiculares a la caja y varios poseen reasa. Alojando reliquias de uno o varios santos, dispuestos sobre seda carmesí, que se identifican merced a sus filacterias dispuestas en faja, escritas de puño con tinta negra. Los campos se decoran con hilos metálicos dorados y plateados entorchados y papeles

10 A. BAZARTE MARTÍNEZ, “La colección de *Agnus Dei* de Museo Soumaya” en *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección de Museo Soumaya*. México, Telmex, 2004, pp. 127-143.

acartonados, algunos de ellos con formas de tornapuntas, que se disponen de manera simétrica en torno a la reliquia. Todos ellos en el reverso lucen un cordón encarnado lacrado y bajo él, en algunos ejemplares asoma la auténtica, lo que significa que la reliquia ha sido convenientemente visada por la autoridad eclesiástica competente. Esta modalidad de relicario es propia de talleres españoles del siglo XVIII, si bien en este caso, los ejemplares más sencillos, de cristales y bordes lisos, creemos que se adentran ya en el siglo XIX. Están dedicados a San Sebastián, a San Stanislao de Kostka, al Beato Simón, a San Luis Gonzaga, a San Liborio, a San Juan Nepomuceno, a San Esteban protomártir y a San Juan Apóstol. Un último ejemplar, de mayor tamaño, alberga una reliquia de los clavos de Cristo, situada en la parte central, en torno a la que se distribuyen otras cuatro de San Francisco de Sales, Santa Rosa, San Luis Gonzaga y San Cayetano. Ejemplares de este tipo pueden verse en las colecciones Lázaro Galdiano de Madrid y Soumaya de México¹¹.

Una variante de esta tipología, cronológicamente propia del siglo XIX, la hallamos en otros dos relicarios (7,5 x 3,5 cm.), similares entre sí, de plata dorada que, siguiendo la misma estructura formal de las piezas anteriores —marco oval de una sola vidriera con cinta entorchada recorriendo todo el borde y cerco de doble cordón sogueado—, se coronan con un motivo ornamental de flores, hojas y cintas realizado en chapa de plata (lám. 2). Las ventanas acogen sobre tela encarnada reliquias de San Martín obispo y San Francisco de Asís en un caso y de San Antonio en el otro, enmarcadas por hilo metálico plateado entorchado y papel acartonado en forma de lira. Las reliquias se identifican merced a las vitelas escritas de puño con tinta roja y negra. Carecen de asa. Sus reversos tienen hilos rojos lacrados, lo que las autentifica.

El conjunto más nutrido de relicarios en esta colección se caracteriza por su extremada sencillez, salidas en su mayoría de moldes e incluso con algunos reversos troquelados. Se engloban aquí veintitrés ejemplares datables en su mayoría en el siglo XIX. Son relicarios de plata aunque se detectan también algunos con estructura de bronce. La mayor parte presenta una forma oval y una sencillísima argolla o asa. Sus medidas medias son de 3 x 2,5 cms. Son de viril único y sus bordes y cercos se presentan en su mayoría lisos. Sólo algunos tienen cierta decoración en su cerco con sencillos motivos de ovas, cordoncillo, etc. Dos de ellos (*Lignum Crucis* y del beato Francisco) poseen además sencillísimas tapas lisas y un tercero, circular y dedicado a Santa Francisca Romana, presenta hechura de reloj con una única portezuela de bisagra. En conjunto albergan reliquias de diversos santos y beatos como San Martín

11 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la colección...* ob. cit., p. 112. N° de Inventario 855, dedicado a San Desiderio mártir. *Santuarios de los íntimo...* ob. cit., p. 291, n° 396, dedicado a San Pedro de Alcántara, y p. 296, n° 416, dedicado a Santa Ana.



LÁMINA 2. Relicario de San Antonio. Siglo XIX.

de la Ascensión¹², Beato Leonardo¹³, San Valentín, Beato Joaquín y San Pacífico de San Severino¹⁴, San Francisco de Asís y San Francisco de Borja, Santa Mónica, la Beata Inés de Benigànim, Santa Teresa de Jesús, el Beato Alfonso de Orozco¹⁵, San Matías, San Bartolomé, San Lorenzo, San Esteban Protomártir, San Jerónimo, Santa María Magdalena, así como otro de todos los Apóstoles y de la Camisa de la Virgen María y un segundo *Lignum Crucis*. Uno resulta inidentificable. Fuera de la cronología mencionada y por tanto el más antiguo de este grupo, con asa de granada, es un ejemplar barroco de doble vidriera en cuya ventana principal se leen vitelas de Santa Dorotea y *Agnus Dei*, en tanto en la posterior, retocada, se muestra un grabadito con la Virgen, el Niño y San Juanito. En general, se corresponden con una tipología que resultó muy abundante tanto en los centros de elaboración como de distribución. En estos casos, se buscaba fundamentalmente con ellos la protección divina, por lo que estaban desprovistos de toda retórica, lo que explica su extremada sencillez.

Dentro de este ámbito de relicarios, existen nueve ejemplares que presentan estructuras diferentes al óvalo. Entre ellos destaca un relicario de perfil octogonal (9 x 7,5 cm.) de doble viril que podemos fechar en el siglo XVII. Está recorrido su borde por un cordón entorchado y sus cercos son dentados. Acoge pasta de reliquias, según indica una cédula con letra de imprenta visible en la ventana principal, donde además está pintada, en tonos naranjas y blancos un ojo plorante. Fue práctica habitual en la Cristiandad que los restos óseos de los mártires anónimos hallados en las catacumbas de Roma fueran reducidos a polvo y mezclados con cera, dando lugar de este modo a la llamada pasta de mártires o pasta de reliquia que, como ocurre en este caso, eran introducidos en cruces y medallones¹⁶.

Destacan también sendos relicarios con forma de corazón, también datables en el Seiscientos (4,2 x 3,4 y 2,5 x 1,5 cm.). El más grande es de doble viril y el pequeño de una única ventana. En ninguno de los dos casos podemos identificar su contenido por resultar ilegible la cédula del primero y carecer de ella el segundo. Ambos, con asa de granada, presentan el borde recorrido por cordoncillo retorcido. No obstante, el mayor tiene cerco dentado por ambas caras mientras el del pequeño

12 Este relicario de San Martín de la Ascensión o San Martín de Loinaz puede fecharse a partir de 1862, ya que el 10 de junio de ese año Pío IX canonizó a este franciscano guipuzcoano que murió martirizado en Japón. Es por tanto uno de los 26 mártires de Nagasaki asesinados en 1597, lugar donde ejerció su labor pastoral después de haber trabajado también en Filipinas. Fue de gran devoción en Guipúzcoa y su canonización explicaría la elaboración de este relicario.

13 Posiblemente se refiere al hermano jesuita Leonardo Kimura, que murió mártir en Nagasaki en 1619 y fue beatificado por Pío IX el 7 de julio de 1867, fecha a partir de la cual se puede datar su relicario.

14 La cronología de este relicario tiene que ser posterior a 1839, dado que en 26 de mayo de ese año el Papa Gregorio XVI canonizó a este santo franciscano que ya había sido beatificado en 1786.

15 Este agustino subió a los altares el 15 de enero de 1882, momento que nos sirve para fechar su relicario.

16 A. BAZARTE MARTÍNEZ, ob. cit., p. 141.

es liso. Figura también un relicario con forma de capilla (4,5 x 2 cm.), estructura típica de la misma centuria que se mantuvo en el arranque de la siguiente. Es de una sola vidriera con borde recorrido por cordoncillo entorchado y cerco liso con asa de granada sobre cuatro espolones. La ventana acoge un hueso. El reverso es de plata lisa pero su inscripción incisa con letras capitales lo identifica con los santos mártires de Zaragoza. Dado que sus restos fueron exhumados en el monasterio de Santa Engracia de la capital aragonesa en 1694¹⁷, esta fecha nos orienta en la cronología del relicario.

Diferente a todas las tipologías señaladas hasta el momento es un broche de bronce en cuyo centro se sitúa un pequeño relicario oval (1,5 x 4 cm.) de Santa Bárbara rodeado de un marco con motivos vegetales de entrelazo de gusto manierista, probablemente realizado en el siglo XIX.

Al margen de los medallones descritos con sus diversas formas, debemos destacar en esta colección dos cruces relicario. La primera (5 x 3 cm.) es una cruz latina de cristal, biselado por las dos caras, que aloja en su interior una pequeña cruz de madera. Está inserta en un cerco liso de oro con sencillos adornos de filigrana tanto en los extremos de la cruz, formando tréboles, como en los ángulos. Pende de la cruz un papel lacrado que creemos debe autenticar esta pieza como un *Lignum Crucis*. Posiblemente se trata de una pieza procedente de Roma y fechable a finales del siglo XVIII o principios de la centuria siguiente. Alhaja importante es la segunda cruz relicario (11 x 9 cm.) cuyos brazos de cristal, de sección circular y huecos, alojan en su interior reliquias (lám. 3a). Sus extremos presentan casquillos de plata cilíndricos, con perfiles decorados con molduras sogueadas, y se rematan con perinolas formadas por tres bolas decrecientes, lo que nos lleva a creer que se trata una pieza del siglo XVII. Se corona con un asa circular paralela a la pieza.

Medallones devocionales

Tal y como ya hemos señalado en líneas precedentes, con estructuras similares e idéntica finalidad, proliferaron también entre la joyas los medallones en los que figuraba la imagen de una determinada devoción, en muchas ocasiones mariana. Las Madres Recoletas de Pamplona poseen ocho piezas de este tipo, siete de ellas de estructura oval y una octogonal, todas ellas de estilo barroco.

La pieza más destacada, octogonal, posee un marco con el borde recorrido por hilo entorchado, rematado por bolas en sus ocho vértices y cerco dentado (6 x 4,5 cm.). Acoge un cristal de roca biselado sobre el que aparecen talladas las *Arma*

17 Sobre la exhumación de estas reliquias puede verse: A. CEA GUTIÉRREZ, *El Tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 1999, pp. 53-58.



LÁMINA 3a. Cruz relicario. Siglo XVII.

LÁMINA 3b. Medallón con las Arma Christi.

Christi (lám. 3b)¹⁸. El culto hacia los símbolos pasionales y hacia el *Lignum Crucis* se remonta a Santa Elena, a quien se le adjudica —San Ambrosio fue el primero en defender este papel— la afanosa búsqueda y el hallazgo de la Vera Cruz en su viaje a Tierra Santa. Desde entonces, no sólo la cruz sino que también todos los objetos de la Pasión de Cristo (flagelos, clavos, corona de espinas, etc.) se convirtieron, como símbolo de la redención, en las primeras reliquias a las que dieron culto los cristianos. A ellas se unirían, tiempo después, las de los apóstoles, y ya en un tercer momento, las de otros santos. Durante los siglos XVII y XVIII estos improperios o estigmas fueron tema muy repetido en los medallones devocionales españoles, plasmados a través de diversas técnicas artísticas¹⁹. Durante el Seiscientos la mayoría de los medallones de cristal de roca procedían de Milán, donde se aprovechaban las lascas sobrantes de la fabricación de vasos y otros recipientes, para elaborar cruces y medallones, grabados a menudo con motivos religiosos, que eran enviados a España, donde se montaban en marcos metálicos²⁰, como bien pudiera haber ocurrido con este ejemplar, en el que destaca la pulcritud y minuciosidad de la talla.

18 Un ejemplar de características bastante similares puede verse en la colección del Museo Etnográfico de Castilla y León de Zamora: *Catálogo Museo Etnográfico*. Junta de Castilla y León, 2004, p. 123.

19 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en el museo...* ob. cit., p. 162.

20 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española...* ob. cit., pp. 37 y 94.



LÁMINA 4. Medallón devocional. Finales del siglo XVII.

Destaca también un medallón oval de plata de doble viril con el borde recorrido por un cordoncillo entorchado y cercos decorados de igual modo junto con un motivo dentado calado (7 x 4,7 cm.). Posee asa de granada sobre cardos paralela a la caja y reasa. Podemos fecharlo en el declinar del siglo XVII. Acoge sendas imágenes pintadas sobre papel de Jesús y la Virgen María, orladas con una inscripción en latín que corresponde al capítulo 2, versículos 48-49 del Evangelio de San Lucas. Su traducción se corresponde con: “Hijo, ¿Por qué has hecho esto? Tu padre y yo angustiados te buscábamos. ¿Para qué me querías? ¿Acaso no sabíais que conviene que yo esté en los asuntos de mi padre?” (lám. 4).

La asociación de la Virgen María y su hijo, ahora representado como Niño, vuelve a repetirse en pintura sobre papel en otro ejemplar de hacia 1700, también de doble vidriera con borde recorrido por un cordoncillo entorchado y cercos sogueados (7,7 x 3,7 cm.). Tiene asa plana con forma de granada paralela a la caja que se une por medio de un perillón.

Una vez más una pintura de la Virgen María, aunque ahora bajo la advocación de la Inmaculada Concepción se muestra en otro medallón del siglo XVIII en la que se acompaña por la parte dorsal con otra de San José con el Niño. Se asocian de este modo dos devociones muy arraigadas en la España barroca. Es también oval

(6,2 x 4,2 cm.) con el borde recorrido por un cordoncillo entorchado. El cerco es liso y el asa redonda y perpendicular a la caja. Tiene reasa. La Virgen, de algo más de medio cuerpo, viste túnica blanca y manto azul. Sus manos se entrelazan sobre el pecho y muestra su mirada baja. Más popular resulta otro medallón de la misma centuria con una estructura oval lisa (5 x 3,5 cm.) que acoge, también en pintura, a la Virgen del Carmen por un lado y el emblema del Carmelo por el otro.

La Virgen de la Soledad es protagonista de otros dos ejemplares en los que se sigue la iconografía que estableció Gaspar Becerra en la talla que realizó para el convento de la Victoria de los mínimos de Madrid por encargo de Isabel de Valois. El primero es un medallón octogonal de bronce de borde perlado y cerco moldurado (5,6 x 4,8 cm.). Acoge sendas pinturas sobre cobre de la Soledad y de Santa Catalina de Alejandría, del siglo XVII y de estilo popular. Un ejemplar con ciertas analogías tanto en su estructura octogonal como en la iconografía puede verse en una placa de cofradía que conserva la colección del Lázaro Galdiano²¹. Mucho más refinado resulta el segundo medallón, que podemos fechar en el siglo XIX. Es oval, de plata dorada, con una única vidriera que aloja un grabado de la Dolorosa de algo más de medio cuerpo (6,2 x 3,2 cm.). Se corona con un motivo vegetal con una flor central y dos ramas laterales detrás de las cuales se sitúa el asa.

Medallas

Las medallas tuvieron un gran desarrollo entre los siglos XVI y XIX acogiendo diversas advocaciones marianas así como las efigies de algunos santos. Junto con las cruces, las medallas fueron las joyas devocionales más frecuentes en España. Aunque hubo algunas de plata, a veces doradas a fuego, proliferaron también las ejecutadas en bronce y latón que a menudo se plateaban. No pocas procedían de Roma, tal y como ponen de manifiesto sus llamadas “anillas giradas”, que las diferenciaba de las fundidas en moldes españoles por el asa plana, frontal, de estas últimas, lo que hacía imprescindible la colocación de una reasa. Fueron propias de talleres hispanos tanto las medallas caladas como compactas, de perfiles sencillos (normalmente redondos, ovals o mixtilíneos), aunque no faltaron las que se adornaron con enmarques de mayor riqueza a base de cresterías y hojarascas, en ocasiones de filigrana, incorporando además esmaltes, perlas y piedras preciosas²². Estaban destinadas al adorno del cuello de las mujeres pero también solían colgarse de los rosarios²³.

Entre las medallas más sobresalientes de esta colección pamplonesa figura una oval de la Virgen con el Niño por el anverso y de San José con el Niño por el reverso,

21 *Ibíd.*, p. 143.

22 L. ARBETETA MIRA, “Medallas con la efigie de San Francisco Javier” en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 426-427. *El arte de la joyería en el museo...* ob. cit., p. 82.

23 M. LEÓN FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 127-154.



LÁMINA 5a. Medalla de la Virgen con el Niño y San José con el Niño. Siglo XVIII.

LÁMINA 5b. Medalla de Santiago Matamoros. Siglo XVIII.

fecha en el siglo XVIII (lám. 5a). Es de plata dorada con cerco de cordonadura por un lado y liso por el otro. Posee un marco de plata en su color con hechura de filigrana y rosas de costillas formando los cuatro extremos de la cruz, excepto el cimero que es trebolado y cuya hoja superior actúa de asa (7 x 5,5 cm.). Diversos ejemplares de medallas y medallones devocionales con marcos similares de filigrana se custodian en diversas colecciones como la de la Abadía cisterciense de Cañas²⁴.

Con la misma cronología dieciochesca existen asimismo dos medallas de Santiago Matamoros en una iconografía sumamente repetida en tierras hispanas con el santo pasante hacia la derecha, a caballo y espada en alto. La primera es oval, de plata sobredorada, con la imagen del apóstol recortada y montada sobre un cerco liso y borde de potente hechura de filigrana con caramullos, enmarcado todo ello por un águila bicéfala coronada de alas explayadas (7,5 x 4,8 cm.). Tanto la corona, las alas como la cola con forma de abanico están realizadas también con filigrana, en tanto las dos cabezas y las patas en láminas de plata con dibujos incisos (lám. 5b). Esta tipología de medalla tuvo gran desarrollo en España, fusionándose en ella dos motivos iconográficos muy característicos de la joyería española como el águila bicéfala, símbolo de la Casa de Habsburgo y por tanto paradigma del atributo real,

24 A. CEA GUTIÉRREZ, *El Tesoro...* ob. cit., pp. 178-183.

y la imagen del apóstol Santiago, patrono de España²⁵. En ocasiones, estas medallas aparecen ligadas a la indumentaria tradicional, bien de manera independiente, bien como parte de collares y brazaleras, tal y como lo ponen de manifiesto numerosos ejemplares conservados en el Museo del Traje de Madrid, procedentes de La Alberca²⁶. Más sencillo resulta el segundo ejemplar. La medalla es similar y va montada sobre un cerco liso y borde de filigrana con rosas de costillas formando los cuatro extremos de la cruz, menos el cimero que es trebolado y de gran desarrollo (4,3 x 2,3 cm.). El asa, en forma de lágrima, es perpendicular a la medalla²⁷.

Las Agustinas Recoletas cuentan con varias medallas de la Virgen del Pilar. Todas ellas son barrocas y en este caso parecen destinadas a los rosarios de las religiosas. Esta devoción mariana vivió un fuerte impulso especialmente a partir del famoso milagro de Calanda, acontecido en 1640, de resonancia universal, lo que sumió a toda España en un profundo fervor pilarista²⁸. Proliferaron a partir de entonces varias relaciones de sus milagros, gozos, novenas y otros escritos sobre la imagen zaragozana. De este modo se logró una gran difusión de esta devoción mariana a lo que también contribuyeron de modo paralelo los grabados, las medallas y los colgantes con su imagen. No en vano se trataba de técnicas artísticas cuya reproducción mecánica, permitía su producción masiva, de bajos costes y, en consecuencia, de fácil adquisición y propagación entre los fieles. A través de estos objetos, peregrinos y devotos lograban portar con ellos la imagen mariana o conservarla en su casa, convirtiéndose además en regalo para parientes y amigos²⁹. Un ejemplo preclaro de esta devoción pilarista lo hallamos en una de las mujeres más sobresalientes de la España del siglo XVII, sor María Jesús de Ágreda. No sólo dedicó a la Virgen de Zaragoza numerosos párrafos en su *Mística Ciudad de Dios*, sino que recomendaba vivamente su invocación a quienes le pedían consejo, entre ellos Felipe IV. En su convento soriano no faltaron imágenes del Pilar como las numerosas medallitas que encargó para sus religiosas, tal y como se ha documentado. Todavía se conservan en la clausura de Ágreda algunas de ellas, pendientes de rosarios³⁰.

25 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, “Medalla” en *La Joyería española. De Felipe II a Alfonso XIII*, p. 122.

26 Ibídem, “Collar” y “Brazalera”, pp. 80 y 82. M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca...* ob. cit., pp. 65, 137-139, 146, y 153-163. C. PIÑEL SÁNCHEZ, *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora, Caja España, 1998, p. 13.

27 Un ejemplar muy parecido, aunque más deteriorado y transformado por la introducción de un grabadito de San José con el Niño, puede verse en A. CEA GUTIÉRREZ, *El Tesoro...* ob. cit., p. 169. También otro en M.A., HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca...* ob. cit., p. 93-94.

28 T. DOMINGO PÉREZ, “El milagro de Calanda. Resonancia universal y eco en la religiosidad popular” en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 59-71.

29 R. CENTELLAS, “El poder de la imagen: iconografía de la Virgen del Pilar” en *El Pilar...* ob. cit., pp. 133-151.

30 R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*. Soria, Diputación Provincial, 2002, pp. 305-310.

Los cuatro ejemplares existentes en el convento de Recoletas son de plata y de gran sencillez (3,6 x 0,8 cm., 6,7 x 1,6 cm., 3,6 x 0,9 cm. y 8 x 3,2 cm.). Son de media hechura con el espaldar liso. Fueron realizados a través de moldes y se corresponden con los modelos que proliferaron a partir del siglo XVII. Siguen todas ellas el prototipo de la imagen mariana sobre la santa columna y dos de ellas incorporan además otro elemento tan significativo de su iconografía como es el manto de disposición trapezoidal. Una de estas últimas, de plata dorada y plata en su color, del siglo XVIII, decora tanto su extenso manto, como la columna, con labores de filigrana y piedras de color, probablemente como evocación de las joyas que, fruto de las donaciones, adornaban esta prenda textil en la imagen de Zaragoza³¹. En el joyero de la Virgen del Pilar, hoy Museo Pilarista, pueden verse piezas absolutamente similares a éstas medallas mencionadas. Son alhajas muy humildes, propias de la piedad popular, que figuraban y figuran junto con otras de gran riqueza, todas ellas entregadas como exvotos por los fieles devotos³².

Las cruces

Dado que hemos optado por ubicar las dos cruces con *vestigia* en el apartado de relicarios, en éste tan sólo podemos mencionar una cruz de Caravaca (7,7 x 3,7 cm.). Se trata de la típica patriarcal de doble brazo —más pequeño el superior— con extremos acampanados que copia el perfil del relicario que custodia en la localidad murciana el *Lignum Crucis*. De gran sencillez, es plana, de plata y no tiene de asa. No presenta imágenes de Cristo, la Virgen o los ángeles tenantes habituales en otras representaciones de Caravaca. Tan sólo muestra una decoración incisa floral en el brazo superior y las inscripciones S. ANTONI/ORA PRO ME por un lado y S. IOSEPH/ ORA PRO ME por el otro lado. Se une de este modo la devoción a la Cruz con la de San Antonio y San José.

La devoción a la Cruz de Caravaca se expandió no sólo por España, sino también por tierras americanas y centroeuropeas a partir del siglo XVI, alcanzando en las dos centurias siguientes un gran culto, merced sobre todo a los franciscanos, a los jesuitas y también, aunque en menor medida, a los carmelitas descalzos, todos ellos con casa en Caravaca. Por ello proliferaron pequeñas cruces con su iconografía realizadas en todo tipo de materiales como cobre, estaño, aleaciones varias y por supuesto plata, realizada por los orfebres caravaqueños, si bien los modelos fueron también repetidos en centros plateros importantes como Taxco, en Nueva

31 R. CENTELLAS, ob. cit., pp. 133-151.

32 L. ARBETETA MIRA, "El alhajamiento de las imágenes mariana españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, t. LI, 2 (1996), pp. 97-126.

España³³. Su portador buscaba con ella protección así como, ante determinadas adversidades, el desarrollo de prodigios. Así por ejemplo, se han documentado en abundancia en tierras leonesas y otras partes de España, donde las mujeres las portaban en el momento del parto, considerándose también que protegía del fuego, la rabia y el rayo³⁴. La cruz de Caravaca solía aparecer como una joya que se colocaba en torno al cuello, aunque también constan en collares y brazaleras, habiéndose comprobado asimismo su presencia, como si se tratara de un amuleto, en dijeros para niños³⁵. No obstante, parece que este ejemplar, dada su sencillez habría sido destinado a un rosario.

Ésta es, en conjunto, la colección de joyas devocionales de las Agustinas Recoletas de Pamplona, no muy extensa en números absolutos, pero muy representativa en cuanto a tipologías, morfologías y cronologías, que nos ha permitido acercarnos no sólo a los aspectos estrictamente artísticos, sino también a los usos, costumbres y mentalidades de tiempos pasados.

33 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS Y N. BARAHONA QUINTANA, "Fundación de la Compañía de Jesús en Caravaca. Los Jesuitas y el culto a la Santa Cruz", D. MESSNER, "La Cruz de Caravaca en Centroeuropa", J.A. MELGARES GUERRERO, "La Cruz de Caravaca en América" en J.M. SERRANO CLIMENT (coord.), *La ciudad en lo alto. Caravaca de la Cruz. Exposición 2003*. Murcia, Fundación Caja Murcia, 2003, pp. 223-233, 117-121 y 123-129 respectivamente.

34 C. ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo español*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 35. C. CASADO LOBATO, ob. cit., pp. 237-249.

35 A. CEA GUTIÉRREZ, "La cruz en la joyería..." ob. cit., pp. 183-236.

Influenze spagnole nelle suppellettili liturgiche siciliane del Quattro e del Cinquecento

SALVATORE ANSELMO

Università di Palermo

È noto come a seguito dell'arrivo in Sicilia nel 1415 di Juan de Pañafiel, primo viceré spagnolo, giungessero non solo prelati e nobili con le loro corti ma anche artisti e manufatti che diventarono modelli per quelle opere siciliane soprattutto quando Alfonso il Magnanimo ricongiunse l'Isola a Napoli. Si assiste così, come è stato ricordato nel contributo dedicato ai calici madoniti dei secoli XV-XVI in Sicilia, nel volume de *Estudios de Platería san Eloy* 2008 a cura di Jesús Rivas Carmona¹,

1 S. ANSELMO, "Dalla Spagna alla Sicilia: le foglie di cardo sui calici "madoniti". Un fortunato epiteto coniato da Maria Accascina", in J. RIVAS CARMONA (a cura di), *Estudios de Platería*. Murcia, 2008, pp. 39-54. Sulle opere d'arte decorative legate alla cultura spagnola si veda: M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, pp. 139-166; M.C. DI NATALE, "Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro", in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra. Milano, 1989, pp. 134-141; M.C. DI NATALE, "Le Arti decorative dal Quattrocento al Seicento", in *Storia della Sicilia*, vol. IX, *Arti figurative e architettura*. Roma, 1999, pp. 492-503; M.C. DI NATALE, "Oro argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica", in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano, 2001, pp. 25-30; M.C. DI NATALE, "Oreficeria siciliana dal Rinascimento al Barocco", in S. RIZZO (a cura di), *I Tesori dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra. Catania, 2008, pp. 34-44; S. GRASSO-M.C. GULISANO, "Arti applicate in Sicilia tra influssi spagnoli e realtà locali tessuti, ceramiche, argenti e gioielli dal XV al XVII secolo", in G. CANTELLI, S. RIZZO (a cura di), *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicilia*. Palermo, 2003, con precedente bibliografia.

all'infiltrarsi di questo nuovo gusto che va prima ad aggiungersi a quello senese, toscano, fino a sostituirlo definitivamente. Maria Accascina, infatti, pionieristica studiosa della storia delle arti decorative in Sicilia², nota significativamente come "Nel secolo XV... la produzione diventa più omogenea e decisamente si orienta ad imitare con molta libertà, l'arte catalana, come faceva l'architettura e la pittura; si concentra nelle botteghe palermitane e catanesi che forniscono opere a tutte le altre città e ai paeselli dell'isola. Restano a provarla molte opere sparse nei più oscuri tesori delle chiesette montanine di Geraci Siculo, di Isnello, di Nicosia, di S. Mauro, tesori che mai il forestiero visita perché pensa che tanto di bello non vi sia. Indugia con pigrizia lo stile gotico, ma è un gotico ora rigoglioso e fantastico alla maniera catalana, ora infiltrato di elementi rinascimentali sempre però ricco di risorse, vario di forma, elegante nell'ornato, equilibrato nel perfetto rapporto tra architettura e decorazione"³.

Risente non caso sia di modelli italiani che di quelli nascenti della Spagna, l'ostensorio d'argento a tempietto della chiesa di San Nicola di Randazzo riferito ad argentiere siciliano degli inizi del XV secolo⁴. L'opera è costituita da una base a dodici lobi all'interno dei quali si trovano figure di santi un tempo arricchiti da smalti secondo quel gusto tipicamente toscano. Questa base, infatti, viene accostata da Maurizio Vitella a quella dell'ostensorio, già reliquiario, della Chiesa Madre di Geraci Siculo realizzato da Pino da San Martino da Pisa, quindi toscano, prima del 1338, data di morte del committente, Francesco Ventimiglia⁵. Dalla base dell'opera di Randazzo, poi, si erge l'elegante e goticeggiante fusto, interrotto da un nodo con edicolette, che sorregge il ricettacolo a tempietto cuspidato. Questi motivi decorativi, vale a dire guglie, pinnacoli, foglie e cuspidi si ritrovano nelle opere catalane coeve ed in quelle siciliane che a quelle si ispirano. Luigi Hyerace, infatti, raffronta questi motivi presenti nell'opera di Randazzo con l'ornamentazione superiore degli stalli corali della Cattedrale di Barcellona, eseguiti da Pietro Anglada (1394-1399), continuati da Matia Bonafè nel 1454 e completati da Bartolomè Ordonez nel 1517-18⁶, e con quelli del soglio arcivescovile della Cattedrale di Palermo eseguito,

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

3 M. ACCASCINA, "Arte decorativa siciliana. Le oreficerie", in *Rassegna Primavera Siciliana*, febbraio 1935, XIII, s. p.

4 M. VITELLA, scheda n. 2, in *I Tesori dell'Isola...*, 2008, p. 771 con precedente bibliografia.

5 M. VITELLA, scheda n. 2, in *I Tesori dell'Isola...*, 2008, p. 771. Per l'opera di Geraci vedi M.C. NATALE, *I Tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta-Geraci Siculo, 1995, II. ed., 2006, p. 14. Sulla suppellettile madonita è in corso di pubblicazione uno studio di G. Travagliato.

6 V. DI PIAZZA, "Note sui cori lignei di Sicilia dal XV al XVI secolo", in M.C. DI NATALE-V. ABBATE (a cura di), *Epiphania Domini. L'adorazione dei Magi nell'arte siciliana*. Catalogo della mostra. Palermo, 1992, p. 187 con precedente bibliografia.

unitamente al coro, tra il 1466 ed il 1467 per volere dell'Arcivescovo Nicolò Pujades su modello del precedente⁷. Lo stesso studioso, poi, raffronta la tipologia dell'edicola dell'opera con quella dei gonfaloni lignei processionali, come quello della Galleria Regionale della Sicilia, proveniente da Tusa⁸ oppure con quello della Chiesa Madre di Gallodoro⁹. La presenza delle braccia con gli angeli nell'opera in esame, poi, rimanda ad esempi più spiccatamente francesi ed italiani ma anche spagnoli. Le braccia, infatti, sorreggono generalmente i Dolenti, San Giovanni e la Madonna, ai lati del Cristo Crocifisso come sovente si incontra sia nelle opere d'arte decorativa sia nelle più note croci dipinte in Sicilia¹⁰. L'opera, quindi, viene riferita ad "argentiere siciliano che attinge ai coevi repertori decorativi riproponendo le parti migliori della cultura toscana e di quella gotica-catalana, quest'ultima attestata anche dal decoro flordelisado dei bracci laterali, ornato comune a molte croci spagnole del XIV e del XV secolo"¹¹. La tipologia della custodia, nota Maria Concetta Di Natale, verrà ripresa nel reliquiario architettonico del Tesoro della Cattedrale di Palermo della seconda metà del Quattrocento, "che ripropone in chiave spagnoleggiante e in maniera più massiccia e ormai decisamente appesantita le esili e slanciate forme" del reliquiario di Piazza Armerina del 1405 firmato da Simone de Aversa¹².

Alla presenza di opere di cultura iberica si aggiungono i nomi di argentieri spagnoli rintracciati nelle carte d'archivio da Gioacchino Di Marzo prima, come i fratelli Geronimo, Giacomo e Pietro Coves (Comes)¹³, e da Geneviève Bresc Bautier dopo. Tra i tanti artisti rinvenuti da quest'ultima studiosa ricordiamo Jacobus de Consalvo, documentato nel 1418, Petrus e Jacobus de Spagna che giunsero a Palermo nel 1421 e nel 1423, Johannes de Spagna, documentato nel 1449, il valenciano Johannes Comes (Comes) noto nel 1448, mentre dalla catalogna giunsero Barnardus Pintureri, 1420, Franciscus Soler, 1426, Gabriel de Villanova, 1427, Nicolaus Pilut, 1444, Peri Baguils, 1444, Luis Christofalu, 1445, Goffridus Desvalls, 1449, Antonius Pujol, 1458

7 L. HYERACE, scheda n. 1, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*. Roma, 1981, p. 45 e F. MELI, *Matteo Carnelivari e l'architettura del Quattrocento e del Cinquecento a Palermo*. Roma, 1858, p. 70 n. 67.

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

9 L. HYERACE, scheda n. 1 e F. CAMPAGNA CICALA, scheda n. 8, in *Le arti decorative...*, 1981, pp. 45, 123-124.

10 L. HYERACE, scheda n. 1, in *Le arti decorative...*, 1981, pp. 45-46; M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea...*, 2006, pp. 24-25 ed M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale*, premessa di M. Calvesi. Palermo, 1992, *passim*.

11 M. VITELLA, scheda n. 2, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, p. 771.

12 M.C. DI NATALE, "Gli argenti in Sicilia tra rito...", 1989, p. 134. Per il reliquiario della Cattedrale di Palermo vedi M.C. DI NATALE, scheda n. 17, in *I Tesori dell'Isola...*, 2008, p. 787, per quello di Piazza Armerina vedi M.C. DI NATALE, scheda n. 1, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, p. 770, con precedente bibliografia.

13 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*. Palermo, 1880-83, p. 629.

e ancora altri da Maiorca¹⁴. A questi nomi, poi, si associano quelli rinvenuti nelle ricerche archivistiche successive, come quelle condotte in occasione della mostra *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco* curata da Maria Concetta Di Natale e allestita nel 2001 a Palermo¹⁵. Queste ultime hanno infatti rivelato, tra i tanti orafi e argentieri, quelli di Cristofaro de Vergara, documentato nel 1534, Pietro Torner da Maiorca, Giovanni De Gracio e tanti altri¹⁶.

All'argentiere Giovanni di Spagna, noto per prima al canonico Gioacchino Di Marzo, studioso a cui si devono i primi studi scientifici sull'argenteria e oreficeria isolana¹⁷, Maria Accascina¹⁸ ha attribuito la particolare croce della Cattedrale di Mazara del Vallo commissionata dal vescovo Giovanni IV La Rosa, vescovo della stessa Diocesi dal 1415 al 1448¹⁹. L'opera, dai capicroce gigliati, presenta nel recto al centro Cristo Crocifisso, ai lati i Dolenti, San Giovanni e la Madonna, in alto il pellicano ed in basso il teschio e sotto lo stemma del prelado, nel verso, invece, Cristo benedicente in Maestà e sui medaglioni i quattro evangelisti. La suppellettile liturgica, che si ispira a quella della Chiesa Madre di Salemi opera di Giovanni di Cione (1386) ora nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo²⁰, presenta sulle lamine stilizzate foglie di cardo che creano un particolare effetto plastico e chiaroscurale. Vincenzo Abbate ha notato come alcune figure dei medaglioni con i loro fondi a ouvrage richiamino la pittura spagnola come quella dei Serra. Ne sono esempio, nota lo stesso studioso, "il Cristo in maestà, con quell'andamento mosso del panneggio, la massa dei capelli spartiti a cordone, l'architettura piatta del trono a pinnacoli, curve e monofore tardogotiche; i visi, gli atteggiamenti di ferma pateticità della Madonna, del S. Giovanni, dell'Angelo; i simboli stessi degli Evangelisti così vicini

14 G. BRESC BAUTIER, *Artistes, Patriciens et Confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*. Roma, 1979, pp. 113-114 e M.C. DI NATALE, "Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro...", 1989, p. 135.

15 *Splendori di Sicilia...*, 2001.

16 M.C. DI NATALE, "Oro argento e corallo..." e G. TRAVAGLIATO, D. RUFFINO, "Gli archivi per le arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco", in *Splendori...*, 2001, pp. 28-29 e *passim*.

17 G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*. Palermo, 1899, p. 315. Si veda a riguardo M.C. DI NATALE, "Gioacchino Di Marzo e le arti decorative in Sicilia", in S. LA BARBERA (a cura di), *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*. Atti del convegno. Palermo, 2004, pp. 157-167. Per la figura dell'artista vedi M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, *Arti Applicate*, a cura di M.C. Di Natale, in c.d.s.

18 M. ACCASCINA, "La croce di Mazara", in *Dedalo*, a. XI, 1930-31, vol. IV, pp. 1074-1081; M. ACCASCINA, *L'Oreficeria italiana*. Firenze, 1934, pp. 30; M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, pp. 142-143, 458, n. 129.

19 V. ABBATE, scheda n. 2, in *Le arti...*, 1981, pp. 47-49 e M.C. DI NATALE, *Il Tesoro dei Vescovi del Museo Diocesano di Mazara del Vallo*. Catalogo delle opere a cura di P. Allegra e M. Vitella. Marsala, 1993, pp. 21-22.

20 M. VITELLA, "Il Tesoro della Chiesa Madre di Salemi. Un patrimonio da valorizzare", in S. DENARO-M. VITELLA, *Argenti sacri della Chiesa Madre di Salemi dal XVI al XIX secolo*. Salemi, 2007, pp. 27-28 e P. ALLEGRA, scheda n. 2, in *Il Tesoro dei Vescovi...*, 1993, p. 95, con precedente bibliografia.

a motivi di ricami di stoffe e tessuti che impreziosiscono le figure di tanti santi vescovi di tavole iberiche²¹. La croce astile, inoltre, che richiama esempi italiani di stretta derivazione spagnola, trova strette affinità con le croci marchiate Bark (Barcellona), ovvero catalano-aragonese, come quella astile nella Cattedrale di Barcellona di Francesco Villardell e ancora quella della parrocchiale di Onteniente (1392) e tanti altri esempi²².

Alla famiglia del precedente argenteo potrebbe appartenere Pietro di Spagna, autore di tre importantissime opere d'argento conservate nel Monastero benedettino di San Martino delle Scale di Palermo²³. Si tratta del reliquiario della Sacra Spina e di quello della Santa Croce e del calice rintracciato dalla Di Natale in occasione della mostra *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo* allestita nel 1997 presso lo stesso monastero benedettino²⁴. Quest'ultima opera, infatti, è stata resa nota per primo dal Di Marzo che ne dà una puntuale descrizione riferendone anche le triste vicende²⁵. L'opera viene identificata successivamente dalla Di Natale, grazie ad un'incisione settecentesca inserita in una raccolta di stampe e disegni del Torremuzza conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo, con quella tradizionalmente riferita a Pietro di Spagna²⁶. Il pregevole calice, infatti, che un tempo recava la firma dell'artefice, venne infatti trafugato e, cosa ancora più triste, danneggiato. Della suppellettile liturgica il Di Marzo nel 1862 scrive che nel piede "in un vago fregio a fogliami s'intrecciano in giro vari ovattini, ov'erano lavorati a niello in piccolissime figure o il Cristo crocifisso o la beata Vergine col bambino o qualche santo dell'ordine casinese. Ne fu l'artefice verso il quattrocento un Pietro de Spagna orafo palermitano, siccome leggevasi in un'iscrizione che ricorreva nella parte interna del piede: Petru de Spagna arginteri di Palermo mi laborao - Petru de Spagna fecit". Lo stesso studioso continua lamentando lo stato in cui l'opera ci è pervenuta dopo il triste furto avvenuto pochi anni prima e scrive ancora che "se non se ne avesse un facsimile in un disegno che rimane del calice nel suo antico stato"²⁷. Lo stato in cui l'opera è oggi, e come doveva presentarsi

21 V. ABBATE, scheda n. 2, in *Le arti...*, 1981, p. 48.

22 V. ABBATE, scheda n. 2, in *Le arti...*, 1981, p. 48.

23 Per la figura dell'artista M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani...*, in c.d.s.

24 M.C. DI NATALE, "Dallo splendore della suppellettile liturgica all'aurea cromia della miniatura", in M.C. DI NATALE-F. MESSINA CICCHETTI (a cura di), *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra. Palermo, 1997, pp. 144-147 con precedente bibliografia.

25 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*. Palermo, 1862, vol. III, p. 195 e G. DI MARZO, *La pittura...*, 1899, pp. 313-314.

26 M.C. DI NATALE, "Dallo splendore...", 1997, pp. 144-145 e R. VADALÀ, scheda n. 4, in *Splendori...*, 2001, pp. 355-46.

27 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti...*, 1862, p. 195 e R. VADALÀ, scheda n. 2, in *Splendori...*, 2001, pp. 353-354 con precedente bibliografia.

prima del triste furto, viene minuziosamente descritto dalla Di Natale²⁸, la quale nota come sulla base, maldestramente ripresa, si trovino quattro medaglioni un tempo smaltati, due originari insieme ad alcuni decori seppur fortemente restaurati e calati nell'argento dorato, circondati da motivi fitomorfi. L'interno con la firma, poi, è stato sostituito, mentre il nodo ovoidale e le sezioni con motivi fitomorfi del fusto sono, invece, originali. L'opera, inoltre, al di là del maldestro restauro dell'Ottocento, come ha ipotizzato sempre la stessa studiosa, ne dovette subire un altro verosimilmente nel Seicento, periodo in cui il monastero commissionava al noto argentiere Nibilio Gagini e ad altri artisti nuove suppellettili liturgiche. La base, infatti, poteva essere mistilinea e con zoccolo rialzato, similmente a quella dei calici del periodo come quelle dei più noti calici madoniti, tra cui si inserisce quello della Cattedrale di Palermo²⁹.

Presenta, infatti, una base mistilinea il reliquiario architettonico della Sacra Spina dello stesso tesoro siciliano che reca ancora, per fortuna, l'iscrizione "Pedro de Spagna arginteri di Palermo mi laborao"³⁰. L'opera, ampiamente nota agli studiosi, si impone, nota Maria Accàscina, "come opera d'arte... per il rapporto controllato tra l'altezza e la spazialità compresa tra le curve delle ali, per lo slancio senza eccessi, per la tecnica raffinata con effetti tessili..., perché tutto si include in un periodo di fluidità armoniosa"³¹. La base, infatti, mistilinea e con quattro lobi, similmente a quelle delle custodie eucaristiche del periodo, presenta, all'interno di due rombi smaltati traslucidi, i Santi Benedetto e Gregorio Magno. La presenza del Dottore della Chiesa ha spinto il Di Marzo prima e l'Accascina dopo, a ritenere che l'opera conservasse i resti mortali di quest'ultimo santo³². Dalla base, poi, si erge il goticeggiante fusto metaforicamente sostenuto da due angeli, con grandi ali ripiegate all'interno, che sorreggono una corona di spine. La tipologie delle ali, poi, con le grandi piume che tendono a ripiegarsi in avanti, dichiaratamente spagnole, sono non a caso simili a quelle degli angeli che circondano l'episodio dell'Incoronazione della Vergine nella tavola attribuita a Riccardo Quartararo conservata presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis di Palermo. Dell'artista, infatti, è stato supposto un viaggio in Spagna, esattamente a Valenza, dove poté aver appreso la pittura iberica³³. Un rigoglioso cespo di foglie d'acanto, ancora tipicamente catalano, funge invece da raccordo con il ricettacolo che si conclude con una cupola ribassata,

28 M.C. DI NATALE, "Dallo splendore...", 1997, pp. 144-145.

29 M.C. DI NATALE, scheda n. 5, in *Splendori...*, 2001, p. 356 e S. ANSELMO, "Dalla Spagna alla Sicilia...", 2008, pp. 49-50.

30 R. VADALÀ, scheda n. 2, in *Splendori...*, 2001, pp. 353-354 con precedente bibliografia.

31 M. ACCASCINA, *Oreficeria Siciliana...*, 1974, p. 145.

32 M. ACCASCINA, *Oreficeria Siciliana...*, 1974, p. 145 e G. DI MARZO, *Delle Belle...*, 1862, vol. II, p. 195.

33 M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*. Palermo, 1993, pp. 433-435 e T. PUGLIATTI, *La pittura del Cinquecento in Sicilia, L'area occidentale*. Napoli, 1998, pp. 21-55, in part. 31-35.

di cui Hyerace ha proposto diversi accostamenti con le architetture del periodo sia siciliane che spagnole³⁴. Qui, all'interno di una teca in cristallo di rocca, la cui purezza e incorruttibilità del minerale viene paragonata alla vita di Cristo³⁵, si trova la reliquia della Santa Croce. Questa, secondo quanto riferiscono le cronache del monastero, venne donata, unitamente a quella della croce, nel 1457 da papa Callisto III Borgia a fra' Giuliano Majali del monastero di San Martino delle Scale, ambasciatore di re Alfonso presso la sede pontificia e personaggio illustre nella Sicilia del tempo se ha avuto un ruolo notevole nell'edificazione del nuovo Ospedale di Palermo³⁶. L'anno di donazione diviene dunque termine *post quem* per la datazione sia del reliquiario della Croce sia di quello della Sacra Spina nonché del già citato calice dello stesso abile argentiere. Conferma la fattura palermitana dell'interessantissima opera la bolla di Palermo, l'aquila a volo basso con R.U.P. (*Regia Urbs Panormi*), impressa sotto la base. Questo marchio viene apposto sulle opere d'argento in seguito all'approvazione nel 1447, da parte di Alfonso il Magnanimo, dei capitoli della maestranza degli argentieri di Palermo, confermati nel 1467 dal senato cittadino³⁷.

Reca pure lo stesso marchio della città di Palermo il già citato reliquiario della Santa Croce dello stesso argentiere di cui il Di Marzo ne ricorda l'iscrizione ora non più esistente³⁸. Anche quest'opera, similmente al già citato calice, è stata modificata nel corso dei secoli, la base, ad esempio, è stata aggiunta verosimilmente all'inizio del Seicento, in questa occasione, infatti, furono probabilmente collocate le due figure dei Dolenti che, secondo una consuetudine piuttosto diffusa in Sicilia, erano probabilmente poste ai lati della Croce su apposite braccia. La base, che riproduce il monte Golgota e che presenta il teschio di Adamo nonché due Angeli che sorreggono gli elementi della passione, reca una fascia nel basamento dove si trovano lo stemma dell'Abbazia di San Martino delle Scale, San Benedetto, il monogramma bernardiniano e San Martino. La croce vera e propria, dai particolari capicroci gigliati e dalla cornice traforata che verrà usata dagli intagliatori siciliani nelle diffuse cornici dipinte (si veda ad esempio la nota Croce dipinta della Matrice Nuova di Castelbuono)³⁹, presenta al centro Cristo Crocifisso, ai lati, all'interno di medaglioni che ancora mostrano tracce di smalto traslucido, Cristo Benedicente, a sinistra e San Giovanni a destra, la Vergine in alto e la reliquia in basso. Nel verso, all'interno di una edicoletta goticheggiante, la Madonna con il Bambino e

34 L. HYERACE, scheda n. 6, in *Le arti...*, 1981, p. 56.

35 M.C. DI NATALE, scheda n. II, 6, in *Ori e argenti in Sicilia...*, 1989, p. 184.

36 R. VADALÀ, scheda n. 2, in *Splendori...*, 2001, pp. 353-354 con precedente bibliografia.

37 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Milano, 1996, p. 23.

38 G. DI MARZO, *Delle Belle arti...*, 1899, p. 315.

39 M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale*, premessa di M. Calvesi. Palermo, 1992, p. 98 e scheda n. 19, p. 143 e S. ANSELMO, *Le Madonie. Guida all'arte*, premessa di F. Sgalambro, presentazione di M.C. Di Natale e introduzione di V. Abbate. Palermo, 2008, p. 45 con precedente bibliografia.

nei capiproce, entro medaglioni romboidali traslucidi, i Santi Benedetto, Gregorio, Mauro e Placido.

Propone ancora, nota Maria Concetta Di Natale, “un’iconografia che sarà ripetuta talora con piccole varianti anche nelle numerose croci dipinte dislocate in ambito siciliano nel XV secolo” la croce astile d’argento della Cattedrale di Piazza Armerina riferita dalla stessa studiosa ad argentiere spagnolo o spagnoleggiante della seconda metà del XV secolo⁴⁰. La particolarissima croce, il cui fondo è caratterizzato da motivi acantiformi, è circondata, similmente a quella di Pietro di Spagna, da una carnosa cornice sempre con motivi acantiformi. Nel recto, all’interno di una edicoletta gotico-catalana, si trova Cristo Crocifisso, fortemente piegato sulle ginocchia e con il capo reclinato che rimanda, nota sempre la Di Natale, a quelli del gotico doloroso, come quello della Cattedrale di Palermo⁴¹. Ai lati, invece, i Dolenti, in alto il pellicano e in basso Cristo con il calice in mano, dunque tre scene che ripropongono la Salvezza dell’Uomo tramite il sangue di Cristo, il pellicano che sacrifica se stesso nutrendo i suoi piccoli, Cristo che si offre per l’umanità tutta ed in basso il Salvatore che offre il proprio sangue⁴². Nel verso, invece, l’opera sembra più legata alla consueta iconografia perché presenta Cristo Crocifisso ed ai lati i simboli dei quattro evangelisti. Degno di nota è pure il nodo della croce caratterizzato da carnose foglie similmente ai già citati calici madoniti.

Edicolette gotiche, simili a quelle presenti nell’opera appena esaminata, caratterizzano i quattro lati maggiori della cassa d’argento di Sant’Agata nella Cattedrale di Catania realizzata dal napoletano Vincenzo Archifel e dagli argentiere Nicola Lattari, Antonino Di Novara, Filippo Di Mauro, Antonio (figlio del già citato Vincenzo), e Paolo Guarna⁴³. Simili motivi decorativi, poi, caratterizzano numerosi reliquiari, come la base di quello a braccio di Sant’Agata realizzato da Paolo e Giovanni Gili e Battista Ramundo nel 1532 della Cattedrale di Palermo⁴⁴ e

40 M.C. DI NATALE, scheda n. II. 4, in *Ori e argenti...*, 1989, pp. 180-181 e M.C. DI NATALE, scheda n. 3, in *I Tesori dell’Isola ...*, 2008, pp. 771-772 con precedente bibliografia.

41 L. BUTTÀ, *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belice e l’iconografia del Crucifixus dolorosus in Sicilia fra trecento e Quattrocento*. Sambuca di Sicilia, 2003, pp. 22-23, 53-54. Si veda pure G. TRAVAGLIATO, “*Mors et vita duello conflixit re mirando*”. *Note sull’iconografia medievale del Cristo in croce nel territorio trapanese*, in M. VITELLA (a cura di), *Mysterium Crucis nell’arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra. Trapani, 2009, pp. 27-35.

42 M.C. DI NATALE, scheda n. II,4, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 181.

43 M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, 1974, pp. 200-202 e M.C. DI NATALE, “Il Tesoro di S. Agata. Gli ori”, in L. DUFOUR (a cura di), *Sant’Agata*. Roma-Catania, 1996, pp. 261-262; Si veda pure M. VITELLA, *Arti decorative per sant’Agata*, in *Agata santa. Storia, arte, devozione [Dipinti, sculture] [Contesto storico, archeologia] [Argenteria, oreficeria, oggetti sacri] [Città, archivi]*. Catalogo della mostra. Milano, 2008, p. 209. Per gli artisti vedi D. Ruffino, *ad voces*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, *Arti Applicate*, a cura di M.C. Di Natale, in c.d.s.

44 M. C. DI NATALE, “Oreficeria e argenteria nella Sicilia Occidentale al tempo di Carlo V”, in T. VISCUSO (a cura di), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa al tempo di Carlo V*. Catalogo della mostra. Siracusa, 1999, p. 79 con precedente bibliografia.



LAMINA 1. *Argentiere siciliano spagnoleggiante o spagnolo. Croce astile (prima metà del XV secolo). Pollina, Chiesa Madre.*

quello architettonico di San Luca e della Santa Croce di Motta d’Affermo degli inizi del Cinquecento⁴⁵. Numerosi sono pure i reliquiari che presentano timidi motivi gotico-catalani che via via vengono assorbiti da soluzioni più rinascimentali come

45 A. PETTINEO, scheda n. 11, in *Splendori...*, 2001, pp. 360-361.

quello di San Gerardo del 1572 della Chiesa Madre di Termini Imerese⁴⁶ e quello della metà del Cinquecento della Chiesa Madre di Petralia Soprana⁴⁷.

Si ispira ancora alle *cruces fiordalisadas* della Spagna e quindi a quelle marchiate Bark, Barcellona, la croce astile della Chiesa Madre di Pollina, realizzata in argento e argento dorato, che è stata riferita ad argentiere siciliano spagnoleggiante, se non addirittura spagnolo, della prima metà del XV secolo (lám. 1)⁴⁸. L'opera presenta nel recto Cristo Crocifisso con ai lati la Madonna e San Giovanni, in alto la tabella con la scritta INRI ed il simbolico pellicano ed in basso Adamo ed Eva. Le figure, realizzate a bassorilievo, sono collocate nei terminali quadrilobati gigliati e nei doppi capicroce risultato ripetuti, invece, i dolenti orizzontalmente e due angeli verticalmente. Nel verso, al centro, si trova l'Agnus Dei tra i simboli dei quattro evangelisti collocati nella parte terminale delle braccia: l'uomo alato, il leone, il toro e l'aquila. Sui capicroce sono incisi angeli ed in quello superiore il Pantocrator, raffigurato in modo giovanile ed imberbe, che ricorda il Cristo degli apparati musivi bizantini spesso riprodotto anche in opere smaltate come stauroteche, placchette, cofanetti⁴⁹. Similmente alle opere spagnole la croce in esame, poi, presenta i capicroce leggermente gigliati e la cornice traforata realizzata con motivi acantiformi come, per citare uno dei possibili esempi, la croce d'argento del '400 della chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo de Enguera a Xàtiva in Spagna⁵⁰. Altri elementi iberici sono, analogamente alla croce astile d'argento di Piazza Armerina sopra esaminata, l'immagine fortemente espressionistica del Salvatore Crocifisso ed il fondo della croce operato a motivi acantiformi —nel nostro caso pure punzonato— che si può riscontrare nei fondi estofadi d'oro dei polittici spagnoli o siciliani e nelle sculture lignee sicule. Si cita ad esempio la veste punzonata della statua raffigurante Sant'Orsola dell'omonima chiesa di Polizzi Generosa e riferita ad ignoto scultore siciliano degli inizi del XVI secolo di cui, non a caso, è stato supposto, per la parte

46 M. VITELLA, *Gli Argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*. Palermo, 1996, pp. 63-64.

47 S. ANSEMO, "Suppellettili liturgiche in argento tra culto, documenti e committenza", in S. ANSELMO-R.F. MARGIOTTA, *I Tesori delle chiese di Gratteri*, presentazione di S. Scileppi, introduzione di V. Abbate e premessa di M.C. Di Natale. Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo, n. 2. Caltanissetta, 2005, pp. 19-20 e S. ANSELMO, *I Tesori delle chiese di Petralia Soprana*, in c.d.s.

48 S. ANSELMO, "Le splendide *cruchi* d'argento della Chiesa Madre di Pollina", in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*. Centro di studi sulla Civiltà Artistica nell'Italia Meridionale "Giovanni Previtati", voll. 2. Roma, 2006, pp. 185-186.

49 Vedi a riguardo M. ANDALORO-M.C. DI STEFANO (a cura di), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*. Catalogo della mostra. Palermo, 1995, II ed., 2000, vol. II, dove si riportano numerosi esempi di opere normanne con questa raffigurazione, come la splendida croce-stauroteca del Tesoro della Cattedrale di Cosenza della seconda metà del XII secolo (L. DOLCINI, scheda n. 17, pp. 109-114).

50 M. GONZÁLES BALDOVÍ, scheda n. 134, in *Exposició la llum de les imatges. Lux Mundi Xàtiva 2007*. Catalogo della mostra. Valencia, 2007, pp. 462-463.

prettamente decorativa, l'intervento del pittore spagnolo, originario di Valenza e attivo in Sicilia, Joannes de Matta⁵¹. Il Cristo, "con la pronunciata flessione bizantina della testa e delle braccia e più con la gotica sovrapposizione dei piedi"⁵², trova affinità stilistiche, tanto per il patetismo del viso quanto per la resa della gabbia toracica, con il Crocifisso della miniatura dell'Archivio della Corona di Aragona a Barcellona⁵³ e con altre opere spagnole.

Archi, guglie e pinnacoli caratterizzano le più note custodie eucaristiche siciliane del Quattro e del Cinquecento che derivano da modelli prettamente catalani. I motivi decorativi, che caratterizzano del resto anche reliquiari, turiboli, navicelle e altre suppellettili liturgiche del periodo, sono stati recentemente messi a confronti con quelli degli edifici architettonici da Marco Rosario Nobile⁵⁴. Le custodie eucaristiche, nota la Di Natale, presentano infatti la tipologia a tempietto goticeggiante⁵⁵ come suggerisce quella d'argento dell'antica Chiesa Madre di Santa Maria di Conadomini di Caltagirone riferita ad argentiere siciliano della fine del XV secolo. L'opera, esposta alla mostra *Le Arti del Quattrocento in Sicilia* curata da Giuseppe Cantelli nel 1981⁵⁶ ed a quella *Ori e argenti in Sicilia* della Di Natale nel 1989⁵⁷, presenta una particolare base mistilinea rialzata e traforata sulla quale sono raffigurati i simboli dei quattro evangelisti, figure di animali e particolari motivi floreali. Da qui si erge il fusto, costituito da un particolare gioco di foglie d'acanto, che diparte dall'alto collo, dove si trovano angeli, e che risulta interrotto dal consueto nodo architettonico con figure di santi. L'opera culmina con una struttura architettonica interamente affidata ad archi, guglie e motivi traforati, si veda ad esempio l'elegante balaustra che sorregge i torrioni cuspidati al cui centro si trova un grande rosone laddove va posto il Santissimo Sacramento. Caterina Ciolino, infatti, rapporta il motivo a baldacchino a tre arcate -che ricordano gli archi moreschi dell'Alhambra di Granata- con il portico meridionale della Cattedrale di Palermo iniziato intorno al 1440-45, mentre era vescovo Umbertino De Marinis e compiuto sotto il vescovado del già citato barcellonese Nicolò Pujades tra il 1465 e il 1467⁵⁸, così il motivo centrale dove va posto il Santissimo Sacramento viene accostato al rosone della facciata della Cattedrale di Siviglia mentre la soluzione della balaustra traforata con colonnine è presente in un reliquiario marchiato Palma della prima metà del XV secolo e ancora le sottili nervature in alto ricordano quelle dei più noti retablos lignei spagnoli⁵⁹. Si

51 V. ABBATE, scheda n. 42, in *Vincenzo degli Azani da Pavia...*, 1999, pp. 232-233.

52 M. COLLARETA, scheda n. 2, in M. COLLARETA-A. CAPITANO (a cura di), *Oreficeria Sacra in Italia*. Firenze, 1990, p. 2.

53 A. L. MAYER, *Gotik in Spaniel*. Leipzig, 1928, pp. 232-235.

54 M.R. NOBILE, "Architettura e argenteria in Sicilia: alcune considerazioni", in *I Tesori dell'Isola...*, 2008, pp. 115-127.

55 M.C. DI NATALE, "Oro, argento e corallo...", 2001, p. 27.

56 C. CIOLINO MAUGERI, scheda n. 10, in *Le arti...*, 1981, pp. 63-64.

57 M.C. DI NATALE, scheda n. II,18, in "Ori e argenti...", 1989, pp. 185-186.

58 M.C. DI NATALE, "Oro, argento, e corallo...", 2001, p. 27.

59 C. CIOLINO MAUGERI, scheda n. 10, in *Le arti...*, 1981, pp. 63-64.

tratta, quindi, come nota Camón Aznar in merito alle opere iberiche, di manufatti che continuano fedelmente la tradizione ispanica più che ispirarsi ad opere germaniche o a precedenti esempi nordici⁶⁰.

Analoghi motivi decorativi spagnoli, similmente alla precedente opera, caratterizzano la custodia d'argento della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, riferita ad argenteo siciliano del XV secolo che presenta la parte superiore più slanciata rispetto a quella inferiore e analogamente a quella di Nicosia reca la figura di Cristo Risorto⁶¹. La custodia, poi, presenta doppio nodo architettonico ed il secondo custodisce le figure di Santi e due angeli adoranti. Più esile nella struttura rispetto all'opera di Palermo, è la Custodia Eucaristica d'argento della Cattedrale di Caltanissetta che reca una base mistilinea con pietre colorate e la parte superiore interamente decorata da elementi architettonici, con l'aggiunta di alcune figure quali gli Apostoli nel primo livello, la Pietà sopra la cupola ed il Risorto nell'ultima edicoletta⁶². L'opera viene riferita da Maria Accascina ad argenteo catanese della fine del Quattrocento-inizi del secolo successivo e accostata a quella, dello stesso ambito e periodo di quella nissena, del Victoria And Albert Museum di Londra⁶³.

Il motivo superiore predominante, in linea con quanto realizzava Enrique de Arfe in Spagna (si vedano quelle delle Cattedrale di Toledo e Cordoba)⁶⁴, si ritrova, oltre che in quella della fine del XV-inizi del XVI secolo della chiesa di Santo Stefano di Milazzo⁶⁵, pure nella già citata custodia eucaristica d'argento della Cattedrale di Nicosia riferita ad argenteo siciliano degli inizi del XVI secolo. L'opera, sostenuta da una base mistilinea con sfinge non coeve e con piccole aggiunte in altre parti (come il primo nodo del fusto), presenta la teca interamente circondata da guglie, pinnacoli e archi. Le cuspidi, poi, sostengono il Risorto, quella centrale, e l'Angelo Annunciante e l'Annunciata quelle laterali. Un grazioso e goticeggiante nodo architettonico, da cui si dipartono le quattro braccia che sostengono gli angeli adoranti, funge da raccordo con la parte superiore⁶⁶. Quest'ultima, poi, ricorda, tra le tante opere spagnole, quella della chiesa di Sant'Ippolito di Támara (Palencia)

60 J. CAMÓN AZNAR, "La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI", in *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XVII. Barcellona, 1996, p. 493.

61 M.C. DI NATALE, "Gli argenti...", 1989, p. 139 e M.C. DI NATALE, scheda n. 7, *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 775-775 con precedente bibliografia.

62 M.C. DI NATALE, scheda n. 185, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 965-966.

63 M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, 1974, pp. 207-208.

64 M.C. DI NATALE, "Gli argenti...", 1989, p. 139 nota n. 45 e M.J. SANZ SERRANO, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000. Per l'opera di Toledo e Cordoba si veda J. CAMÓN AZNAR, "La arquitectura y la orfebrería...", 1996, pp. 492, 494, figg. 562 e 565.

65 C. CIOLINO, *Argenti da Messina*. Catalogo della mostra. Roma, 1996, s.p. e C. CIOLINO, scheda n. 115, in *I Tesori dell'Isola...*, 2008, pp. 883. La studiosa raffronta quest'opera con i reliquiari architettonici siciliani, tra cui quello della Sacra Spina di Santa Lucia del Mela.

66 M.C. DI NATALE, scheda n. 7, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 775-776 con precedente bibliografia.



LAMINA 2. LUCA DI BALDANZA, GIACOMO, PIETRO E GERONIMO COVES. *Custodia Eucaristica* (1547-1548). Petralia Soprana, Chiesa Madre.

del 1491-93 riferita a Juan de Santa Cruz⁶⁷. Maria Accascina⁶⁸ nota strette affinità tra quest'opera siciliana e quella del Duomo di Enna che è stata realizzata tra il 1534 ed il 1540 da Paolo e Antonino Gili. L'opera, pur nel suo bilinguistico linguaggio⁶⁹, si caratterizza per una maggiore adesione agli esempi spagnoli, si veda ad esempio il voluminoso sviluppo della parte superiore⁷⁰. L'ostensorio architettonico, seppur con le aggiunte successive che in parte hanno modificato il progetto originario degli argentieri, presenta una larga base decorata con motivi vegetali, uccelli e lo stemma della città, basso fusto con edicolette all'interno delle quali si trovano figure di Sante martiri e la teca costituita da un tripudio di archi, guglie e pinnacoli, con i Dodici Apostoli, tre per pilastro, ed il alto al centro Cristo Risorto e l'Angelo Annunciante e l'Annunciata ai lati.

Alle custodie siciliane sino adesso citate si deve aggiungere la Custodia Eucaristica della Chiesa Madre di Petralia Soprana, seppur incompleta della parte superiore, che è stata commissionata nel 1547 dall'Universitas dello stesso centro siciliano, così come recita l'iscrizione posta sulla base (lám. 2). L'opera, data per dispersa dall'Accascina⁷¹, reca un'alta base con rialzo a traforo polilobata ad andamento esagonale che risulta decorata da motivi floreali tra lunghi baccelli e testine di cherubini alati. Il fusto esagonale, interrotto da tre collarini dalla medesima forma geometrica, reca un particolare nodo architettonico dove, all'interno di edicolette con guglie e archi polilobati, si trovano cinque dei Dodici Apostoli. Da un documento reso noto dal Di Marzo sappiamo che la custodia è stata iniziata dall'argentiere Luca Di Baldanza, probabilmente nel 1547, e che l'ha lasciata incompleta per la sopraggiunta morte⁷². Mantenendo l'originario disegno, il completamento della custodia venne affidato, secondo un altro documento rintracciato dallo stesso canonico, nel giugno del 1548, agli orefici non a caso di origine spagnola Giacomo, Pietro e Geronimo Coves⁷³. Giacomo, inoltre, è documentato nelle Madonie anche nel 1554 anno in cui, in qualità di console, stima l'oro che Vincenzo Notarbartolo di Polizzi Generosa vende all'orafo Battista Luchiano⁷⁴. A Petralia Sottana, altro importante centro madonita⁷⁵,

67 A. CRUZ YÁBAR, scheda n. 59, in *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Salamanca, 2004, pp. 283-284.

68 M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, 1974, p. 160.

69 M.R. NOBILE, "Architettura...", 2008, pp. 122-123.

70 V.U. VICARI, scheda III, 4, in G. INGAGLIO (a cura di), *Fate questo in memoria di me. L'Eucaristia nell'esperienza delle chiese di Sicilia*. Catalogo della mostra. Catania, 2005, pp. 125-126 con precedente bibliografia.

71 M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, 1974, p. 160.

72 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura...*, 1880-83, p. 629.

73 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura...*, 1880-83, p. 629.

74 G. TRAVAGLIATO, doc. I.199, in *Splendori...*, 2001, p. 752.

75 Per le opere d'arte decorative di questo centro vedi M.C. DI NATALE, "Il Tesoro della Matrice", in *Petralia Sottana*. "Kalós. Luoghi di Sicilia", suppl. al n. 2, a. 8, di "Kalós", marzo-aprile 1996.

si conservava pure, come risulta da un inventario della Chiesa Madre del 1599, “una custodia grandi di argento cu(m) dui angeli atorno di argento”⁷⁶ così come nella Matrice di Pollina dove un altro documento del 1570 riferisce “una custodia di arge(n)to deurata cu(m) suo Ris(orto) (?) grandi”⁷⁷. Tra le altre custodie presenti in altri centri delle Madonie, molte delle quali note solamente da documenti come quelle di Caltavuturo, Cefalù e Gratteri⁷⁸, ricordiamo quella tuttora esistente della Matrice Nuova di Castelbuono che reca la firma di Bartolomeo Tantillo e la data 1532 e che costituisce, nota la Di Natale, “uno dei più rappresentativi ostensori architettonici di ispirazione gotico-catalana del XVI secolo esistenti in Sicilia”⁷⁹. L’opera, realizzata da un argentiere la cui produzione è nota anche in altri centri della Sicilia⁸⁰, presenta una particolare base decorata con motivi fitomorfi, il consueto nodo architettonico con figure e la guglia a traforo che ricorda quella della porta pace dell’Obispado de Alcalá de Henares, Cattedral del 1497⁸¹. Simile a queste opere è il reliquiario architettonico di San Bartolomeo della Chiesa Madre di Geraci Siculo, altro importante centro madonita, realizzato da un argentiere palermitano del XVI secolo, che culmina con la figura del santo. Nello stesso importante centro si trova pure quello di San Giuliano dello stesso ambito e periodo dell’opera precedente⁸². A queste due suppellettili liturgiche la Di Natale ha recentemente aggiunto il perduto reliquiario architettonico di San Giovanni Battista molto simile al primo dei due esempi citati⁸³. Il Nobile, in merito all’opera di Castelbuono e al reliquiario di San Bartolomeo di Geraci, ha notato come l’utilizzo dell’arco cuspidato a carena, inquadrato da pinnacoli, sia riferibile ai modelli incisi negli anni ottanta del XV secolo da Roriczer e Schmuttermayer⁸⁴.

A queste opere madonite aggiungiamo, inoltre, la Custodia Eucaristica della Chiesa Madre di Collesano, citata dall’Accascina come opera del XV secolo⁸⁵, di

76 Archivio Storico Parrocchiale di Petralia Sottana, Miscellanee H, v. 1, c. 752 (771) r.

77 Archivio Diocesano di Cefalù, Serie X, Visite Pastorali, n.s. VII, n. continuato 325, c. 6 r.

78 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa di R. Cioffi, presentazione di A. Di Giorgi, Appendice documentaria di R. Termotto e F. Sapuppo. Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo, Collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 1. Caltanissetta, 2005, pp. 22-28; S. ANSELMO, “Suppellettili liturgiche in argento tra culto...”, 2005, pp. 26-27; S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori di una Città Demaniale*, premessa di F. Sgalambro, introduzione di V. Abbate e presentazione di M.C. Di Natale. Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo, n. 4. Caltanissetta, 2006, pp. 20-23.

79 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova...*, 2005, p. 53.

80 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova...*, 2005, p. 28.

81 A. CRUZ YÁBAR, scheda n. 22, in *Isabel la Católica...*, 2004, pp. 240-242.

82 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea...*, 2006, pp. 19-21 ed M.C. DI NATALE, scheda n. 23, *I Tesori dell’Isola ...*, 2008, pp. 792-793 con precedente bibliografia.

83 M.C. DI NATALE, “Oreficeria siciliana...”, in *I Tesori dell’Isola ...*, 2008, p. 42.

84 M.R. NOBILE, “Architettura e argenteria...”, 2008, p. 118.

85 M. ACCASCINA, *Oreficeria ...*, 1974, p. 224 e R. TERMOTTO, *Collesano. La Basilica di San Pietro*. Palermo, 1992, p. 34.



LÁMINA 3. Argenteo siciliano spagnoleggiante o spagnolo Custodia Eucaristica (seconda metà del XV secolo). Collesano, Chiesa Madre.



LAMINA 4. *Argenchiere siciliano. Base di custodia Eucaristica o di reliquiario (prima metà del XVI secolo). San Mauro Castelverde, Tesoro.*

cui viene qui presentata per la prima volta l'immagine (lám. 3). La superba opera è da riferire ad argentiere siciliano spagnoleggiante o spagnolo della seconda metà del XV secolo e presenta, similmente agli ostensori architettonici di Nicosia e San Fratello⁸⁶, la parte superiore con tre cuspidi. Queste, interamente traforate, sorreggono gli angeli quelle laterali e l'Assunta (titolare della vecchia Matrice da dove proviene?) o il Risorto quella centrale. La base, più piccola rispetto alla parte superiore, è mistilinea e con rialzo a traforo e risulta cesellata e sbalzata con motivi fitomorfi mentre il corto fusto è interrotto dal caratteristico nodo architettonico con bifore gotigheggianti⁸⁷.

Probabile base di custodia eucaristica o di reliquiario architettonico, è quella che funge da base e fusto al calice del Tesoro di San Mauro Castelverde che ricorda le opere sino ad adesso elencate (lám. 4)⁸⁸. La suppellettile liturgica presenta, infatti, una grande base mistilinea con rialzo a traforo, piccoli pinnacoli sulla parte alta del piede e nodo tipicamente architettonico con figure di Santi all'interno di archi trilobati. L'opera, la cui coppa con sottocoppa sono stati aggiunti nei secoli seguenti, è datata alla prima metà del XVI secolo e ricorda i due citati reliquiari architettonici di Geraci Siculo⁸⁹.

Presentano, inoltre, una tipologia architettonica tardogotica-iberica simile alle custodie eucaristiche esaminate, pure i pochi turiboli del periodo che sono resistiti al surriscaldamento dell'uso a cui sono stati sottoposti nel tempo. Tra questi ricordiamo quello della Chiesa Madre di Erice, che reca addirittura nella parte superiore archi a ferro di cavallo di derivazione araba e che viene riferito ad argentiere siciliano o spagnoleggiante della fine del XV-inizi del secolo successivo, quello dello stesso tesoro del 1503, che presenta analoghe soluzioni spagnole⁹⁰ e ancora quelli della Cattedrale di Messina e della Chiesa di Santa Maria di Randazzo⁹¹ e quelli della

86 M.C. DI NATALE, scheda n. 7, *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 775-775 e M.C. DI NATALE, "Gli argenti in Sicilia...", 1989, p. 139 che riporta la precedente bibliografia.

87 La foto dell'opera qui pubblicata è tratta dal Fondo Maria Accascina conservato presso la Biblioteca Regionale della Sicilia "A. Bombace" di Palermo, Cassetta n. 103, raccogliatore n. 3, carpetta rosa.

88 La foto dell'opera qui pubblicata è tratta dal Fondo Maria Accascina conservato presso la Biblioteca Regionale della Sicilia "A. Bombace" di Palermo, Cassetta n. 116, raccogliatore n. 4, carpetta su San Mauro Castelverde. La descrizione e la datazione dell'opera, come pure della custodia di Collesano, si basano sulla visione della foto. Non è da escludere che si tratti di quella base di calice che l'Accascina riferisce a Bartolomeo Tantillo (M. ACCASCINA, *Oreficeria...*, 1974, p. 158).

89 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea...*, 2006, pp. 19-21.

90 G. BOLOGNA, scheda nn. III, 2-3, in *Il tesoro...*, 2004, pp. 85-86.

91 M.C. DI NATALE, *Oro, argento...*, 2001, p. 27; C. CIOLINO, scheda n. 120, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 890-891.

Chiesa Madre di Corleone⁹², Assoro, Aidone e Piazza Armerina⁹³, alcuni dei quali vedono pure l'inserimento di motivi rinascimentali.

La tipologia di ostensorio architettonico venne in disuso nel 1610 quando l'Arcivescovo di Palermo Giannettino Doria impose l'utilizzo degli ostensori a raggiera o a sole per le solenni processioni del *Corpus Domini*. Fu da allora che, rimaste inutilizzate, queste opere vennero trasformate in reliquiari come è accaduto per quello già citato di Geraci Siculo. In merito all'evoluzione dell'ostensorio, da architettonico a raggiera, Franco Faranda nel suo pionieristico studio sull'evoluzione dell'ostensorio in Sicilia, nota, infatti, come "Se dapprima l'ostensorio esprime l'idea della Chiesa quale tempio del Dio vivente, la Chiesa che custodisce il suo corpo, ora si fa un passo avanti ed è l'Eucarestia (non la Chiesa che ospita l'eucaristia) il punto focale del nuovo ostensorio"⁹⁴. Parimenti però, forse prima che l'ordine si diffondesse in tutta la Sicilia, si realizzarono ancora ostensori della stessa tipologia come suggerisce quello datato 1610 della Chiesa Madre di San Fratello, centro in provincia di Messina, che reca ancora i motivi tipici delle opere dei secoli precedenti, come base mistilinea, nodo architettonico e guglia culminante con tre cuspidi dove si trovano il consueto Cristo Risorto e ai lati i Santi protettori del paese, Nicolò di Bari e Alfio⁹⁵. Le custodie di questa tipologia, inoltre, si arricchiscono negli anni avvenire di elementi tipici del classicismo del Rinascimento italiano, come la custodia della chiesa di Santa Maria Maggiore di Randazzo realizzata da Antonio Cocchiula nel 1567. L'opera, dalla base ancora mistilinea, dal grosso nodo e dalla parte superiore costituita da due livelli creati da soluzioni architettoniche più rinascimentali (ad eccezione delle cuspidi ancora gotiche), nella sua composizione, nota Vitella, "sembra rifarsi a modelli proposti dall'oreficeria plataresca spagnola", in questa area, infatti, le opere del periodo vedono la sopravvivenza di elementi ancora gotici uniti a quelli della rinascenza⁹⁶. La custodia, infatti, descritta e apprezzata dal

92 R. VADALÀ, scheda nn. 8-9, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 776-777 dove viene pure pubblicata una navetta che reca soluzioni ancora gotiche.

93 M.C. DI NATALE, *Oro, argento...*, 2001, p. 27 e V.U. VICARI, schede nn. 10-12, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 777-780 (Quest'ultimo studioso pubblica pure una navetta che reca soluzioni ancora gotiche, similmente a quella realizzata prima del 1567 del Tesoro della Chiesa Madre di Geraci Siculo, M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea...*, 2006, 22). A riguardo si citano pure il turibolo e la navicella di Pasturo, vedi O. ZASTROW, "I due unici argenti siciliani presenti nelle parrocchie del lecchese: chiarimenti e aggiornamenti critici", in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 87-93.

94 F. FARANDA, *Dall'ostensorio a tempio all'ostensorio a raggiera. Sviluppo iconografico osservato su esempi di argenteria siciliana*, in Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte Medievale e Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia di Messina. Messina, p. 7. A riguardo si veda pure F. RAIMONDI, "Cenni sull'evoluzione dell'ostensorio nelle sue diverse tipologie", in *Fate questo...*, 2005, pp. 33-36.

95 F. FARANDA, *Dall'ostensorio a tempio...*, 1980, p. 6. Lo stesso studioso cita un altro ostensorio architettonico nel medesimo centro di cui pubblica la foto.

96 M. VITELLA, scheda n. 31, in *Splendori...*, 2001, pp. 373-374 e M. VITELLA, scheda n. 28, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 796-797.

già citato orafo e argentiere Giacomo Coves nel medesimo anno di realizzazione⁹⁷, rivela la confluenza di fonti diverse che attestano la conoscenza da parte dell'artista degli edifici architettonici italiani⁹⁸.

Tra le opere che presentano elementi di gusto gotico-catalano unitamente a quelli rinascimentali, ricordiamo l'ostensorio della Chiesa del Carmine di Caltabellotta, della fine del XVI-inizi del secolo successivo⁹⁹ e quello della Chiesa Madre di Acì San Filippo della seconda metà del XVI secolo¹⁰⁰. Questa tipologia di opere, inoltre, esplose in Sicilia con quelle realizzate dal già citato Nibilio Gagini, uno dei più noti interpreti del manierismo isolano e autore di pregevolissime opere dello stesso genere purtroppo andate perdute¹⁰¹. Sua è infatti la custodia della Chiesa Madre di Mistretta, realizzata dal 1601 al 1604, che reca i Dodici Apostoli, l'Immacolata e culmina con il Risorto¹⁰². L'opera, vicina ai modelli teorizzati da Juan de Arfe¹⁰³, è ormai totalmente rinascimentale, il Nobile, infatti, sostiene che l'organizzazione a tempietto derivi dall'incisione raffigurante un progetto per fontana di Hans Vedreman de Vries¹⁰⁴. Il manufatto, poi, è fortemente ispirato a quello, dello stesso argentiere ma realizzato nel 1586, della Chiesa Madre di Polizzi Generosa (lám. 5)¹⁰⁵. L'abile argentiere, scrive Vincenzo Abbate in merito a quella di Polizzi, "aggiorna, pur senza modificarne la struttura, la tradizionale tipologia tardo-gotica dei grandi ostensori stazionali ricorrendo a tutto un repertorio rinascimentale ereditato dalla bottega avita, con chiari intenti plastici e scenografici: grande nodo ottagonale al centro del fusto con nicchie a conchiglia"¹⁰⁶ e l'Ultima Cena all'interno di un moderno loggiato rinascimentale. L'utilizzo dell'arco che simboleggia la perfezione universale, come aveva già teorizzato Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*, trova simbolica analogia nelle conchiglie cesellate e sbalzate nella custodia che rimandano alla "rinascita". Ecco dunque il riscatto dell'umanità tutto esplicitato

97 M. VITELLA, scheda n. 28, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 796-797 e A. PETTINEO, doc. n. I.250, in *Splendori...*, 2001, p. 755.

98 M.R. NOBILE, "Architettura e argenteria...", 2008, pp. 124-125.

99 E. DE CASTRO, scheda n. 7, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 795-796.

100 M. VITELLA, scheda n. 29, in *Splendori...*, 2001, p. 372.

101 M.C. DI NATALE, *ad vocem*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti...*, in c.d.s. È ormai assodato come Nibilio fosse in contatto con i più noti artisti attivi in questo periodo in Sicilia come Pietro Rosso, Giuseppe Alvino, detto il Sozzo (C. GUASTELLA, "Ricerche su Giuseppe Albino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento", in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*. Palermo 1985, pp. 58, 122) e quasi certamente anche con gli architetti che ben conoscevano la trattatistica del periodo, come testimonianza il riferimento costante nelle sue opere al *De varia commensuration* di J. de Arfe.

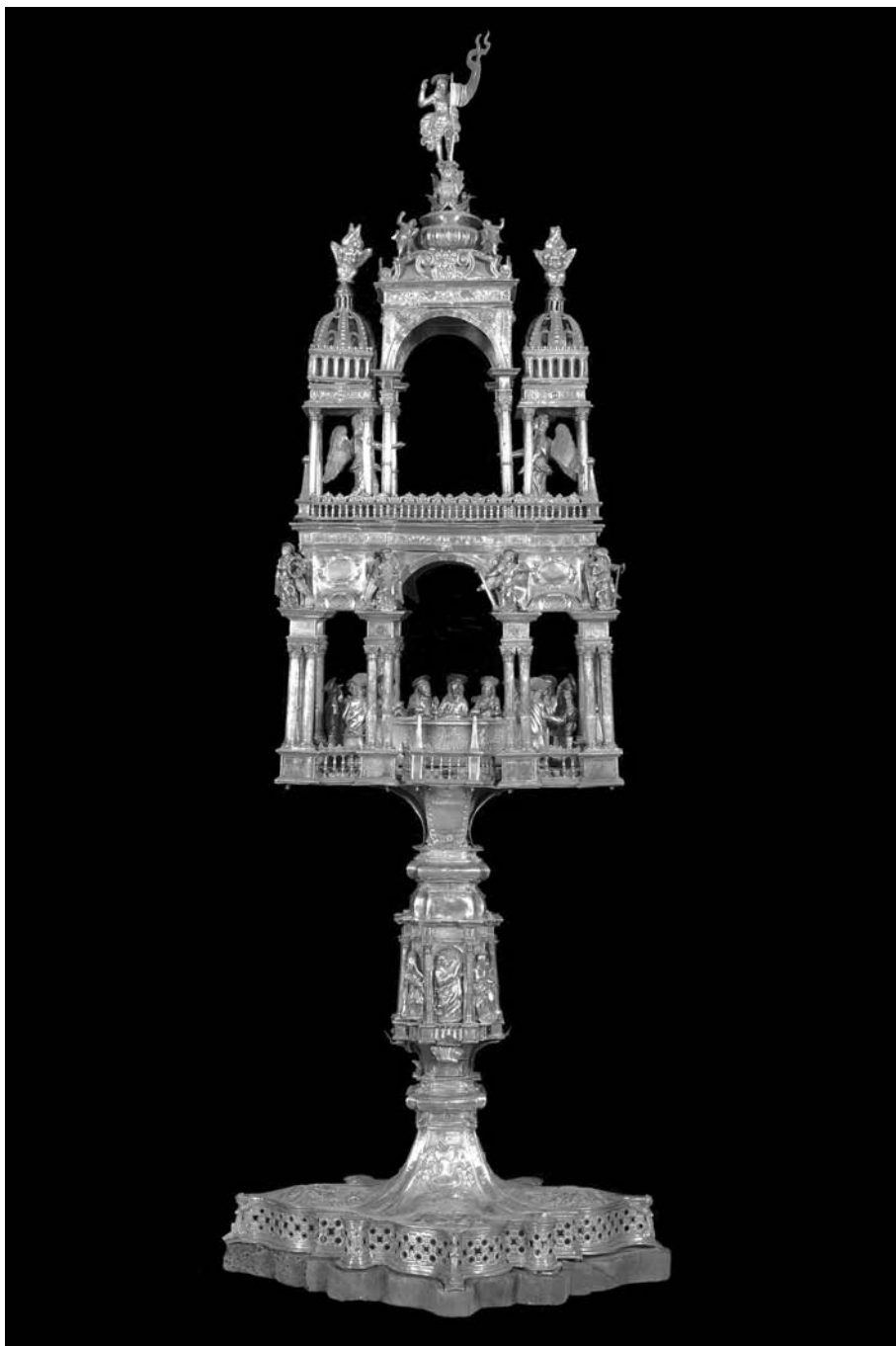
102 G. TRAVAGLIATO, scheda n. 48, in *Splendori...*, 2001, pp. 386-387 e C. CIOLINO, scheda n. 36, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 806-807 con precedente bibliografia.

103 Vedi note *infra*.

104 M.R. NOBILE, "Architettura e argenteria...", 2008, p. 125.

105 S. ANSELMO, *Polizzi...*, 2006, pp. 20-23, 66-67 e V. ABBATE, scheda n. 33, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 802-803 con precedente bibliografia.

106 V. ABBATE, *Polizzi i grandi momenti dell'arte*. Polizzi Generosa, 1997, p. 82.



LAMINA 5. NIBILIO GAGINI. Custodia Eucaristica (1586). Polizzi Generosa, Chiesa Madre.

dai temi iconografici e dalle figure presenti nell'opera, dettati da una colta e raffinata committenza che culminano con la figura del Risorto. La splendida fattura dell'opera di Nibilio di Polizzi Generosa diviene, infine, modello per tante altre custodie commissionate in questo periodo in Sicilia, come accade per quella realizzata dal cognato di Nibilio, Pietro Lazzara, per la Chiesa Madre di Erice. Dell'opera si è supposto, infatti, la realizzazione nella bottega dei Gagini con la quale probabilmente collaborava anche il Lazzara¹⁰⁷. La tipologia dell'ostensorio ormai a tempio classico-rinascimentale, seppur con leggere varianti, continua anche negli anni seguenti come confermano il reliquiario della Sacra Spina della Chiesa Madre di Alcamo, realizzato da un anonimo argentiere palermitano del 1636¹⁰⁸, e l'ostensorio monumentale della chiesa di San Martino di Randazzo, eseguito da un argentiere messinese nel 1641¹⁰⁹. La produzione di queste ultime custodie monumentali, nota Maria Concetta Di Natale, risentono "di influenze classicheggianti affini per certo verso alle produzioni spagnole della fine del XVI secolo, con ogni probabilità segnalate come esempio dalla committenza dell'epoca, legata politicamente alla Spagna, introdotte da artisti spagnoli attivi nell'isola"¹¹⁰. I modelli diffusi, osserva sempre la stessa studiosa, sono quelli di Juan de Arfe, membro di un illustre famiglia di argentieri, figlio di Antonio e nipote del già citato Enrique. Questi sono autori di importanti opere realizzate in Spagna. Juan, ad esempio, realizza, tra le tante, l'importante custodia della Cattedrale di Siviglia¹¹¹ e nelle sue opere utilizza motivi più classici creando soluzioni piramidali privi della base perché portate in processione su carri e fortemente influenzati dalla cultura architettonica italiana allora circolante tramite trattati.

107 M. VITTELLA, III, 9, in M. VITTELLA, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Erice*. Alcamo, 2004, pp. 91-92 che riporta la precedente bibliografia.

108 R. VADALÀ, scheda n. 70, in *Splendori...*, 2001, pp. 405-406.

109 G. MUSOLINO, scheda n. 125, in *I Tesori dell'Isola ...*, 2008, pp. 897-898.

110 M.C. DI NATALE, "Gli argenti...", 1989, p. 140.

111 M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2006. Per Juan de Arfe, tra i tanti studi, si ricordano quelli di D. GARCÍA LÓPEZ, "De "platero" a "escultor y arquitecto de plata y oro: Juan de Arfe y la teoría artística", in J. RIVAS CARMONA (a cura di), *Estudios de Platería*. Murcia, 2002; C. HEREDIA MORENO, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe" in *Archivo Español de Arte* LXXIX, 315, julio-septiembre 2006 e C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada", in J. RIVAS CARMONA (a cura di), *Estudios de Platería*. Murcia, 2005.

Juan Crisóstomo y Juan Bautista Soto, plateros de oro en la corte de Carlos IV

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

En la última década del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, coincidiendo con el reinado de Carlos IV y María Luisa de Parma destaca una familia de plateros de oro, los Soto, padre e hijo, que trabajaron al servicio de la Real Casa. En el Archivo General de Palacio Real de Madrid se conserva una nutrida documentación que desgrana el abundante número de joyas que realizaron en su obrador, sobre todo el padre, muchas de ellas destinadas a regalos de camaristas, embajadores, etc., y otras encargadas para el adorno de los propios monarcas.

Juan Crisóstomo Soto, platero y diamantista de la Real Casa y Cámara, nació en Valladolid en 1754. Hijo de Benito Soto y de Luisa Álvarez. Aprendió el oficio en Madrid con Donato López de Mata desde 1770. Ingresó en la Hermandad de Mancebos Plateros de San Eloy de Madrid en 1775. Recibió la aprobación como maestro platero de oro el 14 de abril de 1779 por el Colegio Congregación de San Eloy de Madrid. En 1783 contribuyó con 10 reales, cantidad baja, al donativo voluntario que los plateros ofrecieron a Carlos III¹.

¹ Tengo que agradecer al profesor y amigo Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos los datos que tan generosamente me ha facilitado, custodiados en el Archivo del Colegio Congregación de Plateros de Madrid y referentes a ambos plateros.

Se casó con María Teresa Vázquez y Cárdenas² y tuvieron seis hijos. Recibió como aprendiz a su hijo Juan Bautista en 1795 y a Francisco Valero, que años después testificaría ante la tesorería general a favor de Juan Bautista.

Por real orden del 29 de marzo de 1796 Carlos IV le concedió “*en su calidad de artífice platero de oro de todo género de alhajas de diamantes*” los honores de platero joyero de diamantes de la Real Cámara. Juró el 14 de abril en presencia del duque de Frías, sumiller de Corps de S.M. y de Ignacio de Béjar, escribano de S.M. Pagó el derecho de la media anata y gozó del fuero de criado. El 25 de mayo el Rey le concedió permiso para usar el uniforme que se costeó él mismo³.

Unos meses después, el 13 de diciembre se le nombró mozo del oficio de guardajoyas. Juró el día 21 en presencia del marqués de Valdeolmos, mayordomo de semana⁴. Se le asignó como sueldo 400 ducados. El 24 de diciembre solicitó que se le concediera permiso para usar el uniforme del oficio. Con los 1.300 reales que se le libraron en la mesada de febrero del año siguiente pagó este uniforme.

El 6 de mayo de 1797 Luís Venancio de Vera, jefe del oficio del guardarropa de S.M. le entregó 9.650 reales por el oro, la plata y la hechura⁵ de un collar “de nueva moda”, con armazón de oro, compuesto de varias caídas en ondas realizadas con forma de cadena a base de asa y reasa, guarnecido con dieciséis diamantes talla brillante aperillados y ochocientos treinta y siete diamantes “de media talla”, todos ellos engastados al aire. Los diamantes eran propiedad del Rey y no se valoraron. El 21 del mismo mes se le pagaron 170 reales por el oro y la hechura de una **sortija** engastada con un diamante grande solitario que a pesar de tener algunas imperfecciones pesaba algo más de once granos.

El 20 de septiembre recibió 11.005 reales por tres alhajas realizadas para el Rey⁶. La primera era un **tiro de collar** compuesto de veintiún chatones rodeados de una orla guarnecido todo el tiro con rubíes propiedad del Rey. Los rubíes grandes colocados en los chatones pesaron 107 quilates y las orlas se engastaron con ciento noventa y ocho rubíes. Se valoró el collar en 5.134 reales⁷. La segunda joya estaba formada por **dos hilos de chatones para manillas** con un rubí en cada chatón. Empleó en estos hilos diecinueve piedras propiedad del Rey y otras diecinueve que compró él. Costó 4.611 reales. La tercera era una **sortija** guarnecida con un

2 Nacida en Madrid, hija de Juan Bautista Vázquez y Cárdenas (natural de Ocaña) y de Rosa Corrales (natural de Guadalupe, Extremadura). No otorgaron carta de dote por carecer de bienes.

3 Archivo General de Palacio Real de Madrid (A.G.P.). Exp. Pers. c. 1012/38.

4 A.G.P. Exp. Pers. c. 1013/15. Sus datos están mezclados con el expediente personal de su hijo al llamarse igual.

5 De esa cantidad 9.500 reales era el precio de los materiales empleados por el platero y la hechura del collar. El resto, es decir 150 reales era el precio de la caja de taflete en que se guardó la joya.

6 Todas estas cantidades se abonaron del bolsillo secreto del Rey. A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 220.

7 El tiro de collar lo entregó el 27 de mayo. Pagó al lapidario por ajustar los rubíes grandes a las bocas 420 reales y por el resto 1.584 reales.

rubí rodeado de brillantes, todo ello engastado al aire⁸. Se tasó en 1.260 reales. Soto había recibido el encargo de la sortija el 21 de abril y en su calidad de diamantista aconsejaba colocar una orla de brillantes que reforzara el color oscuro del rubí. La obra agradó especialmente a la Reina.

El 27 de enero de 1798 remitió a Vera en una cajita una **venera** para el príncipe de Parma y aprovechó el paquete para enviar una carta aconsejando que el zafiro grande, de 46 quilates de peso⁹, que se había adquirido al comerciante Martín Diego Sáenz debería engastarse en un toisón o en el centro de un girasol de brillantes que se estaba realizando para la Reina.

En el mes de marzo recibió de Juan Francisco de Urquijo, tesorero del bolsillo secreto de la Reina, 66.222 reales, resto que le debían de una cuenta presentada meses antes por la ejecución de varias alhajas y composturas de otras. En agosto se le abonaron otros 21.335 reales, en septiembre 20.000, en noviembre 30.000 y en diciembre 40.000 reales, lo que confirma la creciente actividad en su oficio de platero¹⁰.

El 16 de noviembre del mismo año presentó una cuenta que ascendió a 9.587 reales. La factura incluía el engaste enfilado de veintitrés zafiros grandes para un **collar**¹¹ y la hechura de una gran **flor** en forma de girasol, montada en tembladera, engastada con un gran zafiro en el centro¹² y quinientos cincuenta y seis diamantes talla brillante alrededor. La cuenta de la flor ascendió a 4.812 reales y el resto correspondía al collar.

A principios de mayo de 1799 realizó el **pectoral** y el **anillo** de brillantes que los Reyes regalaron al arzobispo de Sevilla. El pectoral llevaba en el centro del botón un brillante de gran calidad valorado en 10.000 reales. Además se engastaron trescientos treinta y tres brillantes más, de varios tamaños, que se tasaron en 135.683 reales. En el anillo se colocó un brillante estimado en 45.000 reales rodeado de dos orlas, una con diez brillante y la otra con veinte. Todo costó 9.814 reales. Por la cadena de oro “*de labor chinesca*” para suspender el pectoral se le pagaron 1.680 reales. Y por el oro y la hechura de ambas piezas, 7.890 reales. Además los monarcas le encargaron cuatro **sortijas** grandes, de perfil ochavado, de diamantes, con los retratos de los Reyes en el chatón para enviar con ocasión de algún regalo.

8 El rubí pesó 10 quilates y 6 granos y era propiedad del Rey. También dieciocho brillantes que pesaron 22 quilates y 23 granos. Soto colocó además en el contorno del chatón 30 brillantes menudos por los que abonó 360 reales. Los hilos para manillas y la sortija los había entregado el 24 de agosto.

9 El zafiro pesaba realmente 61 quilates y se había valorado en 18.000 reales. Una vez tallado por el lapidario los 46 quilates de peso se valoraron en 50.000 reales.

10 La primera cuenta abarcaba desde el 4 de septiembre de 1797 al 17 de febrero de 1798. A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 242 y 243.

11 La talla de los zafiros costó 2.300 reales. El oro se valoró a siete pesos cada engaste, es decir 2.415 reales. La caja, 60 reales. Recibió esta cantidad de manos de Luí Venancio de Vera, jefe del guardarropa en monedas de oro.

12 Mandó tallar el zafiro y pagó por este trabajo 900 reales. Y por la caja 80 reales. Esta cantidad se le abonó de las cuentas del bolsillo secreto del Rey.

Pagaron por ellas, incluida la hechura, 75.843 reales. El 2 de mayo se le abonaron 286.310 reales por todas estas joyas¹³.

El 23 de agosto presentó otra cuenta por valor de 6.948 reales por un **par de pendientes**, un **hilo de chatones** y un **collar** que había realizado para la Reina. Los pendientes con broquelillo y almendra estaban guarnecidos con doce brillantes grandes engastados al aire, dieciséis brillantes más pequeños y trescientos sesenta y ocho brillantes de media talla. Para el hilo realizó dieciocho chatones cuadrados, con nueve brillantes cada uno, montados al aire y con el reverso de oro. Los chatones se iban a intercalar con otros existentes en el guardajoyas engarzados con un rubí en el centro. Para completar el collar, que estaba realizado con veintitrés chatones con zafiros, fabricó otros veintidós chatones cuadrados similares a los anteriores. Toda la pedrería pertenecía al Rey¹⁴.

Tres meses más tarde, el 9 de noviembre, por resolución real, fue nombrado platero diamantista honorario de la real Casa y Cámara sin sueldo, sustituyendo a Leonardo Chopinot que acababa de fallecer. Juró la plaza en el real sitio de San Lorenzo el 25 de noviembre ante el marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor del Rey. No pagó derecho de media anata honorífica porque ya la había satisfecho como mozo de oficio de la guardajoyas¹⁵.

El 12 de enero de 1800 presentó otra cuenta por una **flor** grande con la simiente en tembladera guarnecida con brillantes engastados al aire y un **tiro de collar** con dos orlas también de brillantes y una esmeralda en el centro. Las entrepiezas del collar tenían forma de estrella. En el centro de la flor se colocó un brillante color rosa. Y en las hojas más grandes se engastaron once brillantes de color rosa pálido y cuatro diamantes almendrados. En el resto de la flor y en el tiro de collar se engastaron mil sesenta brillantes, de peor calidad y diecisiete esmeraldas que completaban la guarnición. Ambas joyas se valoraron 7.888 reales¹⁶.

El 18 de marzo presentó otra factura por la elaboración de un **aderezo** de brillantes y esmeraldas destinado a una camarista¹⁷. El aderezo, integrado por una gola o collar con dos hilos y eslabones en forma de flores y engastes, un par de pendientes y dos flores grandes para adornar la cabeza, estaba guarnecido con seiscientos tres brillantes de color blanco de buena calidad. Además se engastaron doscientas siete esmeraldas y una pasta verde, colocada en el centro de la gola. Los brillantes iban

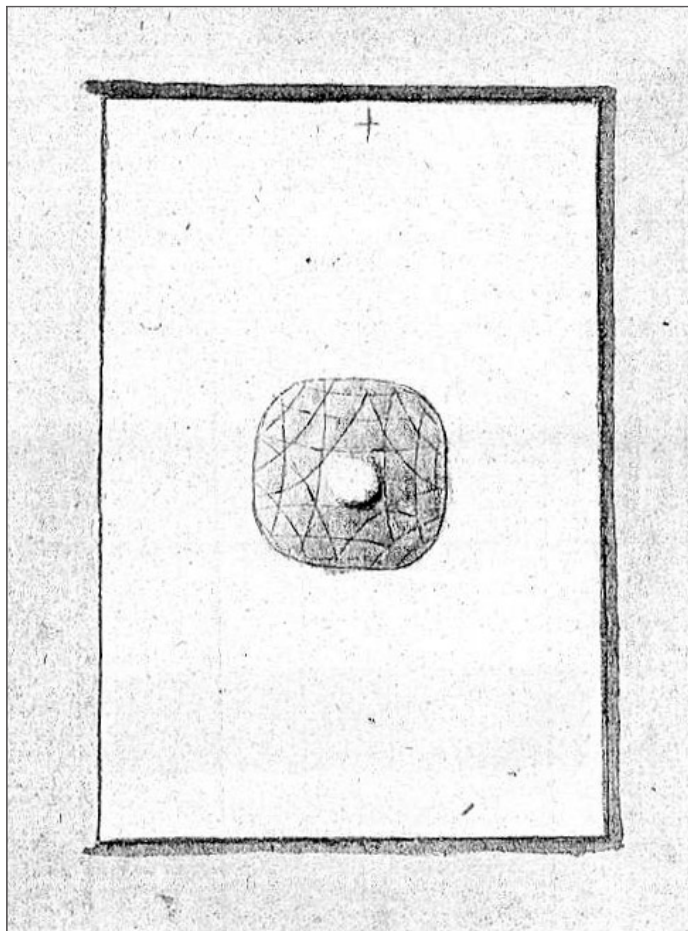
13 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 183.

14 Por la hechura y el engaste de los 396 brillantes cobró 3.548 reales. Por el hilo recibió 1.500 reales. Y por los chatones del collar 1.900 reales. A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 220.

15 A.G.P. Exp. Pers. C. 1012/38.

16 Por tallar las esmeraldas pagó 510 reales. Por el oro y la plata 674 reales y por las dos cajas 146 reales. A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 221.

17 Existía la costumbre de que el Rey regalara un aderezo a las camaristas de la Reina cuando daban a luz por primera vez. En algunas ocasiones no se encargaban a Soto sino que se aprovechaban aderezos que se adquirirían a particulares.



LAMINA 1. JUAN SOTO. *Dibujo de brillante. Archivo General de Palacio Real. Patrimonio Nacional.*

montados al aire y las piedras de color se engarzaron en boquillas de oro. Costó 29.734 reales¹⁸. Recibió esta cantidad el 22 de marzo.

El 24 de abril le encargaron, a petición del Rey, examinar un diamante talla brillante y generar un informe sobre su calidad y valor. El brillante había pertenecido a Francisco Milza, comerciante de Madrid, y ahora era propiedad de Francisco de Amézaga y Juan Antonio de Endemaño, comerciantes de Bilbao. Pesaba ciento tres granos y medio y estaba engastado al aire y montado en oro. Los actuales pro-

18 La talla de los brillantes costó 20.212 reales, las esmeraldas 3.707 reales, la pasta verde, 70 reales, el oro y plata 380 reales y la hechura, es decir el trabajo del platero, 5.265 reales. El precio de la caja donde se presentó fue de 100 reales.

pietarios pedían por él 1.200.000 reales. El diamante, siguiendo una ejecutoria del Consejo Real, estaba depositado en la Diputación de los Cinco Gremios Mayores¹⁹. La cantidad a satisfacer por el diamante podría pagarse en dinero efectivo o en la gracia de libre exportación de lanas del Reino.

Soto examinó el diamante e informó que su color no era “*un perfecto blanco*” y que se apreciaban algunas “*pintitas negras*” muy pequeñas, por lo que valoró el diamante en 500.000 reales. Acompañó el informe de un dibujo del diamante (lám. 1). El diamante no gustó y no se adquirió, en parte debido a su elevado precio.

El 24 de agosto realizó otro **aderezo** para camarista de brillantes y esmeraldas compuesto de collar o gola, dos hilos de tiro de collar con engastes en forma de flor, un par de pendientes y dos flores grandes en tembladera para la cabeza. Todo estaba ejecutado con diseños modernos y debía ser similar al que había realizado en el mes de marzo. El conjunto estaba guarnecido con seiscientos quince brillantes y doscientas cuatro esmeraldas. Los diamantes se valoraron en 20.475 reales y las esmeraldas en 3.543 reales. En el centro de la gola se colocó una pasta verde que costó 70 reales²⁰. El valor del aderezo ascendió a 29.881 reales²¹. Se le entregó esta cantidad el 2 de septiembre.

El 9 de septiembre por real orden le aumentaron el sueldo de mozo hasta alcanzar la cantidad de 12.000 reales en atención a su mérito. Y en la mesada de diciembre se le abonaron 4.352 reales y 25 maravedís, en moneda metálica, por la ejecución de dos collares de la orden del Toisón de oro destinados al Rey y al príncipe Fernando y la compostura de otro collar para el infante Carlos María. En abril de 1801 se le pagaron, por el mismo concepto, 7.702 reales por la compostura de tres collares grandes de las órdenes del Toisón, del Espíritu Santo y de la Concepción usados por el Rey “*los días de la confesión*”. Y en abril de 1803 se le entregaron 1.356 reales por la compostura de varios toisones²².

El 3 de noviembre de ese mismo año realizó un medallón grande y un par de manillas que el Rey regaló a su esposa. El **medallón** era de perfil redondo y el diseño del marco estaba formado por dieciséis trechos. Ocho de ellos más grandes, esmaltados de azul, se enriquecieron con un brillante engastado en el centro. Cada brillante pesaba seis granos. Se valoraron en 18.240 reales. Cada trecho también se adornó con una placa que representaba un trofeo cuajado de diamantes rosas de

19 El encargado de depositarlo y representar a los propietarios del brillante fue Juan Bautista de Villavaso, comerciante de Bilbao y residente en la Corte. Los dueños lo habían adquirido el 14 de enero de 1793 por 886.422 reales y 6 maravedís y aunque lo querían vender en Holanda optaron por presentárselo al Rey. A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 183.

20 Le encargó la obra Miguel Cayetano Soler, primer secretario del despacho universal de Hacienda.

21 El oro y la plata empleados en las piezas costaron 370 reales. Por la hechura se le pagaron 5.323 reales. Por la caja pagó 100 reales.

22 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 45.

Holanda²³. Los otros ocho, hechura de eslabones, se guarnecieron con treinta y dos brillantes más pequeños. Importaron 24.570 reales. En el asa del medallón se engastaron quince brillantes, uno de 10 granos valorado en 7.000 reales, otro de 6 granos en 2.280 y los restantes, de menor talla, en 2.418 reales.

A juego con el medallón elaboró un **par de manillas** compuestas por doce trechos de perfil redondeado, esmaltados de azul, engastados con doce brillantes montados en oro que se valoraron en 9.720 reales. En los doce eslabones que servían de unión entre los trechos se colocaron cuarenta y ocho brillantes. Se tasaron en 25.080 reales. Por el oro y la hechura se le entregaron 2.000 reales. Por ambas joyas el 9 de noviembre le entregaron 105.298 reales²⁴.

El 16 de noviembre de 1801 realizó una **sortija**, de perfil ovalado, adornada en el centro con un retrato del Rey rodeado de una orla de chatones redondos en la que se engastaron dieciocho brillantes de gran calidad que se valoraron en 8.857 reales. Por el oro, el cristal y la hechura cobró 624 reales. Y el día 20 entregó otra **sortija** con tres filas de chatones imitando una manilla guarnecida con cuarenta y ocho brillantes. Se le abonaron 5.036 reales por las piedras, el oro y la hechura de la joya.

El 28 de noviembre realizó obras menores como: un cordón con cabello trenzado, otro con cincuenta y seis perlas adornado con casquillos y asas de oro cuyo coste fue de 380 reales. Las perlas se valoraron además en 672 reales. Y un corazón con dos cristales en 320 reales.

El 5 de diciembre presenta otra cuenta que incluye sobre todo composturas de joyas. Entre ellas: cuatro chatones nuevos para agrandar unas manillas de brillantes y rubíes y varias asas de oro para mejorar su aspecto. Recibió 280 reales ya que los diamantes se los entregó Mariano Ruiz, del real guardajoyas. Y el 15 de diciembre realizó unos pendientes de luto, montados en oro y con unas cadenas elásticas. Cobró 340 reales. Los encargos se suceden. El 22 del mismo mes, realizó un par de broches y sus manillas, con un diseño a base de ochos trenzados con cabello, por los que recibió 600 reales y un par de pendientes a juego con las manillas por los que percibió 400 reales. También comenta que ese mismo día adquirió en el comercio de la Corte varios collares, uno de ellos de luto, fabricado con pasta negra, otro con un medallón, otro con un medallón en forma de abanico, otro medallón grande y un reloj de repetición de oro, con secreto, guarnecido de perlas. Pagó por todo 9.440 reales.

Durante los cuatro primeros meses de 1802 continuó realizando sobre todo composturas y arreglos en varias joyas de la Reina que habían perdido parte de su pedrería o sufrido desperfectos. Por ejemplo: ocho varillas de un abanico de nácar

23 En total se colocaron seiscientos sesenta que importaron 8.040 reales. La talla de las piedras de los trofeos ascendió a 3.350 reales. Por el oro, la plata, el cristal esmaltado y la hechura se pagaron 2.600 reales.

24 Recibió esta cantidad el 27 de diciembre. A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 221.

que estaban rotas y a las que además se colocó los diamantes y los rubíes que les faltaban; el engastado de un brillante en un alfiler con tembleques; el engaste de dos brillantes en un girasol tembladera; la compostura del ala de una mariposa con diamantes y rubíes; el arreglo de un medallón con dos retratos del Rey; un nuevo botón redondo de brillantes para el medallón con el nombre de Carlos IV; el engaste de un brillante en un broquelillo; la fabricación de una estrella con cinco rositas de Holanda para el brazo de una sortija; la compostura de una piocha de brillantes y perlas y una espiga de brillantes; el engaste de dos esmeraldas en una flor y la compostura de un pendiente de aguamarinas. Llama la atención la elaboración de dos casquillos para los extremos de una perla alargada propiedad de la Reina y dos caídas en cadeneta, una de ellas grande y con aguja de oro para que la pudiera lucir bien en la garganta o como adorno de cabeza. Estaba guarnecida con cuatrocientos cuarenta y seis brillantes de pequeño tamaño, engastados al aire y montados en oro, que se valoraron en 6.690 reales. Por la hechura cobró 2.676 reales. La cuenta total de los arreglos realizados durante estos meses ascendió a 263.198 reales que se le abonaron rápidamente para que pudiera continuar adquiriendo y realizando joyas para la Reina.

En enero de 1802 se le encargaron dos **aderezos** para camaristas. Uno se valoró en 29.800 reales. Llevaba seiscientos quince brillantes y doscientas catorce esmeraldas, todo ello engastado en una gola, dos pendientes y dos flores para la cabeza. Los brillantes se valoraron en 20.250 reales y las esmeraldas en 3.618 reales. Además se le entregaron 5.388 reales por la hechura y 384 por el oro. Por el otro cobró por él 30.610 reales. Estaba guarnecido con seiscientos veintisiete brillantes valorados en 20.231 reales y doscientos diecisiete esmeraldas que importaron 4.321 reales. Uno de ellos se envió a la camarista María Soledad de la Rocha y Peña, casada con José Antonio Caballero, ministro de Gracia y Justicia.

El 29 de enero envió otra cuenta que ascendió a 74.934 reales por un gran **joyel** con un retrato del infante Luis Francisco de Borbón y Parma, rey de Etruria y de Toscana, con copete en forma de corona imperial, una orla alrededor del retrato y un marco adornado por chatones. La corona se guarneció con cuarenta y seis brillantes que costaron 11.305 reales. En el mundo de la corona se colocó un brillante de 6 granos de peso valorado en 2.000 reales. Además, en la corona y en el asa se engarzaron doscientos veinte brillantes que importaron 11.228 reales. En la orla lisa, que rodeaba el retrato, se embutieron sesenta brillantes y en el marco que remataba la pieza se emplearon treinta y ocho brillantes. Se tasaron en 41.437 reales. Por último para completar el diseño se colocaron ciento veintiséis brillantes valorados en 1.812 reales. Dos diamantes rosas de los denominados “de Holanda” remataron el armazón y se solicitaron por ellos 32 reales. Por el oro, la plata, los cristales y el trabajo del platero se entregaron 7.000 reales.

Ese mismo día se presentó otra cuenta por otro **joyel** de segunda categoría, con los retratos de los Reyes, uno en cada fachada, la orla, el marco y el copete como en el ejemplar anterior. El brillante colocado en el mundo pesó 5 granos y se tasó en

1.500 reales. En la corona se engastaron cinco brillantes valorados en 1.413 reales. En la corona y el asa se engastaron ciento ochenta y seis brillantes estimados en 9.555 reales. En la orla se engastaron sesenta y ocho brillantes y en el marco, con diseño de chatones, se colocaron cuarenta brillantes en 24.325 reales. Además se utilizaron diez brillantes con un precio de 120 reales y dos rosas de Holanda en 32 reales. Por la hechura y el resto de los materiales le entregaron 5.400 reales. En esta cuenta Soto incluyó la compostura de un joyel chico, antiguo, al que repulió y aderezó, y por el que cobró 280 reales.

El 9 de febrero entregó otro **aderezo** para camarista guarnecido con seiscientos veintiún brillantes de buena calidad que se valoraron en 19.768 reales. Y por las doscientas diecisiete esmeraldas se pagaron 4.228 reales. Por el trabajo del platero se le entregaron 5.447 reales y por el oro empleado en la obra 390 reales. Este aderezo estaba destinado a la camarista María Cayetana Reseguín y Martínez, esposa de José Joaquín Martí, brigadier de los reales ejércitos y comandante del batallón de Infantería pero la niña que esperaba falleció por lo que no se envió el aderezo.

El 13 de marzo presentó la cuenta de un gran **joyel** con el retrato del Rey con una orla de brillantes, un marco de chatones redondos y una corona imperial en el copete. La orla alrededor del retrato se guarneció con sesenta brillantes. En el marco se engarzaron treinta y ocho brillantes que importaron 41.820 reales. En el mundo de la corona se colocó un diamante talla brillante de gran calidad, valorado en 1.700 reales. En la corona se engastaron cuarenta brillantes en 11.043 reales. En el resto de la corona y en el asa se engarzaron doscientos noventa y cuatro brillantes de media talla estimados en 14.321 reales. La pedrería se completó con dos diamantes rosas de Holanda tasados en 32 reales. Por el resto de los materiales, es decir oro, plata y cristales, además de la hechura solicitó 7.000 reales. Ascendió todo incluyendo la caja de terciopelo carmesí y galón de oro, a 76.156 reales.

Ese mismo día envió otra cuenta por un **joyel** chico, de los considerados de segundo orden, que fabricó para la real servidumbre y que estaba guarnecido con brillantes cuyo precio se estimó en 42.885 reales.

El 24 de abril realizó un **alfiler** para abrochar un pañuelo, en cuyo centro colocó un retrato de la infanta de Nápoles. Alrededor de ella una orla con forma de chatones engastada con veinticinco brillantes de buena calidad. Por estas piedras cobró 5.220 reales. Por los materiales y la hechura 800 reales.

El 10 de mayo entregó otra cuenta por un **aderezo** de brillantes y esmeraldas. El aderezo era similar a los descritos anteriormente. Estaba guarnecido con seiscientos cuarenta y dos brillantes, de buena calidad, cuya talla se valoró en 20.280 reales. Además, doscientas veintiocho esmeraldas, de buen color, que pesaron, antes de ajustarlas a las bocas, 25 quilates. La talla costó 3.750 reales. Como era habitual, se colocó una pasta verde en el centro de la gola que se tasó en 60 reales. Y por el oro de las boquillas y el dorado del reverso se pagaron 370 reales. Soto solicitó por la hechura del aderezo 5.555 reales. En total, incluyendo el precio de la caja, el 13 de mayo le entregaron por la tesorería de la Real Casa 30.115 reales. Este aderezo

pudo ser el que se regaló a la camarista Manuela Cornejo y Jaureguiendo, esposa de Miguel Ramón Modet, alcalde del crimen de la real Chancillería de Valladolid cuando dio a luz a su primera hija o a la camarista María Josefa Aguilar, esposa de Domingo Bengoa, oficial de la secretaría del despacho de la Guerra que dio a luz por estas mismas fechas²⁵.

El 4 de junio Miguel Cayetano Soler le encargó dos **cajas** de oro, una mayor que otra, de perfil ovalado, engastadas con brillantes de buena calidad y una miniatura esmaltada en el centro. No deberían colocarse retratos y le sugiere que una de las miniaturas podría representar una perspectiva de Aranjuez y la otra una vista de Madrid. Una de ellas debería costar 60.000 reales y se iba a regalar a monsieur Michel Ordener y la otra 40.000 reales para el oficial subalterno que le acompañaba. Ambos caballeros presentaron al Rey unas armas que le enviaba el Primer Cónsul. El 7 de agosto se enviaron las cajas a Pedro Cevallos. Soto presentó la factura el 6 de agosto²⁶.

El 5 de julio entregó otro **aderezo** de brillantes y esmeraldas para camarista. El diseño era similar a los anteriores y estaba guarnecido con seiscientos cuarenta y dos brillantes y doscientas veintiocho esmeraldas. Los brillantes se valoraron en 2.280 reales y las esmeraldas en 3.750 reales. La pasta verde como era habitual costó 60 reales. Por el oro se pagaron 360 reales. Por la hechura Soto recibió 5.555 reales. La cuenta ascendió a 30.105 reales incluyendo los 100 reales de la caja de tafílete y raso blanco.

Ese mismo día, entregó otra cuenta por valor de 74.977 reales, coste de otro gran **joyel**, “*de primer orden*” destinado para la real servidumbre. El joyel, como en ocasiones anteriores, estaba adornado en el centro con un retrato del Rey rodeado de una orla con brillantes engastados “*a el tope*” y un marco integrado por chatones redondos, todo ello rematado por un copete en forma de corona imperial. En el mundo de la corona se colocó un brillante “*de toda labor y primera agua*”, es decir de gran calidad. Se valoró en 4.200 reales. La corona estaba guarnecida con treinta y siete brillantes de calidad similar al anterior, tasados en 9.532 reales. Además en la corona y en el asa que sujetaba el joyel, se engastaron doscientos noventa y cinco brillantes, de media talla. En total 11.435 reales. En el asa también se engarzaron dos diamantes rosas de Holanda cuyo valor era de 30 reales. En la orla se emplearon sesenta brillantes y en el marco se engastaron treinta y ocho brillantes de buena calidad con un precio de 41.660 reales. Por los materiales, incluidos los cristales que protegían el retrato y la hechura, el platero recibió 8.000 reales. La factura se completó con los 120 reales de la caja.

25 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 185.

26 La caja con la vista de Aranjuez llevaba treinta y cuatro brillantes de buena calidad que pesaron 41 quilates y se valoraron en 59.040 reales. La hechura y el resto de los materiales en 8.800. La otra, que representaba una vista del Palacio Real de Madrid desde la fuente del Abanico que estaba guarnecida con cuarenta brillantes que pesaron 29 quilates y 14 granos se valoró en 35.325 reales. La hechura y los materiales en 8.000. La suma ascendió en total a 111.265 reales.

El 17 de julio presentó una cuenta de tres joyeles de brillantes. Utilizó para su ejecución diamantes del Rey entregados por el ministro de Hacienda y otras piedras adquiridas por él.

Uno de ellos era un gran **joyel** con el retrato, en el centro, del príncipe de Asturias. Alrededor se colocó un marco u orla formada por grandes chatones. En los cuatro puntos principales se engastaron ocho brillantes. Estas piedras eran propiedad de Soto y se valoraron en 155.200 reales. Los dieciocho brillantes restantes que completaron el adorno de la orla se tasaron en 178.200 reales. En el centro del asa engarzó dos brillantes más pequeños en 225 reales. La orla del joyel se enriqueció además con treinta brillantes, de toda labor, que junto con los seis brillantes grandes que se engastaron en el asa, procedían de un par de broches propiedad del Rey que le entregaron para que los desmontara y aprovechara la pedrería. Estas piedras fueron valoradas en 136.080 reales. Por el oro, la plata, la cifra de oro colocada en el reverso, el tejido que se colocaba para afianzar la cifra y el retrato, los dos cristales que los protegían y la hechura de la joya recibió 7.600 reales. El joyel tuvo un coste total de 477.425 reales, incluyendo el precio de los brillantes propiedad del Rey y los 120 reales de la caja de terciopelo carmesí con galón rojo utilizada para guardarlo. De esta cantidad Soto recibió 341.345 reales.

El segundo **joyel** estaba adornado en el centro con un retrato de Carlos IV. En la orla se colocaron once brillantes que se habían reutilizado de un collar con chatones decrecientes propiedad del Rey. Se valoraron en 48.180 reales. Para completar la pedrería de la orla, Soto colocó trece brillantes que importaron 33.540 reales. El contorno del joyel se adornó además con un festón guarnecido con cincuenta y cuatro brillantes, doce de ellos procedían del mismo collar y se estimaron en 12.442 reales. El platero, para completar la pedrería del festón, aportó cuarenta y dos brillantes junto con otros veintidós brillantes para el asa del joyel. Por esta pedrería percibió 28.709 reales. La pedrería del Rey se valoró en 60.622 reales. Por la hechura y el resto de los materiales empleados, incluida la caja recibió 7.720 reales. Todo ascendió a 130.591 reales.

Por último, para el tercer **joyel** adornado también con un retrato del Rey le entregaron brillantes por valor de 13.451 reales y cobró además 92.186 reales por el resto de la pedrería utilizada. El diseño era muy similar al anterior. En la orla utilizó tres brillantes procedentes del mismo collar que se valoraron en 6.480 reales. Soto completó la orla con veintiún brillantes que importaron 45.360 reales. En el festón engastó los cinco brillantes que quedaban del collar más treinta y nueve brillantes nuevos aportados por él. Los primeros se valoraron en 6.971 reales y los restantes en 42.776 reales. En el asa engarzó veinticuatro brillantes con un precio de 4.050 reales. Por la hechura y los materiales recibió 7.820 reales. Soto percibió en total 99.906 reales aunque el joyel tuvo un coste de 113.357 reales. Cobró los tres joyeles el 24 de julio por la tesorería general²⁷.

27 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 185.

El 1 de agosto, Soto y el diamantista Vicente Risel actuaron como tasadores de las joyas de brillantes y perlas que habían pertenecido a María Teresa de Silva, duquesa de Alba, que acababa de fallecer. Los reyes querían adquirir parte de esta testamentaria y escogieron las joyas seleccionadas por Soto. Entre ellas: una fila con doscientos cuarenta y cinco chatones engastados al aire enfilados en seda, cuyo valor se reguló en 72.860 reales; un par de pendientes de brillantes con un diseño de broquelillo, almendra y lazo en 36.740 reales; una media luna grande, engastada con brillantes en 90.180 reales; una estrella de ocho puntas cuajada de brillantes en 32.160 reales; una peineta con las púas de oro guarnecida con una orla de brillantes y una pieza esmaltada de azul en 47.800 reales; un alfiler con un brillante grande y otro más pequeño a manera de colgante en 38.900 reales; otro alfiler con forma de perilla en 24.000 reales; otro alfiler con forma de jazmín en 2.100 reales; una gola para la garganta realizada con cabello tejido y brillantes en 16.145 reales; dos brillantes almendrados en 15.600 reales; dos broches con un diamante cada uno en 32.000 reales; un par de pendientes pequeños con dos perlas en cada uno en 4.200 reales; dos agujas para el peinado en 20.160 reales; un alfiler engastado con un brillante grande, con algo de color, en 300.000 reales; un par de manillas de perlas con nueve hilos cada una, en 27,840 reales; un hilo de perlas con ciento cuarenta y tres granos en 27.600 reales; otro hilo de perlas con treinta y nueve granos en 34.500 reales; cuatro hilos más de perlas menudas en 196.440 reales; una perla perilla con casquillo y asa de oro en 13.200 reales y ciento sesenta y tres granos de perlas redondas, de buen oriente, en 384.060 reales. Estas alhajas, una vez adquiridas por los reyes, se depositaron en el guardajoyas de la Reina.

El 27 de diciembre de 1802 realizó otro gran **joyel** con el retrato del Rey. En la orla, con un diseño basado en chatones grandes, se colocaron treinta y dos brillantes de buena calidad que se estimaron en 48.000 reales. En el cerco liso que rodeaba el retrato se engastaron sesenta brillantes que costaron 15.360 reales. En el asa se engarzaron tres brillantes, dos de ellos de un quilate cada uno y el tercero, más grande, de un quilate y 10 granos. Los primeros se valoraron en 3.000 reales y el grande en 2.100. Además, en el travesaño otros treinta y ocho brillantes que fueron tasados en 1.775 reales. Por el oro, la plata, los cristales y la hechura se pagaron a Soto 7.600 reales. Este joyel se regaló al almirante francés Eustache Bruix.

En el período comprendido entre el 24 de agosto de 1803 y el 11 de mayo de 1804 realizó un importante número de composturas, arreglos y joyas menores para la real servidumbre de la Reina. La lista es larga pero hay que destacar: una sortija grande, de perfil ochavado, con una orla de brillantes y tres brillantes grandes valorada en 29.000 reales; un par de manillas de cinco hilos de perlas con tres pasadores y una esmeralda en el centro en 18.000 reales; dos flores medianas con perlititas enfiladas en 1.300 reales; una sortija calada con un brillante solitario en 5.500 reales; un medallón grande, de perfil cuadrado, esmaltado y con su secreto, en 1.980 reales; un alfiler de pañuelo con tres perlas en 960 reales; un medallón, de perfil ovalado, con el retrato de la Reina engastado con cincuenta y nueve brillantes

que pesaron 13 quilates, valorado todo ello en 14.625 reales; otros dos medallones de perfil cuadrado con los retratos de los infantes Carlos y Francisco de Paula en 1.200 reales; un aderezo de brillantes y pastas verdes, en el que se arregló el collar y se hicieron los pendientes y las manillas, en 2.500 reales y la compostura de un tembleque en 30 reales²⁸.

Y en este período, al menos, se le encargaron otros cuatro aderezos de brillantes y esmeraldas destinados a camaristas, que realizó con diseños similares a los anteriores variando solamente el peso de la pedrería.

En la mesada de julio de 1804 le abonaron 180 reales por la compostura de la custodia de brillantes custodiada en la Real Capilla. Y en diciembre, 3.196 reales por la compostura de dos collares de las órdenes del Toisón y de la Concepción destinados a los infantes Carlos y Francisco.

El 14 de julio presentó la cuenta de tres aderezos sencillos, uno de ellos de corales tallados y aljófara con oro que se valoró en 5.860 reales. El otro, de diseño similar, se engastó con granates orientales de buena calidad tallados en rosa. Solicitó por él 5.240 reales. Y el tercero, resulta curioso, porque colocó en el centro del collar, a manera de medallón, la tapa de una caja de purpurita con un camafeo que le había regalado la reina de Etruria, María Luisa de Borbón a su madre la reina María Luisa de Parma. Con el gasto de los materiales y el tallado de las piezas costó 3.800 reales.

El 14 de noviembre realizó una gran **flor** cuajada de brillantes y las hojas engastadas con esmeraldas, matizada en varios trechos con perlas y con el tallo y cogollo guarnecido con brillantes, esmeraldas y perlas. Toda la pedrería estaba montada al aire y el armazón, articulado, permitía que la joya se colocara sobre el pecho o adornando la cabeza. El valor de la pieza era de 94.000 reales. También ejecutó una real **insignia** de la orden de María Luisa, toda la pedrería engastada al aire como era habitual, que se tasó en 21.860 reales. Y por último, una **espoleta** o presilla de banda, con diseño de chatones guarnecidos de brillantes, que costó 46.600 reales. Estas joyas se regalaron a la princesa María Isabel de Nápoles, con motivo de su feliz parto.

El 12 de enero de 1805 la Reina le entregó una serie de joyas para que las reformara. Entre ellas: un alfiler para el pañuelo, en forma de dos corazones con una flecha que los traspasaba y una corona encima; dos perillas sueltas, de perfil almendrado; otra perilla almadrada; cuatro alfileres redondos y un botón cuadrado con cuatro brillantes. Con estas piezas elaboró varias sortijas. Al día siguiente ejecutó un medallón, destinado a ser regalado, de perfil cuadrado, en lisonja, guarnecido de brillantes que pesaron 18 quilates y 24 granos y en cuyo centro colocó una labor de cabello tejido, perteneciente a la Reina y sobre el que se colocó una letra "L". Se valoró en 17.564 reales²⁹.

28 A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 187.

29 A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 188.

Y el 19 de enero, por real orden, se le abonaron 163.750 reales, importe de una cuenta que había presentado por varias alhajas que había realizado para la real servidumbre. En el mismo día se le abonaron también 386.471 reales por arreglos y composturas. La mayoría de las obras que ejecutó en estos meses fueron aderezos para camaristas ya que varias damas dieron a luz durante los primeros meses del año.

El 11 de enero de 1806 ascendió a la plaza de ayuda de número y planta del oficio de Guardajoyas del Rey³⁰. Juró la plaza el 1 de febrero ante el marqués de Villar de Ladrón, mayordomo de semana³¹. Solicitó que le asignaran la cantidad estipulada para confeccionarse el uniforme pero le recordaron que se había costeadado el uniforme de mozo.

El 24 de agosto de 1806 presentó una cuenta por dos alhajas de brillantes que el Rey adquirió para regalar a la Reina el día de San Luís. Estas joyas eran: un **medallón** grande, con perfil de lisonja adornado con un camafeo en el centro en el que se engastaron doscientos siete brillantes y ciento trece brillantitos más pequeños, todos montados al aire³². Se comenta además que la joya estaba “salpicada con varias frutitas de Indias”. El coste, incluida la hechura y las piedras, ascendió a 13.969 reales. La otra joya era un **alfiler**, con diseño novedoso, utilizado para sujetar el pañuelo, guarnecido con una orla de brillantes que encerraba un brillante grande en cuya espalda se colocó un doblete para potenciar su color. Varias cadenillas colgaban junto con una llavecita de amor y dos corazones con un candado. Todo estaba engastado con brillantes y tres piedras de color, montados al aire y con el reverso de oro. Se valoró en 15.800 reales.

El 8 de noviembre de 1807 recibió de Luis Venancio de Vera, 70.800 reales importe de un **aderezo** de brillantes y camafeos negros que el Rey adquirió para regalar a la Reina³³.

Soto falleció el 1 de enero de 1808 a la edad de 53 años. Había otorgado testamento junto con su esposa Teresa Vázquez el 8 de abril de 1805 ante Pedro Morretón, escribano real³⁴. En él manifiesta que era feligrés de la iglesia de San Luís³⁵

30 La plaza había quedado vacante por fallecimiento de Félix de Velasco. Cobraba al año 5.500 reales y tuvo que competir para conseguirla con Bernardo Albiztur, grabador de alhajas de la real Casa a quien se le había concedido el 25 de octubre de 1796 la plaza supernumeraria del referido oficio que juró el 31 de ese mes hasta que el 8 de octubre de 1800 se le nombró para la de número que obtuvo con el sueldo de 4.400 reales al año. El tercer candidato era Juan Bautista Soto (hijo del primero) al que se le había concedido el 8 de octubre de 1800 plaza supernumeraria de mozo de oficio que juró el 3 de noviembre.

31 Exp. Personal 1012/38.

32 Los brillantes grandes se valoraron en 7.560 reales y los pequeños en 1.469 reales.

33 A.G.P. Sec. Administrativa, leg 222.

34 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), Prot. 21.260. Escribano Pedro Morretón. Dejó a su esposa el quinto de todos sus bienes.

35 Certificó la partida de defunción José Antonio Gálvez, cura de la iglesia de San Luís. Estaba anotado en el libro corriente de difuntos en el folio 273.

y que vivía en el número 21 de la calle angosta de Peligros en casa propia. Dejó como herederos a sus hijos: Niceta Josefa³⁶, María Florentina³⁷, Juan Bautista, María Teresa, Antonio de Padua y Micaela³⁸. Tenía además un hermano al que le incluyó en su testamento³⁹. Dio poderes a los procuradores Juan Cisneros y Tomás García Prieto para que le defendieran en todos sus pleitos.

Juan Bautista Soto y Vázquez, hijo del anterior, nació en Madrid en 1784 y, como era habitual en la época, aprendió el oficio en el obrador de su padre. Se aprobó el 27 de febrero de 1808. Vivió en la calle de la Montera.

El 8 de octubre de 1800 se le concedió la plaza de mozo del oficio del real Guardajoyas con carácter supernumerario⁴⁰. Juró la plaza el 3 de noviembre en el

36 Mayor de veinticinco años, viuda de Tomás Silvestre Sodi y Molinari, Tenía dos hijos. Sus padres la otorgaron de dote 66.000 reales y varias joyas. Entre las joyas: *“una gola de diamantes rosas con los medios prales de esmeraldas y unos hilos de aljófar aperlado puestos en bondas en disminución y sus dos entrepiezas también de diamantes rosas con los medios prales de esmeraldas=Un par de pendientes de diamantes rosas y los medios prales de esmeraldas compañeros a dicha gola compuestos de broquelillo, lazo y almendra y su entropieza= Un par de pestillitos de diamantes rosas con pasta verde en el medio y sobre ella tres diamantes rosas los que se hallan dispuestos para colocar cordones de pelo= Y una sortija ochavada con orla de diamantes rosas, pasta verde en el medio y salpicada también de diamantes rosas”*. Comentó el 24 de abril de 1818 que cuando falleció su padre la tesorería le adeudaba 183.148 reales y 11 maravedís por brillantes y oro invertido en la ejecución de joyas para la real servidumbre.

37 Casada con Manuel Saucal y Meave, oficial de la real Contaduría. La carta de dote se otorgó el 13 de agosto de 1805 ante el escribano Pedro Moretón. Sus padres la entregaron como dote varias joyas: un collar o gola compuesto por una pieza calada guarnecida con una pasta verde y con treinta y siete diamantes rosas y tres tiros a los lados valorado en 1.063 reales; dos pendientes integrados por broquelillo y almendra guarnecido con ciento sesenta y ocho diamantes tasado en 4.078 reales; una flor para la cabeza guarnecida con una pasta verde y ciento setenta y dos diamantes rosas en 2.429 reales; un medallón con dos cristales y dentro un tejido de pelo en 380 reales; un rosario de nueve dieces con cuentas negras en 250 reales; un alfiler para pañuelo con un diamante y un topacio en 80 reales; otro de oro con una perla en 70 reales; otro con una piedra de Francia en 10 reales y cuatro sortijas, una bastante grande, con forma de lanzadera, con treinta y tres diamantes y una pasta verde en 1.181 reales, otra ovalada con una pasta azul y treinta y un diamantes en 555 reales, otra lanzadera con una pasta encarnada con veintisiete diamantes tablas en 720 y la última, una pequeña, tipo alianza con dos piedras de pasta y ocho diamantes en 120 reales. A.H.P.M., prot. 21.260 Puede que alguna de estas joyas fuera realizada por su padre. Cuando enviudó volvió a casarse con José Guyard. Su padre le dejó en herencia un vale de caja por valor de 89.005 reales y 11 maravedís, cantidad que costó un aderezo encargado por la reina María Luisa en 1803. Ambas hermanas solicitan años después el cobro de estas obras a la real Tesorería.

38 Agustín Guerra, escribano real, hace constar el 22 de marzo de 1808 bajo petición expresa de la familia que Soto falleció sin dejar manda ni legado a favor de la Real Hacienda. Por este motivo, los herederos solicitan que le sean abonados los recibos y cartas de pago que dejó sin cobrar Soto. Por ejemplo a Antonio de Padua le debían 3.024 y 6.180 reales de dos cuentas presentadas al jefe de la real Guardajoyas por obras para los Reyes fechadas en 1807.

39 Se llamaba Pedro Soto y era administrador de la renta real de Lotería de la ciudad de Valladolid. Le dejó en herencia un vestido completo, una capa, un sombrero, dos camisolas, dos pares de medias de seda, dos corbatines, un espadín con puño de acero, un reloj de oro con cadena y 320 reales. Y a sus sobrinas una sortija de diamantes rosas.

40 A.G.P. Exp. Pers. 1013/15.

real sitio de San Lorenzo en presencia del marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor del Rey. El 11 de diciembre pagó 5.648 maravedís como derecho de la media anata. Desde el 13 de julio de 1805 comenzó a percibir por real orden, 400 ducados (4.400 reales) al año como ayuda de costa hasta que pudiera acceder a la plaza con carácter de número y planta⁴¹. Esto ocurrió el 9 de marzo de 1806 al quedar la plaza vacante tras el ascenso de su padre Juan Crisóstomo a la plaza de ayuda del oficio de guardajoyas⁴².

El 3 de enero de 1808 Carlos IV le concedió la plaza de platero de oro y diamantista de la real Casa y Cámara que ya había gozado su difunto padre, con el mismo sueldo y en los mismos términos. Juró la plaza en Aranjuez al día siguiente en presencia del marqués de Mos, mayordomo mayor de S.M. y de Ignacio de Mateo y Ramos habilitado para el cargo de contralor. Su madre, María Teresa Vázquez, solicitó el 18 de mayo que su hijo entregara los libros de caja de su padre.

Recibió pocos encargos debido en parte a los difíciles momentos por los que atravesaba la Corte. La invasión napoleónica y la salida de Carlos IV y su familia hacia el exilio mermaron su trabajo. Entre las pocas joyas que debió realizar consta una cuenta fechada el mes de mayo por tres collares de la orden del Toisón de oro de nueva fabricación, efectuados para la real servidumbre. La cuenta ascendió a 47.400 reales de los cuales recibió 25.600 de los fondos de la Casa de la Moneda en onzas de oro. El resto se le entregó de las cantidades asignadas a gastos de la real Casa⁴³. Esta cantidad aparece reflejada en la mesada de este mes aunque sólo se le abonaron 15.800 reales, en metálico, por el oro esmaltado y la hechura de los tres collares⁴⁴.

Por su calidad de diamantista de la real Casa y Cámara, realizó el 9 de mayo de 1808, siguiendo ordenes del marqués de Mos, mayordomo mayor y de Joaquín Murat, duque de Berg, lugarteniente general del emperador francés en España, el inventario y la tasación de las alhajas custodiadas en el oficio de Guardajoyas⁴⁵.

Cuando se reunieron todas las alhajas custodiadas en dicho oficio entregó a Miguel de Cáceres, jefe del oficio, un toisón grande de oro que custodiaba siguiendo ordenes de Carlos IV y que pertenecía a las joyas de la corona española y varios recibos en los que hacía constar el uso de varios diamantes en joyas fabricadas para los reyes⁴⁶.

41 Lo firmó Pedro de Cevallos y se lo envió al secretario de Gracia y Justicia.

42 Compitió para cubrir esta plaza con el también artífice platero y diamantista Juan de Vilar, de gran habilidad, hijo del platero de oro Ramón Vilar y con Lucas Sánchez, inteligente en su oficio.

43 A.G.P. Sec. Adm. leg. 5262. Exp. 3 Cuentas de plateros, diamantistas y joyeros 1808-1817. Citado por F. Martín: *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 409.

44 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 45.

45 Le ayudaron en esta tasación Pedro de Lara, tasador de joyas y Martín Diego Sáenz, diamantista del comercio de la Corte. A.G.P. Sec. Reinados, Fernando VII, leg. 308, exp. 14. Esta tasación ya la estudiamos en A. ARANDA HUETE, "Las alhajas custodiadas en el oficio de Guardajoyas del palacio madrileño en 1808". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 2009, pp. 111-131.

46 A.G.P. Sec. Adm. leg. 907.

El 2 de julio tras concluir este inventario, afirmó que no tenía que hacer guardia en la real Guardajoyas hasta pasado dos meses por lo que solicitaba permiso y licencia para ausentarse de la corte durante quince o veinte días ya que tenía que cobrar ciertos intereses y descansar del duro trabajo de los últimos días. Se le concedió permiso por diez días pero tenía que dejar dicho dónde iba a estar.

En el mes de julio su madre solicitó que los criados de su hijo Juan abandonasen la casa de éste y que depositaran los efectos que se encontraban en ella.

En la contribución forzosa exigida por José I en 1809 Teresa Vázquez, viuda de Juan Crisóstomo es repartida con 4.800 reales y el hijo Juan Bautista con la misma cantidad. Son dos de los 12 plateros del grupo con mayor cantidad.

El gobierno intruso quiso confirmarle en su puesto de diamantista. Pero Juan Bautista Soto abandonó Madrid huyendo de los franceses el 20 de septiembre de 1809. Pasó un tiempo en Córdoba “purificando su conducta y demostrando su patriotismo”. Juró obediencia a Fernando VII el 4 de octubre y consiguió el pasaporte para continuar su viaje⁴⁷. El 3 de noviembre, ya en Sevilla, solicitó al Ministerio de Hacienda que se le pagaran los dieciocho meses de sueldo que se le adeudaban (12.000 reales anuales) y las cantidades atrasadas por varias pagas con el fin de subsistir y adquirir algo de vestuario, pero la situación económica no era favorable y no se pudo cancelar la deuda. Por ese motivo, el 15 de noviembre imploró a la tesorería de la real Casa⁴⁸ que al menos le socorriera con una mesada de su sueldo a cuenta de lo que se le adeudaba ya que se encontraba en una situación miserable porque el gobierno intruso había embargado todos sus bienes y fincas. Se le concedió esta ayuda en Sevilla el 22 de noviembre, pero no se le entregó la que suplicó el 11 de enero de 1810⁴⁹ por no permitirlo las circunstancias⁵⁰.

Hasta finales de 1809 permaneció exiliado en Cádiz pero a comienzos de 1810 volvió a la corte con la intención de recuperar los bienes que le habían confiscados los franceses. Se mantuvo un tiempo oculto y a pesar del apoyo de sus amigos sólo consiguió recuperar una mínima parte de sus pertenencias. Entre ellas cabe destacar un vale de caja que ascendía a la suma de 130.000 reales de vellón. Esta cantidad se le adeudaba del bolsillo secreto de la reina María Luisa de Parma. El vale se lo había entregado Antonio Solana, tesorero de la reina, antes de la invasión napoleónica. No pudo cobrarlo al estallar la guerra de la Independencia. Lo guardó, pero cuando la

47 Lo certificó Jacinto de Mesa Savariego, escribano del rey, público perpetuo en el número de la ciudad de Córdoba. Acudieron como testigos: Segismundo Malats, primer director del colegio de Veterinaria de Madrid, Miguel Birrete, ujier de saleta y Ramón García Castrillón, correo del gabinete, vecinos de Madrid pero residentes en Córdoba. Afirmaron que Soto siempre demostró fidelidad al rey Fernando y que no aceptó al gobierno intruso ni juró al rey José. Incluso participó en la defensa de la ciudad aún a riesgo de su vida y contribuyó con donativos para el sustento de las tropas españolas. Fue aceptado su juramento el día 13 por el secretario de la Junta de policía, vigilancia y seguridad pública.

48 La petición fue enviada a la tesorería de Fernando VII. Aparece el sello en el documento. Comenta que se encontraba en Sevilla con permiso del Rey.

49 Solicita dos mesadas a cuenta de las veintidós que se le debían.

50 Debíó agravarse la situación de la tesorería de la real Casa.

oficina de libramientos de deudas del Estado le instó a presentar todas sus cuentas, Soto entregó este vale pensando que lo recuperaría inmediatamente al pertenecer a la tesorería de la Reina madre. Esto no ocurrió. Al contrario, se lo confiscaron por haberse exiliado y no aceptar el gobierno de los franceses. Enfermó y falleció el 7 de febrero de 1812 a la edad de 28 años⁵¹. Era feligrés de la parroquia de San Luis de Madrid⁵². En este momento vivía en la calle de la red de San Luis, en el número 43. Recibió los santos sacramentos. Fue enterrado al día siguiente en el camposanto extramuros de la puerta de los Pozos. Dio 60 ducados a la fábrica de la iglesia.

Soltero, murió sin testar. Dejó como heredera de todos sus bienes a Teresa Vázquez y Cárdenas, su madre, quién los recibió a beneficio de inventario. Teresa reclamaba 4.200 reales de vellón procedentes de una cuenta por joyas y composturas que su hijo había realizado para el Rey (cuando Fernando era príncipe) desde el 8 de enero al 4 de abril de 1808. La cuenta, que no pudo cobrar por los acontecimientos ocurridos en la corte, debía conservarse en la Contaduría general de la real Casa. Se le abonó un libramiento el 17 de febrero de 1815. No se encontró el justificante pero si se comenta que entre las cuentas presentadas por el marqués de Valmediano, encargado de los alimentos del Rey siendo Príncipe⁵³, había una cuenta sin pagar que ascendía a esa misma cantidad.

El 23 de diciembre de 1828, sus hermanos y herederos reclamaron de nuevo a la tesorería general de la real Casa el vale de caja por valor de 130.000 reales que le debía el bolsillo secreto de la Reina madre. En los libros de la tesorería constaba que este vale se había entregado a Soto pero sus herederos afirmaban que nunca lo había cobrado ya que la oficina de liquidación se lo había confiscado poco antes de morir. Antonio José Galindo, teniente corregidor de la villa de Madrid, abrió una investigación. Se presentaron como testigos: Candido Francisco Antelo, de 72 años de edad, empleado en la renta de la Dirección de las reales Loterías, escribiente de Juan Soto (padre) y amigo de Juan Bautista; José Meneses, de 66 años de edad, pintor de miniaturas, amigo de ambos y Francisco Valero, de 40 años de edad, platero de oro y diamantista que aprendió el oficio junto con Juan Bautista en el obrador de su padre. Todos declararon a favor de Soto, confirmando su exilio en Cádiz y la confiscación de sus bienes incluyendo el vale de caja por esa cantidad. Como no se pudo justificar la deuda de los 130.000 reales, se rechazó la petición. A favor de los herederos se reconoció la deuda de 24.000 reales y los 600.000 reales de crédito sobre el estado procedentes también del valor de joyas realizadas para los reyes y altezas⁵⁴.

51 A.G.P. Exp. Personal, c. 1013/15.

52 Su fallecimiento se anotó en el libro de difuntos de esa parroquia en el folio 67. La partida de defunción fue firmada por don Manuel Gómez Barrero, cura interino de la iglesia parroquial de San Luis.

53 La cuenta ascendía a la misma cantidad que se adeudaba a Soto.

54 La caja de amortización rechazó el pago amparándose en el hecho de que aunque en la lista de acreedores de la tesorería firmada por Antonio Solana aparecía el vale, éste no se conservaba en la actualidad y los herederos no podían probar su existencia.

Influencia asiática en la joyería española. El caso de la Joyería india

LETIZIA ARBETETA MIRA
Museo de América

Introducción

El arte de la joyería, al igual que el más genérico arte de los plateros, utiliza una serie de técnicas básicas que poco han variado desde épocas remotas, y que suelen ser comunes a todas las culturas. Los modelos que se derivan de todo ello pueden ser similares, producidos en lugares muy alejados entre sí, sin que esta coincidencia, por sí misma, baste para probar una conexión. Sin embargo, han existido, a lo largo de la Historia, contactos entre lugares aparentemente aislados o remotos, debido sobre todo a la migración humana y el comercio, especialmente el de piedras preciosas y metales. Así, encontramos en nuestros días que, pese a todos los cambios, en varias zonas de Asia, tales como la India (Orissa y Andra Pradesh principalmente), Pakistán, Nepal, Afganistán, etc., los plateros elaboran joyas aplicando técnicas ya usadas en la Grecia clásica, repitiendo modelos y esquemas decorativos olvidados desde hace siglos en Occidente (por ejemplo, las cadenas de hilo trenzado o los adornos de cráteras), mientras que, en los países del norte de África, en la franja mediterránea, se conserva el uso de las diademas femeninas de placas, común también al antiguo imperio Otomano y buena parte de Asia, donde las primeras civilizaciones anatólicas ya empleaban, muchos siglos antes que otras culturas, los collares de elementos seriados, pinjantes o placas. Otros modelos antiguos, como los pendientes de lunulas, están extendidos por grandes zonas de la Tierra, y su milenaria longevidad ha

creado, a su vez, infinitas variantes locales, surgidas por las diferentes influencias y contactos acaecidos en cada momento, variantes que, a su vez, viajan convertidas en novedades y regresan al mismo punto de donde salieron.

Todo ello convierte el estudio de todas estas producciones (incluida la joyería popular europea) en un terreno resbaladizo, donde la enorme cantidad de material disponible —escasamente documentada en su mayor parte— obliga a ser extremadamente prudente a la hora de proponer hipótesis o extraer conclusiones. Determinar lo que es o no coincidencia no constituye tarea fácil, pero una aproximación al tema puede servir para dotar de una mirada más rica y plural que relacione objetos aparentemente extraños. Por otra parte, en lo que concierne a la historia de la joyería, se han producido numerosos fenómenos de internacionalización en distintas épocas y zonas geográficas.

Algunas exposiciones últimas, como “Exótica”, con sede en Viena (2000) y Lisboa (2002), “Goa e o Grao-Mogol”, en Lisboa (2004) o, en el ámbito español, las dedicadas al Galeón de Manila, la realizada sobre las colecciones reales “Oriente en Palacio” (2003) y, la más reciente, “Orientando la mirada” (2009), celebradas en Madrid, entre otras, vienen manteniendo la actualidad del viejo tema de lo exótico en Europa y las influencias mutuas. En la primera se otorgaba gran importancia a la platería, incluyendo joyas de manufactura y modelos no europeos, además de labores en filigranas, cuyas atribuciones a las costas indias y malabares predominan sobre la consideración genérica de obras chinas.

Examinando las bibliografía citada en diferentes estudios, de los más antiguos a los más recientes, se advierte que el ámbito científico portugués tiende a considerar ciertas obras asiáticas como procedentes de su zona de influencia, al igual que los españoles vienen etiquetando como hispano-filipino o Sino-filipino el origen de parecidas labores en marfil, plata y oro labrados. Por ello, y desde el punto de vista de la joyería española, es preciso detectar las posibles influencias indias en un panorama tan complejo.

En los inventarios de los siglos XVI y XVII, tanto españoles como portugueses y especialmente americanos, son frecuentes las menciones a la India que, en el caso español, supone una diferente procedencia que “las indias”, término tradicional para designar los territorios americanos (Indias Occidentales) y el archipiélago de Filipinas (Indias Orientales). Aunque se consignan numerosos bienes procedentes de esta región, tales como tejidos, especialmente colchas y colgaduras bordadas, pequeño mobiliario de nácar o lacado, escultura en marfil, complementos del vestir y algunas piezas de orfebrería, entre las que destacan menciones a las filigranas de oro, así como el legendario *Jaez del rey de Portugal*¹, han sobrevivido escasos ejemplares de los siglos XVI y XVII en colecciones reales y nobiliarias españolas.

1 Tratamos el tema ampliamente en L. ARBETETA MIRA, “Las joyas en Portugal y España. Una historia de vecindad (siglos XV al XVII)”, en *Actas do II Coloquio portugues de Orivesaria*. Oporto (en prensa).

A estos efectos, el incendio del Alcázar madrileño en 1734 fue devastador, ya que, por entonces, muchos objetos orientales, auténticas rarezas en su tiempo, eran considerados comunes, y quizás por ello, no se consideró prioritario su rescate.

Sin embargo, con la unión de los dos estados ibéricos, el volumen de producción india para el mercado europeo fue de tal volumen que sus manufacturas llegaron a competir con las de China, de forma que establecer las diferentes procedencias de algunos productos constituye una tarea harto difícil, dada la complejidad de las rutas e intercambios comerciales.

Conscientes de la dificultad que entraña el tema, intentaremos aportar algunos puntos de contacto coetáneos entre la joyería española de los siglos XVI y XVII (entendida como tal la existente en los territorios integrantes de la Corona Española) y aquella que se importaba de Asia. El tramo temporal elegido cobra especial interés —en lo que respecta a la historia de la joyería— gracias al hecho de que los dos estados ibéricos, España y Portugal, explotan las líneas comerciales con Oriente. Durante este periodo se detectan ciertas similitudes (casuales o intencionadas) tanto técnicas como conceptuales entre la joyería de tipo europeo y la considerada exótica, por lo que cabe proponer nuevos elementos de juicio ante una cuestión de gran envergadura, como es el análisis y detección de las influencias mutuas en la joyería de dos continentes, especialmente en lo que respecta a la India.

El problema de las procedencias. ¿China, Filipinas o sudoeste asiático?

La recuperación de joyas procedentes de navíos españoles hundidos en las rutas de conexión ibérica con América y Asia constituye un fenómeno que ha proporcionado nuevos datos, aclarando ciertas cuestiones al tiempo que abre nuevos interrogantes. Puesto que todas estas joyas fueron realizadas antes de cada naufragio, sirven de referencia para verificar o proponer nuevas dataciones. Las halladas en gran variedad y cantidad, como sucede con pecios tan célebres como los de “Nuestra Señora de Atocha” y “Santa Margarita”, naufragados en 1622, o el galeón “Nuestra Señora de la Concepción”, hundido en 1638, cuando viajaba de Manila a Veracruz, sirven también para constatar que cada pieza era coetánea de las demás, y que todas estarían a la moda en tanto se trataba de oro labrado, fácil de reciclar. Sin embargo, en todos estos hallazgos conviven los modelos orientales con los occidentales, con técnicas y aspectos diferentes entre sí, joyas en su totalidad o buena parte destinadas al comercio. También se han encontrado joyas y complementos personalizados, que podrían tratarse de encargos, regalos o mera propiedad de los pasajeros. Ahora bien ¿cómo distinguir las procedencias?

En lo que concierne al tráfico de Indias, el origen de las joyas procedentes de naufragios se da por supuesto cuando concurren determinadas circunstancias, especialmente el trayecto que se realizaba, aunque existe la dificultad añadida, en el caso de las joyas, de precisar si se trataba de bienes personales, asociados a los pasajeros y dotación de la nave, o simples mercaderías, adquiridas en el puerto de

origen que, a su vez, actúa como centro de concentración/distribución de toda clase de mercancías, elaboradas en lugares a veces muy distantes entre sí.

Los viajes y sus tornaviajes, el envío de mercancías, las exigencias de la moda, las pertenencias personales, la movilidad de artistas y artesanos, el gran porcentaje de fraude o la documentación dispersa o perdida son algunos de los factores que deben considerarse a la hora de proporcionar respuestas.

Además, en el caso de la producción asiática, se suelen adscribir a ésta ciertas alhajas, elaboradas con técnicas inusuales o poco frecuentes en Europa, o bien las de tipología exótica. Esta práctica necesita ser revisada a la luz de los nuevos conocimientos acerca de la joyería producida en los virreinos españoles. Contrariamente, existe la posibilidad de que joyas aparentemente europeas tengan origen asiático, lo que debe tenerse en cuenta al analizar joyería procedente de todo el ámbito ibérico. Esta matización ha sido ya formulada por diferentes autores, como Priscilla Muller o Beatriz Chadour.

Un caso que, desde hace tiempo, ha venido llamando la atención de los especialistas, es el del origen de las numerosas joyas de filigrana encontradas, algunas con determinadas peculiaridades que han permitido su comparación con otras ya documentadas como procedentes de Goa y otras plazas portuguesas en la India. En general, las halladas en los restos de los galeones españoles de la línea Manila–Acapulco se han venido hasta hace poco, considerando obra de China, quizás porque ser éste el término genérico para designar todo lo procedente del *parián* de Manila. La realidad es que todo estaba interrelacionado, mezclado, aunque en distintas proporciones. Las plazas de Goa, Cochin, Damao, Colombo o Diu, al igual que Macao en China y Nagasaki en Japón, sirvieron de grandes centros distribuidores, llegando sus mercancías a nutrir el mismo *parián* de Manila, mientras que las colonias asiáticas asentadas en la ciudad trabajaban adaptándose al mercado español. En líneas generales, Portugal recibía un tipo de importaciones y España, con sus virreinos, otro. Sin embargo, al unirse los dos países, el panorama cambió, no solo por la venta de productos novedosos, poco vistos en cada uno de los ámbitos, sino también por el trasiego de personas de un país a otro, y las nuevas relaciones comerciales entre proveedores e intermediarios portugueses y españoles, creando una realidad de mercado único, a veces a espaldas de las disposiciones oficiales.

En lo que se refiere a las joyas como parte de este tráfico, aparte de la datación, poco aclaran los pecios de los navíos, ya que cualquier conclusión ha de basarse en el mero análisis estilístico y físico de la pieza, desconociendo el lugar real de producción, por lo que las adscripciones, en un buen porcentaje, no pasan de ser hipótesis más o menos razonadas. Tampoco el coleccionismo particular sirve de ayuda, pues escasean datos sobre procedencias y, desde el siglo XIX, han podido ser adquiridas en cualquier subasta o comercio del mundo, sin excluir imitaciones y falsificaciones.

Mayor seguridad ofrecen los conjuntos procedentes de instituciones relacionadas con la Iglesia Católica, especialmente aquellos conservados en las clausuras

femeninas, y los asociados a imágenes veneradas a lo largo del tiempo, ya que suelen contar con la correspondiente documentación o, al menos, presentan garantías de permanencia en el mismo lugar desde su donación. Excepcionalmente, algún documento gráfico ilustra sobre la presencia de joyería exótica en España, donde, aparte de los testimonios escritos, relativamente abundantes, existen algunos ejemplos de joyas de presumible procedencia india si bien, en el caso de las filigranas, esta procedencia no pasa de ser una hipótesis. En definitiva, a juzgar por la documentación, la joyería india parece haber sido muy apreciada por las clases altas de la primera mitad del siglo XVI. En el ámbito español, la mención “de las Yndias de Portugal” hacía referencia a una procedencia asiática o brasileña.

Fuera del entorno ibérico, la joyería india también estuvo presente en las cortes europeas. Algunas de las imágenes del *Kleinodienbuch* (códice pintado por Jacobus Mores en 1555 a modo de catálogo gráfico de las joyas pertenecientes a la Duquesa Ana de Baviera²), podrían corresponder a joyas indias, quizás realizadas en técnica *kundan*, como el colgante con rubíes del folio 23 recto o los brazaletes del folio 50 recto, uno de ellos con variantes al gusto europeo, lo que puede sugerir una elaboración específica para este mercado o bien tratarse de imitación local de un modelo exótico. Como vemos en el folio 23v, el dorso del colgante aparece esmaltado de vivos colores.

En Portugal, el tema ha despertado mayor atención en lo tocante a la India portuguesa, y suroeste asiático, a causa de dos factores principales: un sentimiento social, aún vivo, del papel de Portugal en Asia, referido sobre todo, a los descubrimientos y exploraciones, y un mayor interés por las artes decorativas, incluyendo la joyería antigua, de la que buena parte exhibida en las instituciones públicas procede de “conventos extintos”, nacionalizados o abandonados tras la decisión de 1834 de suprimir las órdenes religiosas. Partiendo de noticias dispersas, se han agrupado ejemplos de las producciones artísticas de Goa y Ceilán para la exportación, basadas principalmente en la presencia y tratamiento de determinadas materias: oro, marfil, cristal de roca, rubíes y zafiros en cabujón³.

Joyas para la exportación y modelos propios

Las tipologías corresponden, principalmente, a la joya devocional y las cadenas de todo tipo. Así, se han incluido relicarios con partes de cristal, a veces conteniendo pequeñas figuras de marfil labrado y parcialmente policromado, cruces, colgantes de piedras bezoar con guarniciones de filigrana, rosarios de distintos materiales,

2 Cod. Icon. 429. Hamburgisches Stadbibliothek, Hamburgo, Alemania.

3 Ver un catálogo de joyas cingalesas en N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, *Luxo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX*. Oporto, 2005, n. cat. 2, pp. 18-23; ver también N. VASSALLO E SILVA, “Jewels and Gems in Goa from the Sixteenth to the Eighteenth Century”, en *Jewels from India*. Mumbai, 1995, passim.

con su guarnición de filigrana, pinjantes de cadenas, además de pequeño mobiliario y vajilla, tales como vasos y platos guarnecidos también de filigrana, salvillas y berneales, cofres de marfil o nácar con guarniciones de plata u oro y rubís, juegos de cubiertos y, más raramente, imágenes realizadas en cristal de roca o gemas, con su correspondiente guarnición⁴. La mayoría de estos objetos son extraños al ámbito hispánico, pero no todos, y varios de ellos plantean dudas más que razonables sobre su procedencia.

Uno de los ejemplos sería, por ejemplo, la serie de relicarios-dijes “de capilla”, consistentes, por lo general, en una caja con frontal de vidriera, practicable, en forma de arco de medio punto u óvalo, con un cristal en forma de cilindro las más antiguas, que alberga una imagen diminuta, (normalmente la Inmaculada, San Antonio de Padua, San Francisco y, en mayores tamaños, Jesús Niño, durmiente) labrada en marfil policromado. Estos pequeños contenedores podían realizarse en origen empleando el oro, enriquecido con piedras, o bien se ejecutaban en la Península, en este caso preferentemente en plata, producción abundante, por cuanto se trataba de objetos de escaso valor, mercancía antes de relicarieros y buhoneros que de plateros. En las cajas —con su respectiva asa de suspensión, se insertaban las pequeñas imágenes importadas, miniaturas elaboradas con mayor o menor calidad. Estas capillas se colocaban en rosarios y cadenas, documentándose visualmente desde finales del siglo XVI.

Se han publicado en Portugal algunos ejemplos, aunque de muy baja calidad, realizados en hierro, con figuras entre 1 y 3 cm. de alto, apenas meros muñecos desbastados que, sin embargo, algunos especialistas en marfiles portugueses atribuyen a talleres de indoportugueses⁵. Hemos examinado, en diferentes lugares (Guadalajara, Madrid y Salamanca en España y, en América, Monterrey y México D.F.) otra serie de estos dijes que contienen imágenes también muy reducidas en tamaño, pero minuciosamente labradas, varias de ellas con similares características, lo que permite su adscripción a un mismo taller —con bastante probabilidad indo-portugués— que podría haberlas producido entre la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII, cuando ya España y Portugal seguían caminos separados (lám. 1). Esto indica un trasvase de modelos, al igual que sucede con los medallones cingaleses de cristal, basados en las series españolas e italianas de marcos de cristal, bien documentados en los exámenes de pasantías barceloneses⁶. Sin embargo, perviven en la joyería civil de la India modelos similares a los europeos de distintas épocas y,

4 Ver los objetos exhibidos en la exposición “Exótica”, comentados en su correspondiente catálogo: AA.VV., *Exótica. Os Descobrimentos portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*. Lisboa, 2002 (versión portuguesa).

5 Ver dos ejemplos en F.H. RAPOSO y C. MARIN, *Portuguese Expansion Overseas and the Art of Ivory*. Lisboa, 1991, ns. cat. 101 y 102, p. 60.

6 Un estudio sobre el modelo, sus variantes y evolución en L. ARBETETA MIRA, *El Arte de la Joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, pp.114-132.



LÁMINA 1. *Dije de capilla (detalle). Colección particular (Guadalajara).*

al menos en apariencia, algunos de ellos, como los collares de elementos seriados y pinjantes, presentan notables parecidos estructurales con los collares de placas usados en los siglos XV y XVI, rematados en ocasiones por perlas o pinjantes a la manera bizantina, recurso que aún se estila en los modelos indios más tradicionales, especialmente en la joyería mogol, donde se usaron esmeraldas pinjantes en forma de lágrima, de un tipo que los inventarios indianos y peninsulares dieciochescos denominan “aguacates” y que puede verse en alguna pintura, como la pintura de la Virgen de Monguú que se conserva en el Museo de América⁷ (n. inv. 182) y representaciones de la Virgen de los Desamparados como la que se menciona más adelante. Los brazaletes rígidos, las delicadas gargantillas de elementos seriados, con pequeños pinjantes, sea o no con pedrería y esmalte, se corresponden también con modelos usados entre los siglos XV a comienzos del XVII, así como ciertos tipos de pendientes y adornos de cabello.

Aunque algunas joyas no se empleaban en Europa (pinjantes de cabeza, apretadores diversos de cabello, brazaletes de antebrazos, aros de nariz, joyas para los tobillos, pies y manos, etc.), otras, como los colgantes, collares, bandas, gargantillas, pendientes, sortijas, etc., si podrían objeto de comercio.

7 L. ARBETETA MIRA, “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”. *Anales del Museo de América* n° XV (2007), pp. 141-172, p. 144, fig. 4.

Pero, incluso entre estas joyas específicas se encuentran parecidos que pudieran no ser casuales. Así, algunos pendientes, tanto portugueses como los usados en Valencia y Mallorca, son similares al modelo más común del adorno de cabeza *jhumar*⁸, semejante, a su vez, a los brincos o pinjantes, con cadenas, el cuerpo principal de perfil naviforme y filas de largos pinjantes⁹. Los hay también en el Museu de Arte Antiga de Lisboa, provenientes de Alcacer do Sal¹⁰, recogidos tras el decreto de extinción de órdenes religiosas en 1834. Incluso se conserva, en colección particular, un adorno de cabeza de similar diseño en colección particular portuguesa, que se ha considerado español, aunque carece de ejemplos comparativos¹¹.

Similar esquema se repite en pendientes de perfil triangular y cuerpos decrecientes en media luna que recuerdan, por su tamaño y diseño, los *perendengues* y *arracadas* de filigrana y perlas usados durante el reinado de Carlos II.

Un somero examen de estilos y técnicas ayuda también a determinar posibles puntos de contacto.

Técnicas y estilos en la joyería india

En cuanto a las escuelas principales y sus modelos, cabe citar, aún simplificando, las más conocidas, como la Tamil del sur de la India, Bengala, Rajastán (célebre por su enorme y variada producción) y Punjab —especialmente la joyería Sikh—, además del estilo mogol, de gran influencia sobre el resto en ciertos aspectos y, atendiendo al uso, pueden mencionarse los modelos de la clase principesca (maharahas), la producción popular en plata y la específico votiva, ofrecida en los templos a Krishna y otros personajes religiosos. Todas estas variantes, a lo largo de los últimos siglos, han venido incorporando, en mayor o menor medida, las modas europeas.

La técnica más extendida para trabajos de joyería en oro se denomina *kundan*. Partiendo de un núcleo en cera o resina, se cubre de láminas de oro de gran pureza, incrustando las piedras directamente en esta base. Sin embargo, en joyas realizadas para el mercado occidental, la cantidad de resina disminuye en beneficio del metal.

Polki es un término que, en principio, definía diamantes sin tallar y que hoy se utiliza extensivamente para trabajos con técnica *kundan* y pedrería de imitación.

Parece probado por los investigadores que el empleo de la técnica del esmaltado fue introducida en la India desde Goa y que, por tanto, no son propiamente indios, sino de influencia europea los coloristas esmaltes propios de la joyería de algunas

8 Para apreciar la variedad de modelos, buscar por la voz “*jhumar*” en cualquier buscador de imágenes en Internet, y podrá verificarse el esquema básico que mencionamos.

9 N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, ob. cit., n. cat. 19, pp. 46-47.

10 L. D'OREY, *Cinco Séculos de Joalharía*. Lisboa, 1995, p. 38, fig. 5.

11 N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, ob. cit., n. cat. 47, pp. 82-83.

zonas. Silva y Branco recuerdan¹², citando a Stronge y a Keene¹³, que sólo tras los primeros contactos de la India Mogol con los portugueses, se conoce documentación relativa al esmalte, en la década de 1570-80.

El arte indio del esmalte (meenakari) merece especial atención, ya que predominan el esmalte (meena) de tonos verde, rojo y azul oscuro de trasflor, blanco, negro y azul celeste opacos, paleta cromática que define la mayor parte de la joyería esmaltada española de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Los motivos suelen ser florales y fitomorfos, con líneas ondulantes y hojas lanceoladas, curvadas en su extremo (hoja de betel) o sin curvar (hoja de mango), que parecen —a juzgar por las orlas florales y detalles de paramentos y alfombras que aparecen en las miniaturas— relacionados con los motivos denominados “mauresques” o “moreschi”, que se usaron en la Turquía del siglo XVII, tomados a su vez de la India y popularizados en Europa a través de series como las de Baltasar Geertsen, apodado Sylvius (1518-1580), el famoso Virgil Solis, activo en Nuremberg, o los franceses Jacques Androuet du Cerceau y Francisco Pellerin, por citar los más conocidos. En la joyería española de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, las hojas lanceoladas son, junto con el motivo del tulipán, uno de los recursos decorativos más empleados en los marcos y otras estructuras caladas.

La tendencia a esmaltar ricamente los dorsos, al tiempo que se cuajaban de pedrería los frentes de las joyas, engastándolas con sistemas de embutido similares al kundan, se corresponde visualmente con el *enjoyelado* o cuajado de moda en España a comienzos del siglo XVI, ya visible en el aderezo de diamantes tintados reproducido en el retrato de la Reina Margarita, esposa de Felipe III. Los dorsos de estas joyas, cubiertas en su haz de pedrería, especialmente diamantes o piedras blancas, aparecen decorados con motivos de esmalte excavado a reserva o seudotabicado, en colores similares a los usados en India (blanco y negro opacos, azul, verde y rojo de trasflor).

En lo que respecta a las técnicas estructurales, reiteramos que la joyería india, al igual que otras escuelas arcaicas, emplea elementos colgantes (pinjantes) y placas seriadas (simétricas en relación con un eje axial), unidas con hilos soldados o bien con pasadores, soldados o abiertos, siendo menos frecuente, y quizás de influencia europea el sistema machihembrado (aro y vástago pasador). Con una gran diversidad de modelos y decoraciones, estos elementos sirven para elaborar piezas de gran formato y extrema complejidad en las que predominan los diseños florales y la repetición de motivos. Aparte de ello, se elaboran piezas cinceladas o caladas, estructuras soldadas, con sobrepuestos y una infinita variedad de modelos.

12 N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, ob. cit, p. 136.

13 S. STRONGE, “Europe in Asia: the impact of Western art and technology in South India”. *The Meeting of Asia and Europe 1500-1700*. Londres, 2004, p. 290; M. KEENE, *Developments in Enamels in Treasury of the World: Jeweled arts of India in The Age of the Mogols*. Nueva York, 2001, p. 62.

Como curiosidad señalaremos que, actualmente, esta joyería tradicional está de plena moda en la India contemporánea, gracias a las producciones de Bollywood, en particular el film “Jodha Akbar”, espectacular producción inspirada en dos personajes históricos en el Rajastán del siglo XVI, la princesa rajput Jodhaa y el célebre emperador mogol Akbaar. La joyería que aparece en el film, de gran magnificencia, fue realizada íntegramente en oro y gemas auténticas, diseñada por un equipo de 80 especialistas, dando nombre a todo un estilo contemporáneo capaz de impulsar la joyería, la bisutería y la moda textil de corte tradicional. En el conjunto de estas joyas nuevamente interpretadas, realizadas por la firma Tanishq, pueden contemplarse técnicas y modelos similares a los describimos.

La filigrana, un arte universal

La filigrana constituye otra técnica de gran importancia en la joyería india, cuya variante realizada con hilo grueso, denominada “Tarkashi”, viene empleándose para la exportación, desde los siglos XVI al XVIII, al mercado europeo, en competencia con las manufacturas chinas. Quizás buena parte de las grandes cadenas de eslabones tenidas como obra china provengan, en realidad, de la India. Su filigrana tradicional, aún realizada hasta nuestros días, es considerablemente gruesa en piezas de mediano tamaño, y consiste principalmente en una estructura, bien de hilos lisos, de sección cuadrada o redonda, en este caso decorados de modo que simulan un apretado muelle, o la combinación de ambos, formando lóbulos o formas lanceoladas que albergan espirales abiertas, dispuestas rítmicamente. En piezas de pequeño tamaño, tales como sortijas, se combinan granuladas formando racimos o ruedas, mientras que la joyería menuda se realizaba con hilos más sutiles.

Aunque existen evidencias documentales —incluyendo los mismos inventarios reales— acerca de la procedencia india de algunas cadenas gruesas de filigrana, ya señaladas por González de Amezúa con relación a las transformaciones de las joyas que Isabel de Valois mandó hacer para sus hijas¹⁴, todas las existentes en territorio español solían considerarse obra china, por haber sido adquiridas en el parián de Manila, gran centro distribuidor de toda clase de trabajos asiáticos, adquiridos por los chinos para su reventa. En algunos ejemplares, su peso y la técnica empleada difiere de la tradicional china, lo que nos remite a las costas indias, coincidiendo en aspecto y recursos decorativos con la producción considerada goesa, comercializada en dicha plaza portuguesa y, por tanto, procedente de lugares no muy distantes.

14 A. GONZÁLEZ DE AMEZUA Y MAYO, *Isabel de Valois, Reina de España 1546-1568*. Madrid, 1949, t. III, p. 552, citado también por P. PROVOYEUR, “Tableware, jewelry and devotional objects”. *Treasures of San Diego*. Nueva York, 1997, p. 277.

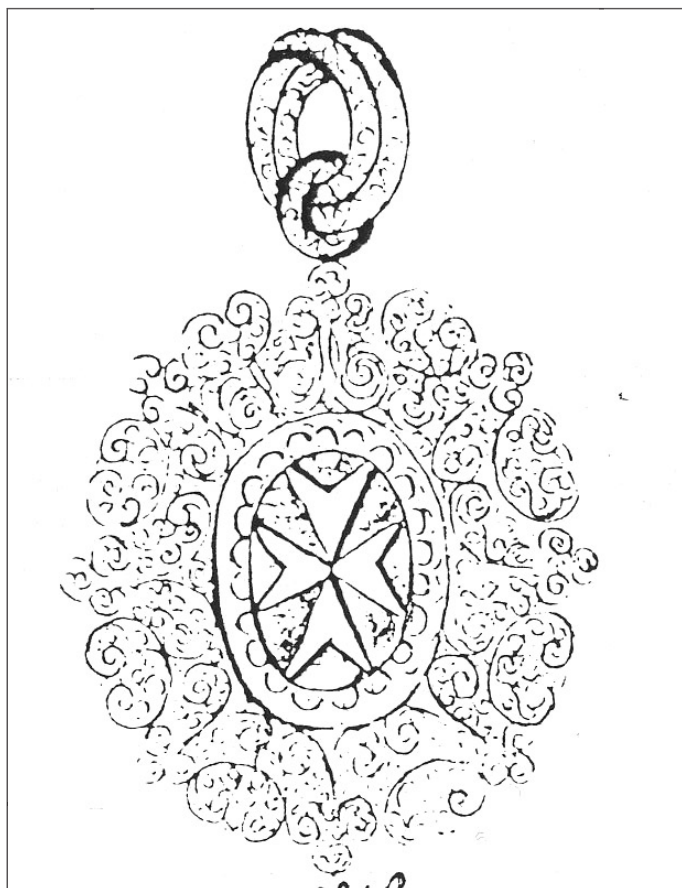


LÁMINA 2. *Joyel de Guadalupe, n. 1, fol. 5v.*

Aún en la primera mitad del siglo XVII continuaba el gusto por los elementos exóticos, aunque adaptados al entorno europeo, como demuestra la moda de las cadenas de filigrana oriental, usadas en la Corte¹⁵ al menos desde 1624.

Es posible que las cadenas de gruesa y resistente filigrana que usaron nuestros monarcas, los virreyes novohispanos, los cortesanos y clases altas, procedieran antes de India que de China, en una época de unión ibérica. Puede compararse esta técnica con la propiamente china, muy delicada y compleja en sus diseños, con motivos vegetales y florales, granulado, esmaltado, etc. Con el tiempo, quizás por exigen-

15 Los ejemplos, abundantes en el segundo tercio del siglo XVII, demuestran que esta moda llegó a zonas tan alejadas como Suecia y, en España, se documentan en las islas Baleares con el retrato de Joana Onofria de Oleza, realizado a mediados de siglo. Ilustración en E. GONZÁLEZ y M.M. RIERA, *La joyería a les Illes Balears*. Palma de Mallorca, 2002, fig. 115, p. 150.

cias de mercado, una vez separados de nuevo España y Portugal, se continuaron fabricando en China motivos al gusto europeo¹⁶.

En el manuscrito c-83, “*Descripción de las alhajas de la Virgen de Guadalupe, con noticias históricas*”, conocido como “joyel de Guadalupe”, existente en la biblioteca del Monasterio de N^a S^a de Guadalupe en Cáceres, se encuentran dibujos de joyas presumiblemente orientales, realizadas en filigrana para el mercado europeo, con una sola excepción. Así, la n. 1 del folio 5 vuelto, un hábito de San Juan, oval (lám. 2), se sujeta con argollas de una cadena de tipo similar al de las halladas en el pecio de Nuestra Señora de la Concepción¹⁷, hundido en 1638, cuando transportaba una gran variedad de cadenas elaboradas en distintos lugares de Oriente, además de varios artículos en filigrana de oro y joyas entre las que aparecían modelos indios, europeos y chinos, además de piezas realizadas en Burma, Siam y Ceilán¹⁸.

En el mismo códice, otra venera, la joya n. 5 del folio 13v, podría, a tenor del dibujo que muestra un fondo reticulado, estar realizada en filigrana de rejilla, frecuente en el arte chino, mientras que las veneras de perfil cuadrilobulado ns. 2 y 3 del folio 47r, muy similares y también de filigrana, muestran, tanto un copete de lazada rígido, modelo ya en uso desde los años 20 del siglo XVII, aunque popularizado algo más tarde (n. 2) como el arranque de una cadena o pasador con molinetes —lazadas de cuatro bucles— al estilo de algunos rosarios considerados goeses, que también se encuentran en Andalucía, todo ello con una flor en el nudo central, lo que recuerda los medallones ovales de filigrana procedentes de América, quizás asiáticos, y, en el caso de la venera n. 2, al lazo que remata una joya de pecho ovalada, con perlas, dibujada en el folio 48v, con el n. 4 similar¹⁹, a su vez, a los lazos de filigrana de la Catedral de Santo Domingo²⁰, posiblemente tardíos.

Por lo que respecta a las veneras cuadrilobuladas, documentábamos su uso en el segundo cuarto del siglo XVII, y así aparece, por ejemplo, en un grabado con retrato de Don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, II conde de Peñaranda, quien en 1626 recibió de D. Felipe III la fiscalía del Consejo General de Órdenes, con el hábito de Alcántara, posiblemente el que aparece representado. Entre otros cargos, fue virrey de Nápoles y Presidente del Consejo de Indias.

Aparte de las piezas de filigrana, es preciso mencionar el collar y brazaletes dibujados en el folio 33 plegado (lám. 3), joyas por completo exóticas que podrían

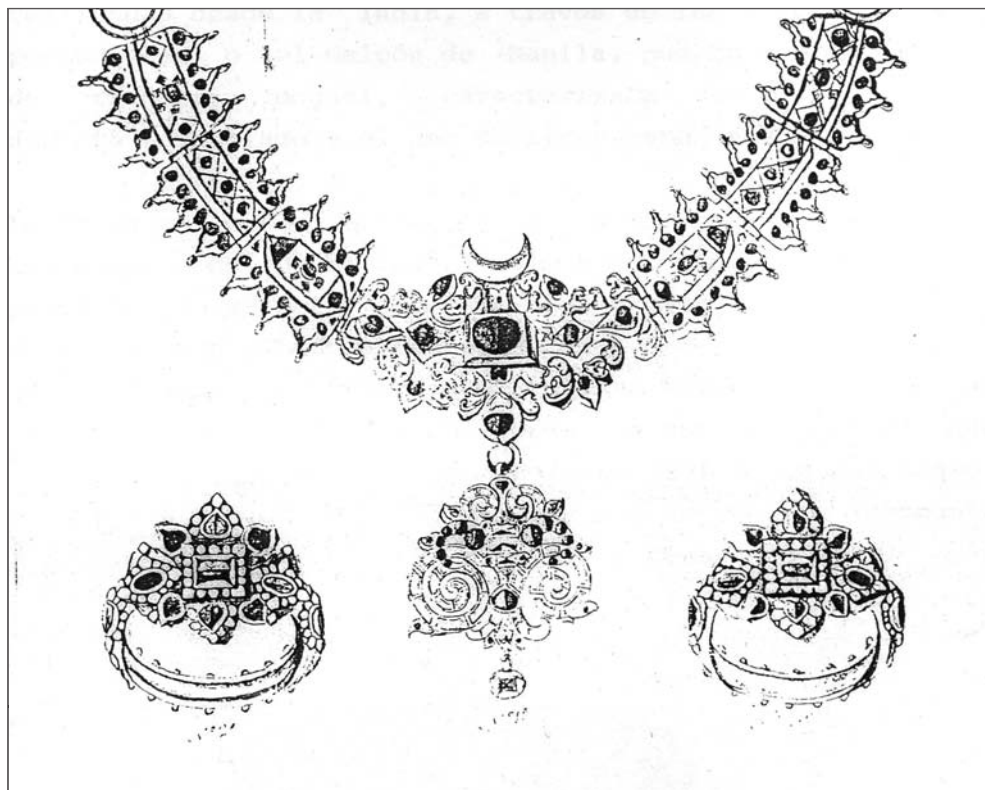
16 Un ejemplo conocido lo constituyen la mitra y el báculo de San Fermín, realizados en Shanghai.

17 L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice llamado “Joyel de Guadalupe”*. Madrid, ejemplar reprografiado, 1993, pp.127-128, y nota n. 68 citando a B. CHADOUR, n. cat. 23 (ver nota siguiente).

18 B. CHADOUR, “Jewelry” *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*. Sutton, Vermont, 1990, passim.

19 L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe...* ob. cit., p. 220.

20 J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La platería en la Catedral de Santo Domingo, Primada de América*. Santo Domingo, 1993, n. cat. 201-203.



LAMINA 3. Joyel de Guadalupe, fol. 33 plegado.

tratarse de la donación que en 1549 hiciera al monasterio D. Alfonso de Albuquerque, Capitán General del rey de Portugal en la India²¹, si bien la falta de texto descriptivo, la presencia de una media luna, indicativa de un entorno islámico y el aspecto de los elementos centrales hacen necesario un estudio más detenido, ya que tampoco parece claro que el par de brazaletes, aparentemente indios, procedan del mismo conjunto.

Ya en 1993 considerábamos el posible origen mogol del collar²², pues no cabe duda de que las placas que lo componen están emparentadas con los elementos que conforman las bandas de eslabones planos esmaltados, usadas hacia 1610, cuyos modelos originales, en oro, consideramos que podrían proceder de la India, aunque

21 Este dibujo ha sido publicado recientemente, aunque sin ningún tipo de comentario, en el catálogo de la exposición "El Quijote en sus trajes", Madrid, 2006, por lo que entendemos que permanece inédito.

22 L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe...* ob. cit., pp. 183-184.



LÁMINA 4. Cadena de junquillo (detalle). Comercio (Palma de Mallorca).

existen ejemplares de parecida apariencia, realizados en Sicilia. Un ejemplo es la banda conservada en el tesoro de la Virgen del Pilar en Zaragoza²³, labrada en oro y esmaltada según esquema floral rojo y verde sobre fondo blanco, habitual en la joyería india²⁴.

De entre las muchas variantes de modelos de cadena, fueron muy populares también las denominadas de *junquillo* o de flores por su decoración. Fueron imitadas por los plateros españoles y utilizadas hasta nuestros tiempos en la isla de Mallorca, donde se denominan “de flor de granets” y se tienen como propias de su joyería (lám. 4). Los sobrepuestos de pequeñas florcillas, formadas por una esfera central rodeada por otras seis, son típicos de la joyería tailandesa del periodo Sukuothai, y adornan cadenas, casquillas para sujeción de cuentas y otros pequeños elementos.

La joyería tailandesa, en su momento de esplendor, se caracterizó por el empleo de oro puro o casi puro en la elaboración de joyas, estructuralmente resistentes a pesar de tan elevada ley.

23 Ya se recogía su probable origen portugués en L. ARBETETA MIRA, “Alhajas”, en E. TORRA, C. ESTERAS y L. ARBETETA, *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza, 1995, n. cat. 46, pp.220-224.

24 Compárese con el *bazuband* o brazalete de antebrazo publicado por N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, ob. cit., n. cat. 85, pp. 136-137; otros varios en AA.VV., “Kejnoty Maharadzy”. *Skarby Swiata*. Varsovia, 1999, pp. 320-331.

Fueron asimismo famosas las cadenas de Tiruchirapalli (Trichinopoly) en Tamil Nadu, flexibles y delicadas a la vez que resistentes, confeccionadas con hilo trenzado, según técnicas antiquísimas que coinciden con culturas muy alejadas geográfica y temporalmente. En el mundo anglosajón, *Trichinopoly* es sinónimo de labor de hilo metálico trenzado, que en español se denomina *bejuquillo de Indias*, nombre de unas pequeñas cadenas que procedían de Filipinas donde, posiblemente, coexistirían las de fabricación local y las importadas. En algunos pecios de navíos españoles, como los de los navíos N^a S^a Maravillas o San Diego, hundido en 1600, se hallaron algunas de estas cadenas trenzadas²⁵. En la literatura²⁶ aparecen mencionadas con cierta frecuencia, incluso en época tardía²⁷, y también se conservan ejemplares en colecciones particulares y comercio²⁸.

Joyas de técnica kundan en España

La labor kundan, a veces combinada con la filigrana, y los engastes a caja abierta, se aprecia en la mayoría de las joyas que han sobrevivido, procedentes de Ceilán y la India, que suelen incorporar rubíes y algún zafiro en cabujón. Así los cubiertos de cristal de roca y oro, los pomos de bastón, herrajes y cerraduras de algunos cofres de marfil, los relicarios, pequeñas imágenes de Jesús y guarniciones diversas²⁹. Tenemos algunos, muy pocos, ejemplos en España, siendo quizás el más interesante, por sus circunstancias, el conservado en el convento carmelita de San José de Toledo: un cetro de cristal, labrado con gallones helicoidales y guarnecido de oro y rubíes, quizás realizado en Ceilán, que forma parte del ajuar del “Niño Parlerito”, pequeña imagen asociada al anecdotario piadoso de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), conservado con otros diminutos objetos de filigrana y cristal, asimismo orientales, en un escritorio indio de Carey y marfil del siglo XVI o XVII³⁰. Otro ejemplo de labor india mogol en el Museo del Prado, parte del “Tesoro del Delfín”, conjunto de vasos que formaron parte de la extensa colección de Luis el Gran Delfín, hijo de Luis XIV y padre de Felipe V, el primer rey español de la di-

25 Ver P. PROVOYEUR, ob. cit., n. cat. 43, pp. 258-259. El autor (p. 276) recuerda que en tesoros prerromanos, como el de El Carambolo o Évora, ya se encontraron cadenas de este tipo, pero este hecho no era conocido en la época en que se confeccionan estas cadenas, que creemos importadas.

26 Ver una mención en V. ALEMANY, “Tercera parte de la Vida del Gran tacaño (o sea la continuación de la Vida del Buscón llamado Don Pablos...) obra inédita, publicada con prólogo y notas de W. RETANA”, *Extrait de la Revue Hispanique* tomo LIV. Nueva York /Paris, 1922, p. 138.

27 Ver R. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, “Lujo material y refinamiento en el Toledo ilustrado”. *Economía y sociedad en el antiguo régimen: la comarca de la Sagra en el siglo XVIII*. Toledo, 1991, nota 15, p. 6, donde menciona un legado de 1737, que incluye la cadena, traída de América.

28 Un ejemplo en N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, ob. cit., n. cat. 14.

29 Ver AA.VV., *Exotica...* ob. cit., ns. cat. 140-145, 147-148, pp. 230-233, 235-236.

30 Ver L. ARBETETA MIRA, *La Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas* (Fotografías de A. PAREJA, introducción de A. FERNÁNDEZ COLLADO). Toledo, 2002, p. 31. Fot. en p. 9.

nastía Borbón³¹. Aunque los trabajos indios fueron, en general, apreciados, no cabe decir lo mismo de la pedrería. Se documentan algunos que otros rechazos a lotes de rubíes procedentes de Oriente, por mala calidad en la gema o en su talla. Y, por lo general, los comentarios de expertos tasadores y joyeros no suelen ser elogiosos ante la pedrería oriental, especialmente cuando se trata de cuajados con numerosas piedras de pequeños tamaños, talla y calidad descuidadas. Felipe II y su hijo Felipe III no dudaron en desmontar un conjunto de rica pedrería, arriba mencionado, el “Jaez del Rey de Portugal”, adorno de caballería que se obtuvo tras la batalla con el prior de Crato. Mientras que la imagen popular veía en este relumbrante conjunto una de las maravillas del mundo, los joyeros de la corte menospreciaron su hechura y la calidad de sus gemas como algo muy vistoso pero de poco valor, a pesar de que se componía de regalos de los sucesivos virreyes de la India al rey de Portugal y debía ser un objeto espectacular. La descripción del desmontaje de las piezas supervivientes en 1602, a cargo del platero de oro Francisco de Reynalte y el marcador de Corte Pedro de Cerdeño, nos permite apreciar la técnica kundán de su fabricación, a base de rellenos de pez para sujetar las piedras y el recubrimiento de láminas de oro. En cuanto a las piedras, las más pequeñas acabaron molidas para su empleo en la botica³².

Aparte de estos y otros ejemplos que cabría citar, la presencia de joyería oriental en los virreinos españoles ha sido mucho más abundante que en la Península, como dan fe los hallazgos submarinos, las joyas supervivientes y, en mayor medida, la pintura, especialmente la del virreinato del Perú, realizada entre los siglos XVII y XVIII.

Joyas de posible influencia india en la pintura virreinal: cadenas, pendientes, broqueletes

La mezcla entre lo oriental y lo occidental queda patente en numerosas pinturas de la época virreinal, si bien, por razones de espacio, nos limitaremos a analizar aquí algunos ejemplos peruanos, dejando el complejo mundo novohispano para otra ocasión. Sin abordar temas concretos, como el sorprendente mestizaje asiático de algunas joyas del tesoro de la Virgen de Guadalupe de Sucre, que precisan un tratamiento específico, existen suficientes testimonios plásticos en la pintura del virreinato del Perú como para suponer que ciertos productos del sudoeste asiático se recibían, no sólo a través de las rutas filipinas, sino por otros muchos caminos. En cuanto a las pinturas, sacras o profanas, de los siglos XVII y XVIII, muestran abundante joyería, que suponemos representada con veracidad en el caso de los retratos y las “veras efigies” o reproducciones fieles del aspecto de las imágenes más veneradas,

31 L. ARBETETA MIRA, *El Tesoro de El Delfín. Catálogo razonado...* Madrid, 2001, n. cat. 23, p. 146.

32 Ver nota 1.

que suelen presentarse en sus camarines, alhajadas con ricas vestimentas y las joyas que la piedad de los fieles reunió para su ornato. Este género, que trasciende la mera copia pictórica, ha resultado ser fuente imprescindible para el conocimiento de la joyería hispana, pues, aunque se reproducen las joyas de modo convencional en la mayor parte de las pinturas y las copias de copias, hasta acabar degenerando los modelos, también se aprecia en ocasiones un esfuerzo por individualizarlas, quizás por estar asociadas a la iconografía de la imagen. En tales casos, se detectan tipologías perfectamente reconocibles, entre las que no faltan modelos de posible procedencia oriental que, por supuesto, se mencionan con todas las reservas³³.

Los ejemplos seleccionados documentan el uso de joyas que podrían tener conexión con la joyería india, entendida esta en su aspecto más amplio. Por ser las más frecuentes, se analizan cadenas, pendientes y ciertos elementos discoidales, de un tipo que recibe distintos nombres, como el genérico de *broquelete* (de *broquel*, escudo pequeño y redondo) o el más específico de “pan de Antequera”, aludiendo, sin duda, a la forma y a esta ciudad, foco de producción del modelo, que no es el único, ya que es también común en zonas de Asia, especialmente la India³⁴, donde ya aparecen en miniaturas antiguas, como la escena de Balamitra y su esposa, donde ambos los usan, obra de 1400 conservada en el Prince of Wales Museum, de Bombay³⁵.

Así, el empleo, muy extendido en la Península, de las cadenas de filigrana, se corresponde con la misma moda en los territorios americanos, donde se tenían como símbolo de riqueza, poder y prestigio, apareciendo incluso en pinturas tardías, como el lienzo de escuela cuzqueña del siglo XVIII, de la colección Celso Pastor donde se representa al propio Apóstol Santiago luciendo una cadena de dos vueltas, de gruesas argollas de filigrana³⁶.

Debió ser también de filigrana oriental, con diseño de eses cerradas, la cadena que aparece en algunas pinturas de la Virgen de Cocharcas, entre ellas la muy conocida del Museo Pedro de Osma, que lleva la fecha de 1767, y que se comentará

33 La importancia de la pintura devocional de asunto mariano como cantera para el estudio de la joyería española ha sido ampliamente considerada por diversos autores, por ejemplo J. PÉREZ MOREIRA, “Devociones isleñas en América: un retrato de la Virgen del Pino de Gran Canaria en Michoacán (México)”, *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana: VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA) (1998)* / coord. por F. MORALES PADRÓN, pp. 2887-2890. Por nuestra parte, hemos tratado en diversas ocasiones las peculiaridades de estas representaciones y, en el caso americano, diversos tesoros marianos y las joyas en la colección pictórica del Museo de América (véase nota 35 y la bibliografía que acompaña el artículo que se menciona).

34 Sobre algunas representaciones de estas joyas y su datación, ver: L. ARBETETA MIRA, “Precisiones iconográficas ...” ob. cit., p. 147. Ver ejemplos indios en AA.VV., *Skarby Swiata* ob. cit., n. 321, p. 321, donde se remite a las miniaturas indias que atestiguan el uso como adorno de cabello o pendientes de las mujeres ricas.

35 M. BUSSAGLI, *Miniatura indiana*. Milán, 1966, il. 5, pp. 18, 20.

36 C. PASTOR DE LA TORRE y L.E. TORD, *Perú, fe y arte en el Virreynato*. Córdoba, 1999, p. 161.

al describir sus pendientes³⁷. En este caso, los “broqueletes” o *panes* que sujetan la cadena por sus extremos parecen joyas independientes e incorporan piedras de color, mientras que la cadena, de dos vueltas, se sujeta al centro con un águila bicéfala coronada, con engaste o viril en su pecho³⁸. En una plancha calcográfica coloreada al óleo, existente en el Museo Nacional de Arte de La Paz, la misma advocación se presenta con otra cadena gruesa, de eslabones trenzados a pares.

Es frecuente encontrar otros modelos de estas grandes cadenas de filigrana en diversas pinturas marianas, como la de la Virgen de Copacabana existente en la col. Thoma.

Algo menores —quizás obra maciza— son los eslabones de la cadena de tres ramales que aparece en la representación de la Virgen de Belén, fechada hacia 1780, de la colección Banco de Crédito del Perú³⁹, interrumpida en el centro y extremo por broqueletes de oro con botones o perlas en el marco, correspondientes a un tipo que se menciona más abajo. Numerosas vueltas de cadenas de argollas macizas adornan, a modo de mazo de perlas, las sayas de la Virgen de Loreto en otra pintura de escuela limeña, fechada en 1680, del Museo de Arte de Nueva Orleans⁴⁰. El mazo, en su volumen y disposición, recuerda algunos de los hallados en los pecios de los navíos de la ruta Oriental, como los del navío N^a S^a de Atocha o N^a S^a de la Concepción⁴¹.

Aunque la hechura, simple de por sí, impide precisar su origen, cadenas similares se representan a menudo en la pintura peruana, incluyendo retratos masculinos y femeninos. Dos ejemplos muy conocidos son la “Sra principal con su negra, esclava” y la “Yapanga” de la serie firmada por Vicente Albán, del Museo de América⁴², con fecha de 1783 (ns. inv. 73 y 74). La señora luce cadena dorada con su cruz, acompañada de rosario de siete dieces, posiblemente filipino, similar al de la Yapanga, ambos con pequeñas esferas de perlas. Esta última lleva una cadena, cuya materia es difícil de precisar, aunque se supone dorada, ya que la pintura no lleva aplicación de pan de oro como la anterior. Los anchos brazaletes, tan de moda en el virreinato de Perú, así como la gargantilla de la esclava, podrían tener su origen en modelos asiáticos.

Volviendo a las cadenas, el ejemplo más conocido —además de ciertas series de la vida de santos y algunos retratos de caciques con indumentaria occidental o mixta— quizás sea la representación del enlace entre las casas Loyola y Borja con

37 *Ibíd.*, pp. 254, 298.

38 Sobre las joyas en forma de águila bicéfala, véase el capítulo específico sobre el tema en L. ARBETETA MIRA, “Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía”, en AA.VV., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 125-141.

39 C. PASTOR DE LA TORRE y L.E. TORD, *ob. cit.*, p. 295.

40 *Ibíd.*, p. 259.

41 Ver modelos y referencias en B. CHADOUR, *ob. cit.*, pp. 228-231.

42 Sobre la peculiar mezcolanza de joyas de estas dos escenas, ver L. ARBETETA MIRA, “Precisiones iconográficas...” *ob. cit.*, pp. 163-168.

descendientes de los emperadores incas, especialmente la versión del Museo Pedro de Osma, compleja escena donde, además de las cadenas, como la de D. Juan de Borja, se documenta asimismo el uso de los elementos discoidales o broqueletes, caso de la dama denominada D^a Lorenza Ñusta de Loyola, quien, además, emplea estos elementos ensamblados, formando una hilera que adorna cintura y pecho.

Los pendientes, como adorno femenino, muestran una gran variedad en casi todas las culturas, por lo que es relativamente fácil establecer paralelos que, en definitiva, de poco valen a la hora de demostrar un parentesco que puede ser casual. Por ello, es preciso precisar características y delimitar, en la mayor medida posible, un campo tan amplio.

Los pendientes indios, aún marcando las diferencias entre las principales líneas de tradición joyera, tienen en común su tamaño, mayor que la media europea, y la presencia de dos o más cuerpos, algunos con diseños muy específicos, como los que toman la forma de parasol o miriñaque. Asimismo, pueden colgar de un primer cuerpo o botón otros elementos de buen tamaño, entre ellos los de perfil en forma de áncora o media luna, que pueden incorporar también cadenas, varios cuerpos decrecientes y pinjantes. La hoja del mango, con su perfil lanceolado, es uno de los temas más frecuentes, al igual que modelos deudores de la joyería antigua, como los cuerpos rectangulares que recuerdan los mundos romano y bizantino.

Aunque las estructuras tienden a ser ligeras, suelen incorporar piedras, sobre todo en el ámbito mogol, que se caracteriza por los diseños frontales protagonizados por las piedras. Además, el uso del esmalte hace preciso disponer de cierto grosor. Si a esto se añade que suelen rematarse con cresterías de perlas, piedras cabujón, pequeños colgantes y otros detalles, el peso obliga, en ocasiones, a suspenderlos de las sienes.

Estas formas han perdurado hasta hoy en día, y un recorrido por la joyería tradicional india de factura contemporánea puede servir para constatar la vigencia de modelos muy antiguos, algunos ya mestizados con el arte occidental, pero todavía realizados con las técnicas tradicionales básicas.

Y es en los pendientes, precisamente, donde creemos que pueden advertirse puntos de contacto más seguros, hasta el punto en que pudieran ser labores indias algunos de los reproducidos en las pinturas peruanas que representan imágenes devocionales. De varios cuerpos, por lo común en botón o broquelete y lágrima, se caracterizan por sus cresterías de perlas, que rodean todo el perfil.

Una imagen de la Virgen de la Candelaria, n. inv. 88 del Museo de América, muestra este tipo de pendientes con crestería de perlas⁴³, mientras que otra pintura, La Virgen de Belén con San José y San Roque (n. inv. 80) luce pendientes de cuatro cuerpos, con perlas, piedras rojas y azules.

43 Ver L. ARBETETA MIRA, "Precisiones iconográficas..." ob. cit., p. 143.

En las pinturas devocionales peruanas aparecen reproducidos algunos modelos de gran tamaño, cuya estética no coincide con los habituales de la Península, siendo el ejemplo más llamativo el de una pintura de la colección Pastor de la Torre que representa a Virgen del Rosario de Pomata, con fecha de 1660, donde la Virgen ostenta unos grandes pendientes de dos o tres cuerpos, el último en forma de nave o áncora, con largos pinjantes, modelo que se encuentra en India y en las costas asiáticas vecinas. Señalaremos también que, en este caso, el pintor se ha esforzado por reproducir el aspecto de ciertas joyas, como el corazón sujeto con lazada al pecho de la imagen, que parece de filigrana, o la joya S-clavo que lleva en el hombro derecho, de diseño y factura aparentemente españoles.

Más o menos complejos, pendientes de similar concepción fueron usados por las damas del virreinato, y así se aprecia en algunos retratos, como el anónimo de la colección Thoma, escuela cuzqueña, fechado entre 1670-1700, o la Inmaculada de la misma colección, obra dieciochesca de la escuela cuzqueña que certifica la permanencia del modelo⁴⁴. Sin embargo, los hay parecidos en Portugal⁴⁵ y se documentan en algunos joyeros levantinos, como el de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de Valencia, en una pintura que, curiosamente, los representa suspendidos de las sienes de María y el Niño, sin que se vea la pareja de cada pendiente⁴⁶.

Los pendientes con cresterías en su perfil aparecen también en numerosas ocasiones a juego con broqueletes y panes. Así, hay pinturas de vírgenes (N^a S^a del Rosario con Santo Domingo y Santa Rosa, del Museo de Arte de Lima, o los espectaculares de la Virgen de Belén, del mismo museo, ambas obras del siglo XVIII, la Virgen de Characato, la Virgen de la Merced, otras variantes de N^a S^a del Rosario de Pomata, como las del Convento cuzqueño de Santa Catalina⁴⁷, o la plancha calcográfica pintada del Museo de la Paz, etc.) sin que falten las santas (Santa Elena, del Museo de Arte Religioso de Cuzco), donde se representan pendientes y adornos de cabello, bien con cresterías⁴⁸, bien sencillos, como la Santa Catalina del mismo museo, sin perlas en los bordes, aunque la santa luce en cambio un apretador de cabello que guarda cierta semejanza con el *choti* indio. Destacamos que, además de la sobreabundancia de perlas, en la pedrería predominan las tonalidades roja y azul, rubíes y zafiros necesariamente orientales, lo que pudiera indicar una preferencia de lo importado sobre la esmeralda de extracción local. En cuanto a la

44 S. STRATTON-PRUITT et alt., *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Nueva York, 2006, ns. 53, pp. 208-209 y 35, pp. 170-171, respectivamente.

45 N. VASSALLO E SILVA y P. BOURBON DE AGUIAR BRANCO, ob. cit., ns. cat. 19, 20 y 21.

46 Ver ilustración en E. GONZÁLEZ GOZALO, "El Disseny a la Joyería Balear. Un Passeig de la Baixa Edat Mitjana fins al Segle XIX", en E. GONZÁLEZ y M.M. RIERA, ob. cit., fig. 42, p. 102. La Imagen lleva también un collar con pinjantes de piedras azules, al estilo indio.

47 Ver ilustraciones de esta advocación, en T. GISBERT, "Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino", en AA.VV., *El barroco peruano*. Lima, 2003, pp. 64-66.

48 C. PASTOR DE LA TORRE y L.E. TORD, ob. cit., p. 97.

estructura, puede ser de distintos tipos: círculos sobrepuestos, de mayor a menor, que conforman un perfil triangular; una sola placa, cerrada, con bocas de engaste cuya apariencia recuerda a la técnica kundán, o bien estructuras caladas, de bandas concéntricas unidas por ejes radiales, en las que se alojan las piedras, organizadas en torno a un engaste o motivo central.

Otros tipos usados hasta el siglo XIX son los denominados de parasol, campana o miriñaque, con su cuerpo principal hueco, que se corresponden con modelos indios muy similares, y pudieran tener esta procedencia algunos ejemplares hallados en navíos, entre ellos el muy conocido que procede del pecio de N^a S^a de las Maravillas, hundido en 1650. Del mismo pecio se extrajeron un broquelete calado, con esmeraldas y una sortija con chatón similar. La factura en planos cortantes, filosos, más tosca en la importante cruz con marco cuadrilobulado que también apareció, es típica de la joyería española de la época y coincide con el aspecto de algunas joyas asiáticas⁴⁹. Volviendo a los pendientes de miriñaque, también se documentan en algunas pinturas, caso de una Divina Pastora, escuela quiteña, fechada hacia 1780, en la colección Thoma⁵⁰.

La copia de N^a S^a de Monguú del Museo de América, ya citada, resulta notable por las ricas joyas representadas, en las que se reconocen diseños occidentales y otros que podrían no serlo. A los primeros corresponden las coronas, el cintillo del sombrero de San José o la banda de hombros de María, cuyos eslabones son de parecido diseño a los botones hallados en el navío Nuestra Señora de Atocha, naufragado en 1622, de los que el museo conserva un par de muestras. Sin embargo, coinciden con tipos orientales un broquelete de San José, los pendientes de áncora que lleva la Virgen y el extraordinario collar que luce el Niño Jesús, con colgantes piriformes al estilo de la joyería mogol, que ya se ha mencionado⁵¹.

En la representación de la Virgen de Pomata de la colección Pastor, ya citada, también destacan, ornamentando el cabello de la imagen varios broqueletes, algo usual en la pintura del virreinato del Perú, donde aparecen diversos tipos de broqueletes o panes, unos con engaste central, otros sin él, muchos de ellos con crestería de perlas, al estilo de ciertos medallones ovales de filigrana, con el cuerpo central cóncavo, previsto para insertar alguna figura devocional⁵². Estos broqueletes

49 Sobre este estilo de joyas, ver L. ARBETETA MIRA, *El Arte...* ob. cit., n. cat. 130, p. 60.

50 S. STRATTON-PRUITT et al., ob. cit., p. 173.

51 L. ARBETETA MIRA, "Precisiones iconográficas..." ob. cit., pp. 144-145; ver ejemplos mogoles en AA.VV., "Klejnoty..." ob. cit., ns. 320, 324, 325.

52 Conocíamos un ejemplar en comercio, con la figura central sustituida, de uso y estructura no frecuentes. Recientemente nos ha informado el profesor D. Jesús Pérez Morera que en Canarias existen numerosos ejemplos, muy semejantes entre sí y similares, según verificamos, al ejemplar mencionado. Esta importante información que agradecemos vivamente, obliga a replantear el origen de ciertas joyas de filigrana y perlas de la segunda mitad del siglo XVII. Ya en 2007, advertíamos su gran dispersión por toda la Península, aunque la mayor concentración de piezas "in situ" estaba en Andalucía, lo que indica, bien talleres locales, bien la entrada por vía marítima. En Canarias, además de los medallones citados, existen ejemplares, de tipología común a la peninsular, de rosas y joyas de pecho en filigrana de oro y perlas.

aparecen también dispuestos sobre los vestidos, en este caso sin cresterías, al estilo de Antequera, ya que la denominación de *panes de Antequera* parece reservada a piezas de mediano y pequeño tamaño sin cresterías ni adornos en el borde.

Ambas variantes son motivo recurrente de la escuela cuzqueña, y pueden verse empleados de diferentes maneras: sujetando aberturas, mantos y mangas de vestidos de personajes sacros, como remate de bandas o mazos de perlas, collares de hombros, adorno en cabellos femeninos de santas diversas o representaciones de María, especialmente la Virgen Niña hilandera (un ejemplo en el Museo Pedro de Osma, otro en la col. Thoma, un tercero en el Museo de Charcas, Sucre⁵³) o en escenas diversas con varios personajes, donde se aprecia uso indistinto.

Otras advocaciones marianas los muestran adornando los sombreros femeninos, por ejemplo la Virgen Peregrina del Museo Histórico Regional de Cuzco⁵⁴ y otra versión de la misma, en colección privada, con fecha de 1733. Los varones también usaron broqueletes, tanto en sombreros, como ya vimos en el caso de la Virgen de Monguí, o como adornos del calzado o sujeción de bandas, lo que se documenta en la entrada del virrey Rubio Morcillo en Potosí⁵⁵ (n. inv. 87 del Museo de América) o en la escena de la rendición de Sevilla ante Fernando III, obra anónima basada en la de Gregorio Vásquez de Ceballos, fechada entre 1675-80. De escuela cuzqueña, el pintor ha enriquecido con broqueletes o panes de crestería tanto el turbante del rey moro como el pecho del caballo real⁵⁶. En este caso se aprecia perfectamente como la joya del caballo tiene una estructura radial, con rubíes cabujón, similar a la de ciertas piezas de la India Mogol⁵⁷. Otro retrato, éste de la mujer del cacique Don Martín Pací Pati, documenta su uso entre la población indígena⁵⁸.

Resumiendo esta breve aproximación a un tema tan extenso, reiteramos de nuevo la presencia de joyas de diversas procedencias, estilos y tipos correspondientes a épocas distintas, que aparecen en estas representaciones y, en lo que respecta al ámbito civil, recordemos las imágenes de las mujeres limeñas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, luciendo sus joyas, entre ellas, algunas alhajas orientales, como las cadenas con cogollos de perlas y los finos rosarios de origen filipino, que denotan, no sólo un aprecio por labores de gran delicadeza, sino también el gusto por lo exótico y la existencia de un comercio de joyas orientales, más claramente perceptible en un documento gráfico de valor excepcional, como es el retrato de una dama de Piura, obra anónima de comienzos del siglo XIX, Antonia Marcelina

53 S. STRATTON-PRUITT et alt., ob. cit., pp. 182-183.

54 C. PASTOR DE LA TORRE y L.E. TORD, ob. cit., p. 282.

55 Aunque muy reproducida por diversos autores, se comentan las alhajas representadas, preferentemente masculinas, en: L. ARBETETA MIRA, "Precisiones iconográficas..." ob. cit., pp. 147-148.

56 S. STRATTON-PRUITT et alt., ob. cit., n. 11, pp. 116-117.

57 AA.VV., "Klejnoty..." ob. cit., n. 321, p. 321.

58 S. O'PHELAN GODOY, "El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material", en AA.VV., *El barroco peruano* ob. cit., fig. 28, p. 124.

Carrión de la Iglesia⁵⁹, nacida en 1763. La retratada luce también joyas dispares, si bien el origen asiático de las mismas aparece de forma indubitable, tanto en la cruz de filigrana con pie acorazonado y pinjantes, similar a los diseños de Goa⁶⁰, que ciñe al cuello, combinada con pendientes *girandole* a la moda europea y una tiara china de filigrana esmaltada, con sus pinjantes de perlas.

Este ejemplo con las ya comentadas imágenes de la serie Albán son, en definitiva, todo un muestrario del cruce de caminos de la joyería asiática y europea y la interrelación de sus modelos.

59 La imagen ha sido publicada en R. ESTABRIDIS, “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo del poder”, en AA.VV., *El barroco peruano* ob. cit. Este completo estudio acerca de la alta nobleza limeña, incluye como ilustraciones una importante cantera gráfica que, en lo que respecta a la joyería, salvo algún comentario descriptivo, permanece inédita.

60 L. D’OREY, ob. cit., ils. 33 y 35, p. 34.

Malta connections as observed in the Llibres de Passanties of Barcelona*

FRANCESCA BALZAN M.A.
Curator, Palazzo Falson Historic House Museum, Malta

Introduction

The Llibres de Passanties of Barcelona have for long represented a vital resource for anyone studying the history of jewellery, silver and goldsmithing in Europe between the sixteenth and the nineteenth centuries. The folios of the Llibres are now accessible as digital images at the Arxiu Històric de la Ciutat of Barcelona where the originals are also held. An examination of these images revealed that this important source also contained information bearing Malta-related connections.

Catalan-Maltese relations

Catalan-Maltese relations were particularly strong before 1530 and, despite the dearth of documentation that survives from that period, studies conducted so far attest to these links. After 1283, the islands of Malta and Gozo were directly linked to Aragon since they were a possession of the Kingdom of Sicily¹. By the time Malta

* I would like to thank Dr Priscilla Muller, Ms Joan Abela, Judge Giovanni Bonello and Mr Franco Masini for their advice during preparation of this study.

1 C. DALLI, *Malta The Medieval Millenium*. Midsea Books. Malta, 2007.

had passed under the rule of the Knights of the Order of St John of Jerusalem, Rhodes and Malta in 1530, the Catalan influence had waned considerably, however, contacts with Catalonia, motivated primarily by trade, continued². Although studies published so far have tended to focus on the larger picture of trade in cotton, currency exchanges and other more salient aspects of Catalan-Maltese relations, some connections have also been detected in jewellery making and trading.

Prior to the sixteenth century it is thought that works of art were imported or made by foreigners such as Catalans and Sicilians, rather than actually being produced in Malta³. Early evidence of a Catalan goldsmith who actually seems to have settled in Malta, rather than merely passing through, is provided by a 1538 notarial deed in which the goldsmith Perius Ferran is described as '*honorabilis magister Perius Ferran aurifex Cathalanus eiusdem Insulae habitator*'⁴. Moreover, as this paper will show, Catalan craftsmen seem to have been producing Maltese crosses, possibly wrought for Catalan Knights. In addition to this, bills of lading for ships leaving from Malta have turned up references to items which can also fall within the scope of jewellery studies, such as a 1730 reference to '*rosari torchini tozzini*' loaded at Malta and intended to be traded along the coasts of Spain and Portugal⁵.

The collection of *llibres de passanties*

The *Llibres de Passanties* contain the drawings of candidates (journeymen silversmiths) depicting their 'masterwork', which they wrought in precious metal, and submitted for examination in order to be accepted as Masters in the Barcelona guild of silversmiths. The collection of drawings range from the sixteenth to the nineteenth century. There are hundreds of drawings, one to a folio, and in the absence of surviving pieces these illustrations supply important information on the development of jewellery and silver plate in this period. Most of the drawings are dated and contain the name of the candidate, and occasionally additional information about him or about the consuls who were examining him.

It is interesting to note that the procedure adopted in Malta for testing candidates aspiring to become Master gold or silversmiths was somewhat similar. The journeyman is described as a '*lavorante*' who was employed by a bottega, and worked

2 C. VASSALLO, *Corsairing to Commerce*. Malta University Publishers. Malta, 1997.

3 S. FIORINI, 'The Shipment of Works of Art to Medieval Mdina, Malta' in A. BONANNO & A. ESPINOSA RODRIGUEZ (eds), *Journal of Mediterranean Studies*, Vol. 9, No. 1 (4-13). Malta, 1999, p. 4.

4 Notarial Archives Valletta, Not. Nicolo' de Agatiis R202/3, f. 55. Thanks are due to Ms Joan Abela for drawing my attention to this contract and Mr Charles Dalli who helped in the transcription of this passage. A '*magnificus Melchion ferrer, cathalano*' is also referred to as a jurat in 1538, by Mifsud (A. MIFSUD, 'I nostri Consoli e le Arti ed i Mestieri' in *Archivum Melitense* Vol. 3 N. 2 Jan 1917. Malta, 1917, p. 41).

5 National Archives of Malta, Consolato di Mare, Vol. 20 (1729-1730), f. 874.

under the supervision of a Master craftsman. In order for him to achieve Master craftsman status and to operate his own bottega, he would have to spend a period of not less than five consecutive years practicing in the bottega of the Master. His ability would then be certified by the Master of the Mint and the Consul on the basis of an examination and the execution of a work in order to demonstrate that the craft had been mastered⁶. This is apparent in the following declaration found in the petition presented by Gio. Batista Borg in 1708 wherein he requested to open a silversmith's bottega:

'In conformità delli riveriti comandi di V[ostr]A[ltezza]S[erenissima] s'esamino l'Or[ator]e e nella zecca fece il suo capo d'opra di lavoro minuto di tazze Gotti (?) posate, pertanto lo stimiamo capace ad aprir Botega per su d[ett]i lavori rimettendoci al Savio parere di V.A.S....Carolo Troisi m[aest]ro di zecca =Antonio Famuncelli Consule...XXXJ Julij 1708⁷.

So far no supporting evidence denoting that drawings documenting these artworks were required in Malta, and no drawings of this type are known to have survived. Dare we hope that they may, one day, appear in some archive to fill the several existing lacunae? Such a find will definitely help us to better date artefacts and evaluate the quality of work produced by several gold and silversmiths in Malta.

Maltese connections in the *llibres de passanties*

A Maltese silversmith in Barcelona?

One of the earliest drawings in the *Llibres de Passanties* is a very simple line drawing depicting a ewer, presumably wrought in silver or gold, which occupies all of a folio (lám. 1)⁸. The following annotation is written beneath the drawing '*antonius maltes me fesit a 27 de ma..(z?y?) 1564*'. It is highly probable that the word '*maltes*' is a locative byname. It was common practice at the time to find references to persons identified by their Christian name, and qualified by a nickname or the place of origin of this person. The month is clearly an abbreviation as indicated by a line over the word '*ma..(z?y?)*'. This could refer to either the month of March ('*Marzo*' in Spanish and '*Març*' in Catalan) or May ('*Mayo*' in Spanish or '*Maig*' in Catalan). This drawing, and therefore the test which Antonius undertook, was executed in 1564, a year before the Great Siege of Malta when this silversmith was in Barcelona aspiring to become a master craftsman. Several questions arise: could

6 V. DENARO, *The Goldsmiths of Malta and their Marks*. Olschki. Florence, 1972, p. 17.

7 National Archives of Malta, Gran Corte Castellania, *Reg. Suppliche delle Botteghe 1699-1710* Vol. 1, Ms. Title: *Registro delle Rinovazioni e conces[sio]ni De Suppliche Dell' Anni 1707-1708*, f. 82.

8 Libbre 2, 129 [digital file numbering], f. 214/f. 138 [old numbering].



LÁMINA 1. ANTONIUS MALTES. *Drawing of an ewer (1564). LLibre 2, 129, Barcelona.*

Antonius have first learnt his craft in Malta? Did he acquire master craftsman status in Malta? When did he arrive in Barcelona and who was he apprenticed to? Did he ever return and set up bottega in Malta? Very little is known about Maltese silver and goldsmiths operating in early 16th century Malta and none of the ones identified so far in studies of gold and silversmiths for that period, bore the Christian name Antonius.

Eight-pointed cross pendants

Many, if not most, of the drawings are of jewellery rather than of larger pieces of plate used in a domestic or liturgical context. During the course of this study at least seven drawings of pendants bearing an eight-pointed, or Maltese, cross as the principal element of decoration, have been identified. Unfortunately, with the exception of the latest one, these drawings are all in black or brown ink and there is no colour to indicate whether the originals were enamelled and if they were polychromed.

The earliest Maltese cross drawing is dated 1543 and its maker is identified as Frances Torres (lám. 2a)⁹. The Maltese cross is left blank, probably to represent white enamel and is contained within a round pendant. There is foliate decoration between the arms of the cross (possibly representing openwork or filigree) and a cherub's head and wings at the end of each arm. The pendant is framed by two outer bands. The inner one also bears a foliate design, possibly intended for enamelling, and the outer one appears to be rounded. The pendant is suspended from a knop which is attached to it with a foliate design, echoed by similar outer motifs also seemingly bearing small suspension loops corresponding to the ends of the arms of the cross. The shape of the Maltese cross is of the older, slimmer and less angular design which has come to be associated with the pre-Malta period of the Knights of the Order of St John. Unfortunately we do not know what the reverse of the pendant may have looked like.

The next Maltese cross pendant, by Rafel Vinas Vvija and dated 1602 is more angular and identical to the one used in Malta during the Knights' period (lám. 2b)¹⁰. It is likewise left blank, probably intending to show that it was enamelled in white, and is set within an oval border. It is possible that this central part may have been slightly convex. Fleur-de-lys motifs lie at the crossings and the background seems to be plain but of a darker tone as indicated by the hatched lines. This oval pendant bearing the Maltese cross is framed within an openwork design of strapwork, which also has finials corresponding to the ends of the cross. The strapwork is very likely to have been embellished with polychromed enamel as can be seen in extant contemporary examples¹¹. In particular the curling lines within some of the strapwork could indicate gold decorative lines within cloisonnés filled with white enamel (see Ill. 3 which shows a detail from the chain affixed to the *riza* of the Icon of the Virgin of St Luke, Metropolitan Cathedral Treasury Collection, Mdina, Malta, which is also close in shape to the cartouche with maker's details). The pendant is drawn as though suspended from a long ribbon and the name of the maker is inserted in a cartouche below the pendant.

9 Llibre 2, 43 [digital file numbering], f. 129/f. 39 [old numbering].

10 Llibre 2, 272 [digital file numbering], f. 354/f. 282 [old numbering].

11 See examples in A. KUGEL et. al., *Joyaux Renaissance*. J. Kugel. Paris, 2000.

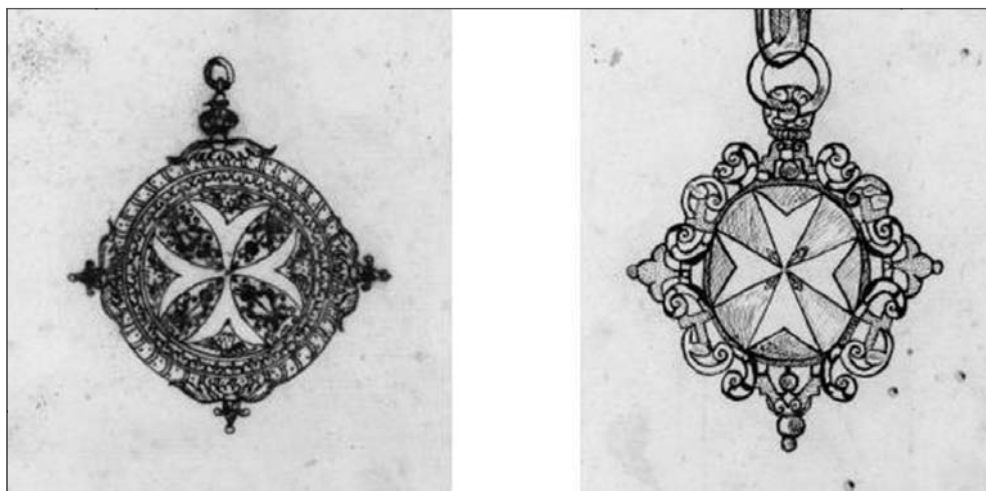


LÁMINA 2a. FRANCES TORRES. *Maltese cross pendant drawing (1543)*. *Llibre 2, 43, Barcelona.(detail)*. 2b. RAFEL VINAS VVIJA. *Maltese cross pendant drawing (1602)*. *Llibre 2, 272, Barcelona. (detail)*.

Just two years later, in 1604, another Maltese cross pendant was presented by Fransech Coves (lám. 2c)¹². It is worth reproducing the image in full as it is representative of other contemporary drawings which around this time acquired frames and embellishments. By the 18th century the actual piece of jewellery or plate to be examined was all but lost among the decorations and designs that had grown to fill the entire page, making the drawings themselves veritable works of art in their own right.

This cross pendant is framed in a circular design. The cross is left simple and there is no embellishment at the crossing and no indication of the colour of the background. This is problematic as other Orders are known to have adopted the Maltese cross, much to the consternation of the Order of St John. A case in point being the insignia of the Tuscan Order of St Stephen (founded in 1562) which was made up of a red cross on a white background, while that of the Order of St John was, strictly speaking a white cross on a black background. It should be noted that many examples of variations from, and exceptions to this rule exist (for example the use of a decorated blue background in the painted enamel poly-lobbed pendants attributed to the mid-17th century Sicilian artist Joseph Bruno and his bottega). Strapwork also surrounds this round pendant and finials corresponding to the terminals of the arms of the cross are likewise elements of the design.

12 Llibre 2, 283 [digital file numbering], f. 365/f. (?)93 [old numbering].

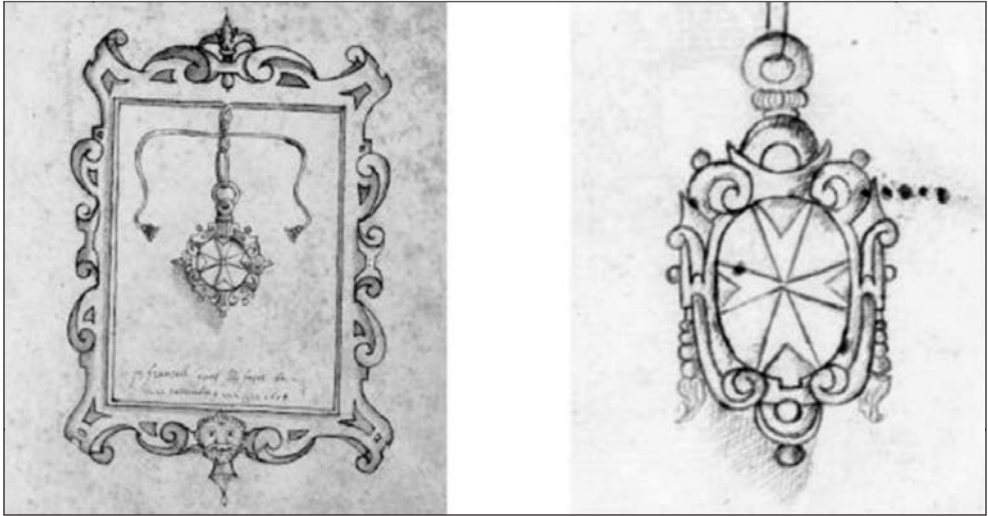


LÁMINA 2c. FRANSECH COVES. Maltese cross pendant drawing (1604). *Llibre 2*, 283, Barcelona. (detail). 2d. FRANCESEC LLUCH. Maltese cross pendant drawing (1609). *Llibre 2*, 288, Barcelona. (detail).

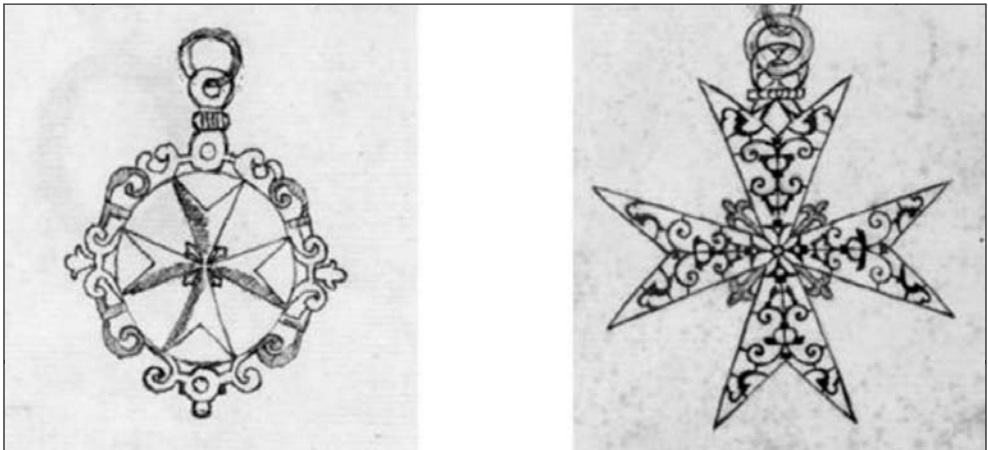
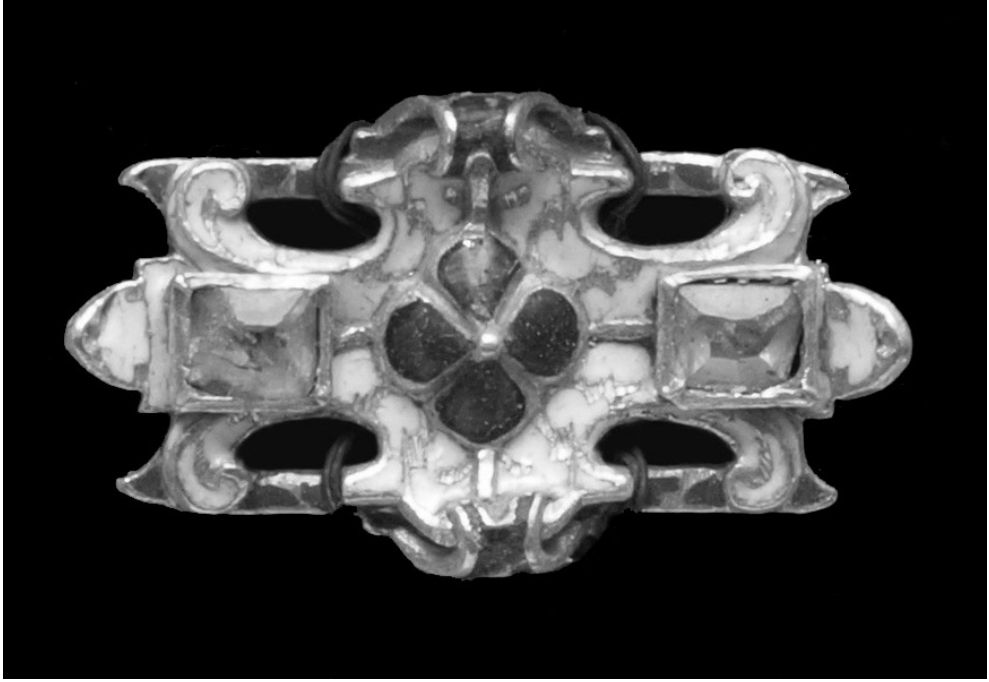


LÁMINA 2e. PAU AVALLA(?). Maltese cross pendant drawing (1615). *Llibre 2*, 322, Barcelona. (detail). 2f. RAMON DAURA. Maltese cross pendant drawing (1641). *Llibre 3*, 58, Barcelona. (detail).

Francesec Lluch's drawing dated 20th June 1609 presents a Maltese cross within an embellished outer frame (lám. 2d)¹³. The frame, which could possibly be of

13 *Llibre 2*, 288 [digital file numbering], f. 370(?) [old numbering].



LAMINA 3. *Chain affixed to the riza of the Icon of the Virgin of St Luke. Metropolitan Cathedral Treasury Collection, Mdina, Malta. (detail).*

openwork, has a vertical thrust and cartouche like elements give it an armorial appearance similar to that of a sculpted coat of arms in miniature.

Similar to the examples noted above is the Maltese cross pendant wrought and drawn by Pau Avalla (?) in 1615 (lám. 2e)¹⁴. The frame is clearly made of openwork and is coloured. It is likely that the cross itself, which seems to have slightly raised arms (indicated by the shading on one side of each arm), may have been made of openwork giving the whole pendant a more fragile and light appearance.

The 1641 drawing by Ramon Daura shows an entirely different presentation of a Maltese cross (lám. 2f)¹⁵. The pendant takes the shape of the cross itself, which has now been liberated from the previous constrictions of a surrounding frame and with the decoration consisting of swirling arabesques concentrated within the arms of the cross, rather than outside it, possibly intending to show gold cloisonnés with white enamelling (see lám. 3). It is a rather curious departure from the standard representation of a plain white enamelled Maltese cross and one wonders if what

14 Llibre 2, 322 [digital file numbering], f. 404/f. 332 [old numbering].

15 Llibre 3, 58 [digital file numbering], f. 502/f. 47 [old numbering].



LÁMINA 4. FRANCESH GRIFELL. Maltese cross pendant drawing (1687[9?]). Llibre 3, 244, Barcelona.

is depicted is the reverse of the cross. This would be in keeping with jewels of the time which were enamelled on the back.

In the early 17th century enamelling in conjunction with gem setting was, at least officially, banned in Spain. However it continued to be used in Europe on the back of jewels, despite the apparent plainness of the front of the jewel where little other than gems would appear. This might shed light on why the reverse of the pendant was shown, possibly because the front was plain and did not demonstrate, as much as the reverse could, the extent of the bravura of this aspiring master.

This drawing, which first alerted me to the possibility of finding Malta related information in the *Llibres de Passanties*, was published by Priscilla Muller, a noted authority on historic Spanish jewellery, who also references the old folio numbers of some of the other Maltese cross pendants featured in this article¹⁶.

The next Maltese cross pendant drawing appears over 40 years later in a drawing by Francesh Grifell of 1687 (although the last digit might be a 9) (lám. 4)¹⁷. This cross pendant is typical of the ones which we generally associate with the Knights of the Order of St John and which can be found in relatively numerous quantities in private and church collections in Malta and abroad, and are described in several contemporary inventories¹⁸. It is a typical gold Maltese cross shape with the arms enamelled in white. As this drawing is highlighted in colour it is possible to confirm that the cross is gold and that the enamelling is white, and that there are also touches of either dark green or black enamelling in the fleur-de-lys at the crossings and in the suspension loop area. The plainness of the cross is offset by the drawing in typical Baroque spirit, of three angels holding aloft a bow-shaped ribbon from which hangs the cross. The whole arrangement is balanced in a carefully poised inverted triangular composition displaying considerable artistic merit. The drawings of the *Llibres de Passanties* become increasingly elaborate at this stage, culminating in the full blown polychromed painted pages of the next century.

No further Maltese cross pendants were noted after this one. This may reflect the fact that Spain's influence on the Order had waned completely by the 18th century, or may merely indicate that other fashions had overtaken the demand for Maltese cross pendants, which were not in fact very numerously represented as only a handful were found amongst the hundreds of drawings of the *Llibres de Passanties*.

16 P. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*. The Hispanic Society of America. New York, 1972, p. 118.

17 Llibre 3, 244 [digital file numbering], f. 679/f. 229 [old numbering].

18 See A. SPADA, *Onori e glorie*. Grafo Edizioni. Brescia Italy, 1980, p. 3 (thanks are due to [the late] H.E. Grand Master Fra Andrew Bertie for permitting me to see his copy of this limited edition book and to Fra John Critien for arranging for me to see it) which illustrates a Maltese cross which is particularly close to Grifell's drawing. See also the illustration of the Jewel studded dress of the icon of the Madonna of Philermos (Archives of the Cathedral of Malta, Misc. 150) currently on display in the Metropolitan Cathedral Museum, Mdina which has depictions of several similar Maltese crosses.

Maltese cross symbols

Despite the fact that designs for Maltese cross pendants seem to disappear at this point, one can note a few Maltese crosses seen drawn as a small symbol above the commencement of the inscription of the goldsmith's name. Sometimes the cross resembles more closely a cross pattée, which appears frequently in Barcelona and is associated with the Crusades, but at other times is unequivocally a Maltese cross shape. What does it signify? Could the artisan have been somehow attached to the Order and wished to leave this Maltese cross shaped mark because he prided himself in this connection?

In the case of Juan de Brawer the work illustrated depicts St John the Baptist with the Agnus Dei¹⁹. Could de Brawer have been a member of the Order?

Another aspect which is worth noting is the frequent recurrence of the surnames Ros, Rusell, Ferrer and Ferran and variations thereon, all of which surnames have been present in Malta in connection with silver/goldsmiths since the early 16th century. Thus, a study of the Malta-based and Catalan-based families may reveal some connections in this respect, beyond what the Llibres de Passanties have already shown.

19 Llibre 3, 495 [digital file numbering], f. 926/f. 477 [old numbering].

El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Para el registro del patrimonio artístico de Palencia contamos con un temprano catálogo monumental realizado por Navarro García y Revilla Vielva, que recoge numerosas piezas de platería. De modo más sistemático se registraron las mejores obras de platería conservadas en la provincia en los tomos del inventario artístico que dirigió Martín González. El profesor Brasas Egido, que había participado en la elaboración del inventario, publicó un estudio fundamental sobre la platería palentina basado en este último inventario y en el profundo conocimiento de la platería de la provincia de Valladolid hasta donde llegaron algunas obras palentinas excelentes. Con posterioridad, se han publicado algunas otras aportaciones¹. Sin embargo, ni

1 R. NAVARRO GARCÍA y R. REVILLA VIELVA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. Palencia, 1939-1951, 4 vols. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (dir.) y OTROS, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Madrid, 1977 y 1980, 2 t. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*. Palencia, 1982. Ibídem, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980. Ibídem, "Diócesis de Palencia", en A. CASASECA CASASECA (comisario), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 191-202. E. GARCÍA CHICO, "Plateros palentinos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* IX (1942-1943), pp. 204-206. Ibídem, "Artistas palentinos". *BSAA* XI (1944-1945), pp. 197-201. Ibídem, *Palencia. Papeletas de Historia y Arte*. Palencia, 1951. Ibídem, "Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros del siglo XVI". *BSAA* XXVIII (1962), pp. 69-179. M.D. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, "Orfebrería religiosa en Palencia (capital)". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses (PITTM)* 37 (1958), pp. 85-158. T. GARCÍA CUESTA, "Plateros palentinos de los siglos XVI y XVII". *BSAA* XLII (1976),

entonces —ni ahora— se ha realizado una revisión en profundidad de las diversas fuentes documentales que podrían dar luz sobre la verdadera trascendencia de las obras y de los artistas que protagonizaron uno de los capítulos más brillantes del arte palentino. Se conserva una importante masa documental en los archivos diocesano y provincial que sólo se ha consultado de modo parcial hasta el día de hoy. Nosotros hemos revisado las actas municipales, conservadas casi sin interrupción, desde 1500 y presentamos un buen número de marcadores —algunos ya conocidos— y de casi todos ellos delimitamos sus mandatos. Con esta serie se puede poner un mayor orden en el desarrollo de la platería palentina y permite precisar algo más la autoría de las piezas marcadas. Como ya había establecido el profesor Brasas, se confirma que existen territorios en la actual provincia de Palencia donde actuaron plateros leoneses, de Mansilla de las Mulas, de Sahagún; también se encuentran obras de plateros de Burgos —sobre todo en el arciprestazgo de Aguilar de Campoo, dependiente del obispado-arzobispado de Burgos—, pero se hacen cada vez más escasas según avanza el siglo XVI. La competencia mayor vino de Valladolid. Hubo entre la sede del obispado y la colegiata de Valladolid una fuerte disputa sobre jurisdicción que, tras varios intentos de separación, termina con la erección del obispado vallisoletano en 1595, apoyado decididamente por Felipe II. La ciudad de Valladolid vivió una profunda transformación durante el siglo XVI. Fue sede de la Real Chancillería, contaba con universidad trasladada desde Palencia, y en ella residió frecuentemente la Corte. Valladolid contaba con una de las platerías más nutridas de la Península y estaba perfectamente organizada. Varios obispos y canónigos palentinos, clientes preferentes de los plateros, residían en el nuevo centro de poder y la provincia de Palencia fue mercado de los plateros vallisoletanos. Además, la proximidad de las dos ciudades permitió, incluso, llevar a marcar a Valladolid la plata labrada en los diversos focos palentinos, incluida Palencia. Sin embargo, a partir de 1550 se produjo un fenómeno curioso. Aunque en Palencia residieron muy pocos plateros parece que casi todos ellos se dedicaron a obras para iglesias y el virtuosismo que alcanzaron les permitió competir con los vallisoletanos y hacerse con parte del mercado de obras de iglesia del territorio próximo a Valladolid que, por otra parte, hasta el final del siglo se administró desde Palencia, sede episcopal de la diócesis.

pp. 517-526. M. SEGÚI, *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990. M.J. REDONDO CANTERA, "Cuatro siglos de platería en Baltanás. La colección de la iglesia de parroquial de San Millán". *PITTM* 68 (1998), pp. 295-358. A.A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla y León", en F.A. MARTÍN (comisario), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 41-59. Publican un importante número de punzones de Palencia, A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985. J. ESTRADA NÉRIDA y M.C. TRAPOTE SINOVAS, "Visita a los plateros de Palencia en 1637", en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1990, t. V, pp. 225— 232. *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores. Catedral de Palencia*. Palencia, 1999. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España (Tomo II)*. Summa Artis, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 552.

En la revisión de las actas del regimiento palentino desde finales del siglo XV no hemos encontrado noticias que recojan la publicación de las normas que los Reyes Católicos establecieron para regular la calidad de la plata y el peso de las monedas: la pragmática sanción de 12 de abril de 1488 —sobre las monedas, los pesos y la ley de la plata— y la pragmática publicada en Granada el 8 de agosto de 1499 con la creación de oficinas de contraste². Aunque cabe la posibilidad de que los primeros nombramientos sobre el marcaje en Palencia hayan pasado desapercibidos a nuestra observación, parece que el control de la plata en Palencia comenzó avanzado el siglo XVI y las marcas encontradas en las obras de plata conservadas en la provincia y realizadas en torno a 1500 así parecen confirmarlo.

El comienzo del marcaje oficial de la plata en Palencia, es decir el marcaje triple que exigían las pragmáticas del reino, parece que fue acordado por el regimiento palentino a iniciativa de los plateros y, concretamente, a petición del platero Pedro de Palacios que tal vez pretendiera el cargo de marcador³. El 24 de octubre de 1520 registró la primera petición, pero parece que no obtuvo respuesta. Más adelante, el 22 de mayo de 1525, el regimiento acordó que se viera “la pragmática sobre los plateros y marcadores” y que se actuara en consecuencia. Finalmente, el 17 de abril de 1526, Juan de Peso fue elegido marcador de la ciudad con un mandato de dos años y juró usar fielmente el oficio; todo ello “conforme a las pragmáticas”⁴. Dos meses después, Pedro de Palacios presentó sus marcas para que el regimiento las conociera y registrara —una pequeña, con una P, y otra mayor, con las letras PALA y una tilde encima, tal como se estampó en un relicario de Santoyo—. Además, pidió que se ordenara al marcador usar el oficio conforme a las condiciones y exigencias de la pragmática⁵. Como en agosto de 1528, en el acto de reelección del marcador Juan de Peso se dice que contaba con poder del marcador general y, a continuación,

2 La pragmática sanción de 1488, conservada en las actas del regimiento de Burgos del mismo año la hemos publicado en A.A. BARRÓN GARCÍA, “Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI”. *Letras de Deusto* 121 (2008), pp. 23-46. Se comenta en, *Ibíd.*, “Plata de ley”, en A. CASASECA CASASECA (comisario), *ob. cit.*, pp. 73-89.

3 No se especifica en el acta municipal, pero se puede sospechar que Palacios estaba examinado por el marcador general y pretendía ocupar el cargo de marcador de la plata y de los pesos y pesas. En León y en 1534 pretendió esto mismo Rodrigo Álvarez que disponía de facultad del marcador mayor y aspiraba al oficio que la ciudad había confiado a Gaspar de Oviedo sin tener autorización del marcador mayor; M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997, pp. 37-39.

4 Archivo Municipal de Palencia (AMP), Actas 1520, f. 100v; Actas 1525, f. 30; Actas 1526-1527, f. 17r.

5 AMP. Actas 1526-1527, f. 34v. 22 de junio de 1526: “Este día Pedro de Palaçios presento e registro, ante el escribano presente, la marca con que marca la plata que labra que es un escudo de plomo con unas letras que dizen pala con una tilde ençima y una varra mas pequeña de una p. Este día Pedro de Palaçios dixo que pedía e pidió a los dichos señores justicia e regidores que conpelan y manden al marcador de la çibdad huse de su ofiçio de marcador conforme a la prematica de sus magestades y de las condiçiones contenidas en la prematica. El señor theniente dixo que lo oya e mandaba notificar al dicho marcador, que es Juan de Peso, que huse de su ofiçio como es obligado conforme a las leys e prematicas destes reinos que hablan sobre los marcadores”.

presentó él también sus marcas⁶, se puede sospechar que lo que Palacios denunciaba entre líneas en 1526 era que el marcador no disponía de autorización del marcador general y que no marcaba la plata conforme se ordenaba en la pragmática real, o sea con averiguación de la calidad de la plata y marcaje posterior del sello de ciudad, el punzón del marcador y exigencia de marca de autor.

La pragmática real de 1488 sobre las monedas y la plata confiaba en el marcador el marcaje de las pesas y pesos con que se pesa la plata y el oro “y las otras cosas que se ovieren de pesar por marco” en unidades superiores e inferiores, con lo que podía afectar a la generalidad de los productos con que se comerciaba. Invasión, por ello, las funciones que tradicionalmente tenían confiadas las ciudades a los fieles afinadores —o almotacenes— de pesos y medidas. En los lugares con escaso número de plateros, como Palencia, no se sintió la necesidad de nombrar marcadores de la plata y los fieles afinadores debieron de encargarse del marcaje de la plata que ocasionalmente se labraba en la ciudad y se llevaba a marcar, así como de la conservación y vigilancia del sello. Además, el control anual de los pesos y pesas usados en Palencia y su alfoz reportaba una renta al regimiento que no quisieron perder⁷. De modo eventual o duradero, los fieles podían contar con la ayuda de una persona más o menos cualificada —ya fuera platero, cerrajero o herrero— para calibrar los pesos y pesas, pero pudo usarse el mismo sello de ciudad para marcar la plata, los pesos y las pesas. Tal vez por ello, los primeros sellos de la plata que se asocian a Palencia están tan desgastados y dejan una impronta tan borrosa, aunque se haya punzonado con un golpe certero y fuerte, como sucede en el cáliz con las armas de Fonseca del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Ciertamente este cáliz, que ostenta las armas de Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia entre 1505 y 1513, se marcó con un punzón desfigurado que parece corresponder a un castillo⁸. A diferencia de las marcas que presentamos en las láminas, no lleva letras al pie del castillo y el merlón central y los laterales son de la misma altura por lo que no es seguro que corresponda a Palencia.

En torno a 1510 se puede datar un cáliz de tipología gótica pero con adorno vegetal y delfines dispuestos con ritmo axial. Pertenece a la iglesia de Becerril de Campos y está marcado con un punzón que representa un castillo —castillo/.ALE— sobre una palabra a la que le falta la primera letra, pero que parece el comienzo de Palencia. En el pie de la cruz de Villasarracino, datable hacia 1520, se estampó otro sello semejante en el que las letras inferiores parecen escritas con letra cursiva y en la que sólo leemos con cierta seguridad la E. Este último punzón pudo estamparse en un cáliz de la iglesia de Castrillo Matajudíos (Burgos) y, en este

6 AMP, Actas 1528, f. 62r.

7 El 23 de marzo de 1506 el fiel del peso palentino, el regidor Alonso de Maguillo, se quejaba en el regimiento de que existían personas que pesaban ocultamente lo que iba en detrimento de la renta del peso; AMP, Actas 1506, f. 32v.

8 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana...* ob. cit., p. 117; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 44-45.

caso, se selló otra marca que hemos leído P/PAR pero que también podría leerse P/PALA y, en este caso, podría corresponder a Pedro de Palacios. Es un cáliz de pie redondo con lóbulos ligeramente acucharados. El astil es todavía hexagonal pero los ligeros gallones de la manzanilla del nudo apuntan a una fecha próxima a 1525. No conocemos otras piezas con las mismas marcas y, mientras la documentación no lo aclare, no se puede descartar que corresponda la obra a un hipotético platero Paredes, antecesor de Cristóbal, o que sean las marcas de Palacios antes de que presentara marcas nuevas en 1526⁹.

Lamentablemente, de momento, no se puede avanzar más en el conocimiento del marcaje de la plata, pues son muy pocas las obras localizadas con la marca del castillo que se pueden vincular a la ciudad de Palencia en las tres primeras décadas del siglo XVI. Hemos señalado que no debió de existir marcador de la plata propiamente dicho, aunque las piezas presentadas —si son palentinas como creemos— parecen indicar que en algún momento de la segunda década del siglo XVI los fieles de los pesos y pesas —o el ayudante experto que necesariamente había de asistirles— comenzaron a marcar también las obras de plata. Los plateros residentes en la ciudad debían de ser muy escasos y, en 1514, uno de ellos —el platero Pedro— podía ser identificado simplemente por su nombre de pila sin temor a equivocarse¹⁰. Además, la cercanía de la ciudad de Valladolid, perteneciente al obispado palentino, permitía a los clientes abastecerse de obras de plata en la rica platería de la ciudad del Esgueva o acudir a sus marcadores para que fiscalizaran la plata labrada en Palencia.

Algunas piezas marcadas con punzones de Valladolid en las cercanías de Palencia tienen un aspecto rudo que puede apuntar a un taller de menor relieve como Palencia. En torno a 1500, un platero llamado Gonzalo —tal vez Gonzalo Díez— hizo las cruces tardogóticas de Fuentes de Nava y del Museo Diocesano de Palencia. Están marcadas con el sello de Valladolid, los punzones de los marcadores vallisoletanos de finales del siglo XV —Pedro Alonso y otro marcador que usa la corona real sobre unas letras de difícil lectura— y la marca GONC/ALOD. Los mismos marcadores vallisoletanos dejaron sus punzones en el pie de una custodia de Becerril de Campos, obra marcada por otro platero con tres letras que leemos, con reservas, GON y en un cáliz de Paredes de Nava que labró un platero de nombre PED/RO*. Estos sellos de autor son desconocidos en otros lugares y hemos comentado que el primer platero palentino se llamaba Pedro y otro era Gonzalo Díez. La custodia de Astudillo la realizó un platero llamado Padilla, antes de 1508. Parece tener dos

9 Dimos a conocer este cáliz en A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, t. I, pp. 419-420. El profesor Brasas ha supuesto que existieron dos plateros Paredes —el primero documentado en 1533— pero no es seguro y como Cristóbal de Paredes fue elegido marcador en 1535 se puede suponer que todas las noticias conocidas desde las publicaciones de García Chico se refieren al mismo platero.

10 AMP, Actas 1514, f. 79r. El 22 de mayo de 1514 se recibió en el regimiento una denuncia contra un mozo —aprendiz— del platero Pedro por haber segado cierta cantidad de cebada perteneciente a Gonzalo Díez.



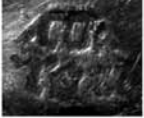





AÑOS	MARCADOR	CIUDAD	ARTÍFICE Y OBRA
1509			 <p>Cruz. Amusco. PE/DRO</p>  <p>VEGA HR/DO? Fernando de Oviedo?</p>
			 <p>CO/RAI Cruz de altar. Paredes de Nava</p>
H. 1500			 <p>O/FE o O/PE. Cruz. Vertavillo</p>
H. 1528			 <p>G/ASTUD? García de Astudillo. Cáliz. Piña de Campos</p>
H. 1530			 <p>VE/LLIÇA. García Velliza. Cáliz. Astudillo</p>
H. 1550			 <p>VEGA. Antonio de Vega. Cáliz. Paredes de Nava</p>
			 <p>A°LD/AVILA. Alonso de Ávila. Cáliz. Piña de Campos</p>

LÁMINA 1. *Tabla de marcas 1.*














AÑOS	MARCADOR	CIUDAD	ARTÍFICE Y OBRA
H. 1500			 GON?. Custodia. Becerril de Campos
H. 1500			 PED/RO*. Pedro. Cáliz. Paredes de Nava
H. 1500			 GONC/ALOD. ¿Gonzalo Diez? Cruz. Fuentes de Nava
H. 1500			 .ONC/LO. ¿Gonzalo Diez? Cruz. Museo Diocesano Palencia.
H. 1509			 PA/DILA. Custodia. Astudillo
H. 1560	 °A/GRZ. Alonso Gutiérrez el Viejo	 Valladolid	 COR/DOBA. Felipe de Córdoba? Cruz. Fuentes de Nava

LÁMINA 2. *Tabla de marcas 2.*

marcajes distintos, posiblemente como resultado de un pleito, pues se ha extraído un número anormal de buriladas como si se deseara averiguar exhaustivamente la ley de la plata (lám. 1). La custodia la punzaron en Valladolid los marcadores del sello FBO —Francisco de Cuenca y Audinete— y, supongo que con anterioridad, otro marcador que coloca su nombre fundido al signo de localidad: Martín de Los bajo un castillo¹¹. Podría tratarse del primer marcador palentino, aunque pensamos que con mayor probabilidad se trata de un marcador y platero de Castrogeriz (Burgos), centro de la merindad a la que pertenecía Astudillo. Esta custodia fue realizada con excelente técnica y parece que el platero ha tenido como modelo explícito la custodia de Támara que había sido realizada en Burgos¹².

Durante todo el siglo XVI plateros vallisoletanos trabajaron para clientes civiles y religiosos de Palencia y su provincia, pero también sucede que durante los dos tercios finales del siglo, a medida que aumentó el número y la calidad de los plateros palentinos, plateros como Cristóbal de Paredes, Juan Pérez Quijano, Gaspar Pinto y Pascual Abril trabajaron para las parroquias y clientes de la provincia vallisoletana como han documentado García Chico, García Cuesta y Brasas Egido. Todavía poco antes de 1564, Felipe de Córdoba, platero de Palencia —mejor que su padre Jerónimo—, llevó a Valladolid a marcar la cruz que había realizado para Fuentes de Nava; está marcada con el punzón COR/DOBA y las marcas de Valladolid y Alonso Gutiérrez el Viejo (lám. 2).

La práctica de acudir a Valladolid para averiguar la calidad de la plata empleada en obras labradas en otras localidades castellanas no fue exclusiva de Palencia. Los clientes de los plateros de Toro también recurrieron a Valladolid a marcar la plata¹³. Una cruz de altar de la iglesia de Valencia de Don Juan (León) realizada por Pedro Gago fue marcada en Valladolid por Pedro Alonso antes de 1501. Cristóbal de Aller, platero de Mansilla de las Mulas (León) que también estuvo activo por tierras palentinas, llevó a Valladolid a marcar la cruz de Valle de Mansilla (León).

Fuera de la capital también residieron algunos otros plateros palentinos. La grandiosa cruz de Amusco se hizo, según inscripción, en 1508 y se suele señalar que la donó Pedro Manrique, duque de Nájera, aunque la inscripción recuerda el año y el mayordomo como si fuera adquisición parroquial. “esta cruz + se hizo año de IdDVIII años siendo mayordomo A° Ve/.ero”. Lleva las marcas PE/DRO, VEGA y cuatro letras relativamente frustras en un escudete con borde de cordon-

11 Se ha propuesto leer el punzón como Losa y Alos, pero hemos documentado a un Juan de Los en Palencia en 1534.

12 La custodia de Astudillo está más cerca de la platería burgalesa que de la vallisoletana. Las custodias burgalesas disponen el chapitel de cierre como las torres de la catedral burgalesa. Las custodias vallisoletanas completan el templete con un abovedamiento simulado en el que se dibujan los sillares y las claves. Otras consideraciones relacionan Astudillo con la ciudad del Arlanzón: en Astudillo se conserva un hostiario del platero burgalés Bartolomé Gallo y se sabe que la custodia se llevó a Burgos en 1521. Además, Astudillo formaba parte de la provincia civil de Burgos.

13 A.A. BARRÓN GARCÍA, “La platería en Castilla y León” ob. cit., p. 57.

cillo. Parece leerse HR/DO, marca del burgalés Fernando de Oviedo, uno de los artífices más importante de su tiempo. Fue platero de la catedral de Burgos y autor de una sencilla cruz de gajos de Palazuelos de Villadiego (Burgos) y del soberbio pie de custodia de la iglesia de Boadilla del Camino (Palencia) que se labró dentro del último quinquenio del siglo XV y se marcó con el mismo punzón presente en la cruz de Amusco¹⁴. La cruz se adorna con prolijos relieves de la Pasión tomados de estampas nórdicas y ha de ser obra de colaboración de Fernando de Oviedo y un desconocido Pedro de Vega, tal como propuso Revilla Vielva. Entre 1552 y 1567 está documentado Antonio de Vega en Paredes de Nava. En la iglesia de Santa Eulalia de esta localidad se conserva un cáliz, con punzón VEGA en letra humanística, que ha de corresponder con el documentado en 1566. Si tenemos en cuenta el carácter familiar del oficio, es posible que Antonio fuera hijo del platero Vega que, con letras góticas, selló la cruz de Amusco. En la iglesia de Paredes de Nava se guarda una grande y magnífica custodia realizada a partir de la tipología palentina del cáliz-custodia que se ha relacionado con Antonio de Vega, pero nos parece que su factura es muy próxima a las obras de Gaspar Pinto¹⁵. La obra más antigua conservada en Paredes de Nava es una cruz de altar de gajos que hubo de labrarse en torno a 1500. Lleva un punzón en góticas —CORAI o CORAL—, probablemente de un platero local.

En la colegiata de Ampudia se conserva un cáliz marcado por un desconocido Andrés —RS/AND— que también será obra local. El cáliz está próximo a lo vallisoletano pero evoca lo que, con posterioridad, se hizo en Palencia. Dueñas fue otro centro platero del mayor interés. Un platero judío de la localidad, Vital Azori, trabajó para Fernando el Católico en 1470. Dueñas vivió un importante desarrollo y, de Valladolid a Salamanca, varios plateros llevan el apellido de Dueñas. La cruz de Vertavillo, marcada por O/FE —Fernando— u O/PE —Pedro—, pudo encargarse en esta localidad. De tipología burgalesa, pero con acento local, combina calados extraordinarios con figuras y grabados elementales. El hermoso Cristo Salvador debió de añadirlo Pedro de Ribadeo, tal como ha señalado Brasas Egido¹⁶. Las obras más conocidas son la cruz, cáliz con sobrecopa y portapaz de Juan Lorenzo que portan las armas de los Acuña, condes de Buendía y señores de Dueñas, aunque el cáliz con sobrecopa fue donación de Luis de Acuña, hermano de Lope Vázquez de Acuña, II conde de Buendía. En 1992, a partir de la relectura

14 Sobre Fernando de Oviedo, documentado hasta 1507, A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., t. II, pp. 173-174.

15 Antonio de Vega fue documentado por Martí y Monsó, J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898-1901, p. 189. J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina* ob. cit., pp. 70 y 54-56. La custodia de Santa Eulalia de Paredes de Nava, que Revilla Vielva había relacionado con Juan de Benavente, se vincula a Antonio de Vega en M.V. HERRÁEZ ORTEGA, "Custodia de Santa Eulalia de Paredes de Nava". *Las Edades del Hombre...* ob. cit., pp. 196-197.

16 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina* ob. cit., pp. 31 y 39.

de los dos punzones que empleó —IVº/LORE con letra gótica en uno y con grafía humanística en el otro— propusimos la autoría de Juan Lorenzo y las rescatamos de la atribución a Juan López de Valladolid. La revisión de los libros de cuentas parroquiales nos permitió confirmar la autoría pues se anotan pagos a Juan Lorenzo, platero de Dueñas, desde 1564 a 1572, seguramente un hijo homónimo del artista de las primeras décadas del XVI¹⁷.

En Frómista residía el platero García de Astudillo que en 1527 hizo unas crismeras y una naveta para la iglesia de San Miguel de Piña de Campos¹⁸. En esta iglesia se conserva un cáliz con inscripción de fecha de donación y nombre de los donantes: Toribio Román y su esposa Catalina en 1528. La marca, estampada parcialmente en la pestaña del cáliz, se puede leer G/ASTUD, García de Astudillo. Se trata de un cáliz de tradición gótica con pie estrellado y nudo arquitectónico, pero se adorna con motivos platerescos y valientes figuras repujadas en el pie. Un cáliz semejante de la iglesia de Astudillo lleva golletes de hojas de acanto en el astil y manzana aplastada; muestra el punzón de García de Velliza —VE/.LIÇA— (lám. 3). En 1532, siendo platero de Támara, realizó un cáliz para la iglesia de Piña de Campos y se obligó a realizar una custodia —seguramente se trataba de un cáliz-custodia pues le entregaron una sobrecopa vieja para ayuda de la obra¹⁹—. Un cáliz nuevo se le pagaba en 1533. Más tarde, García de Velliza se trasladó a Palencia donde está documentado en 1536 y 1537²⁰. Con anterioridad, en 1514 se ha documentado al platero Diego de Zamora en Astudillo²¹.

El 17 de abril de 1526 el regimiento palentino nombró a Juan de Peso como marcador de la plata por dos años y desconocemos si ya se ocupaba del marcaje desde el cargo de afinador o adjunto a los fieles de los pesos y pesas²². A la luz de la reclamación que en junio del mismo año hizo Pedro de Palacios, hemos supuesto que Juan de Peso no marcaba las piezas de plata con el triple marcaje obligatorio ni

17 En 1992 estudiamos las obras de Juan Lorenzo, particularmente la cruz de Santa María del Campo, en nuestra tesis doctoral, A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., t. II, pp. 410-412 y 427. Ibídem, "La platería en Castilla y León" ob. cit., pp. 52-53 y 148. El profesor Cruz Valdovinos refrendó la autoría del desconocido Juan Lorenzo, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época...* ob. cit., pp. 38-40. Juan Lorenzo II adereza la plata de la iglesia de Dueñas (las cruces grande y pequeña, la custodia, un incensario, los cetros, las crismeras y diversos cálices) y realiza unos portapaces de obra nueva en 1567. Archivo Parroquial de Dueñas, Libro de cuentas de fábrica 1565-1578.

18 J.M. PARRADO DEL OLMO, *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*. Palencia, 1993, p. 28. Las crismeras se acabaron de pagar en 1528. Archivo Diocesano de Palencia, Piña de Campos, Libro de fábrica 1517-1528.

19 J.M. PARRADO DEL OLMO, ob. cit., p. 28. ADP, Piña de Campos, Libro de fábrica 1517-1528.

20 El 20 de enero de 1536 García de Velliza aparece apadrinando a un niño bautizado en San Miguel de Palencia y el 19 de marzo de 1537 apadrinó a otro junto a la mujer del platero palentino Gómez de Medina. ADP, Palencia, San Miguel, Bautizados 1522-1550.

21 J.M. PARRADO DEL OLMO, *Astudillo. Iglesias y ermitas*. Palencia, 1994, p. 66.

22 AMP, Actas 1526-1527, f. 17r.



LÁMINA 3. GARCÍA DE ASTUDILLO. Cáliz, Piña de Campos. GARCÍA DE VELLIZA. Cáliz, Astudillo. PEDRO RUIZ. Cáliz, Astudillo.

debía de tener aprobación del marcador mayor. La cruz procesional de Valdeolmillos puede corresponder al primer mandato de Juan de Peso que va de 1526 a 1528. Esta cruz está marcada con un punzón en el que las letras IV/AN se encuentran debajo de la aguja o fiel de una balanza cuyos brazos se estamparon parcialmente. Suponemos que puede ser una primera versión de la marca de Juan de Peso. Esta obra sigue la tipología de cruz burgalesa de brazos con chapas caladas sobre terciopelo carmesí e imita el cromatismo del esmalte. Calados, figuras sobrepuestas, costaneras y florones —casi todo realizado mediante fundidos— son exactamente iguales que los de la cruz de Mazuelo de Muñó (1528-1531), obra del burgalés Francisco de Soria que también trabajó para Palenzuela (Palencia). Sólo hemos visto el punzón que vinculamos a Juan de Peso (lám. 4). Sin embargo, creemos que la autoría debe adjudicarse a Soria, platero de Santa María del Campo, y la presencia del hipotético punzón de Juan de Peso se explicaría si fue el marcador de la obra.

El 3 de agosto de 1528 Juan de Peso “que tiene poder del marcador general” fue reelegido marcador por otros dos años. El mismo día presentó “una marca, con que dixo que ha de marcar la plata, fecha en plomo y la puso en poder de mi el escribano del conçejo”²³. Juan de Peso presenta una nueva marca personal y comienza el uso del triple marcaje en Palencia. Lamentablemente, la marca no se describe en las

23 AMP, Actas 1528, f. 62r.









AÑOS	MARCADOR	CIUDAD	ARTÍFICE Y OBRA
H. 1520		 Castillo/.e	Pie de cruz. Villasarracino
H. 1525		 Castillo/.EP	 A/PAR o P/PALA ¿Pedro de Palacios?. Cáliz. Castrillo Matajudíos (Burgos)
H. 1510		 Castillo/.ALE	Cáliz. Becerril de Campos
17/IV/ 1526	 IV/AN. Juan de Peso		Cruz. Valdeolmillos
3/VIII/ 1528 A 1532	 IOV/AN. Juan de Peso	 Palencia	 M/DINA. Gómez de Medina. Cáliz. Santoyo (Torre-Martre)

LÁMINA 4. *Tabla de marcas 3.*

actas municipales pero ha de ser la que se estampó en un cáliz y un relicario de la iglesia de Santoyo. La impronta es tan limpia que parece recién fabricado el punzón. Las letras IOV/AN se insertan dentro de un peso o balanza por lo que, aunque se carece de documentación, la identificación del punzón es incontestable. La marca de la ciudad de Palencia de ambas piezas está estampada con la misma limpieza y hubo de ser aportada por Juan de Peso. Sobre un castillo de tres almenas se levanta una cruz griega flordelisada que deja el interior de los brazos en hueco.

Por la inscripción del pie se sabe que el cáliz de Santoyo procede de Santa María de Torre Marte y es de tipología tan arcaica que sospecho la reutilización de la copa y del nudo con esmaltes a partir de una obra del siglo XV. El pie, a juego con la obra antigua, lleva una larga inscripción y es obra de Gómez de Medina, platero documentado desde 1534 —aunque el cáliz es anterior a 1532— hasta 1548 en el bautizo de varios de sus hijos²⁴. Es posible que siguiera activo en 1557 cuando se marcó la cruz de Antigüedad si de verdad le pertenece y no es obra de Jerónimo de Medina. La marca presente en el cáliz de Santoyo —M/DINA— se describe en las actas del regimiento de Palencia. El 30 de octubre de 1534 Medina presentó en el regimiento “una señal de su marca en plomo en letras que dice medina”²⁵. La identificación es indudable pues el 10 de diciembre de 1535 volvió a llevar la marca al regimiento y, en esta ocasión, la marca —M/DINA— se dibujó en el acta²⁶ (lám. 5).

El brazo relicario de San Lorenzo en Santoyo lo hizo Pedro de Palacios entre 1528 y 1532. Junto a las marcas de Palencia y de Juan de Peso se estampó el punzón

24 El 3 de marzo de 1534 apadrinó, junto con Isabel de Vega —tal vez de la familia de plateros de Paredes de Nava— a un niño. En 1535, 1537, 1541 y 1548 bautiza a sus hijos Antonio, Gregorio, Domingo y Ana. Domingo, bautizado el 12 de agosto de 1541, ha de ser el platero Domingo de Medina Mondragón que usó el mismo punzón que su padre u otro muy semejante. ADP, Palencia, San Miguel, Bautizados 1522-1550.

25 AMP, Actas 1534, fs. 102v-103r. Junto con [Gómez de] Medina presentaron sus marcas Antonio [Sánchez] —una A— y [Pedro] Ruiz —una R—.

26 El 3 de diciembre de 1535 el regimiento de Palencia ordenó “noteficar a los plateros de la çibdad que dentro de ocho dias trayan cada uno su marca que ponen en la obra que fazen de plata e oro so pena de suspension de los oficios e para que las dichas marcas las tenga la çibdad”. El día 10 llevaron sus marcas Gómez de Medina, Pedro Ruiz, Jerónimo de Córdoba y Antonio Sánchez que, junto con el marcador Cristóbal de Paredes que había presentado su marca el día 3, eran todos los plateros activos en la ciudad. Reproducimos en lámina el acta del día 10 de diciembre porque se dibujan en ella las marcas. El documento completo dice así: “Presentacion de marca de Medina, platero: Este dia Gomez de Medina, platero, truxo e presento la marca de su ofiçio e obra que es puesto sobre su nombre en cinco letras desta manera [dibujo con las letras M/DINA]. Los dichos señores justicia e regidores obieron por presentada la dicha marca. Presentacion de marca de Pedro Ruiz: Este dicho dia Pedro Ruiz, platero, truxo e presento la marca de su ofiçio e obra que es una R griega. Los dichos señores justicia e regidores obieron por presentada la dicha marca R. Presentación de marca de Jeronimo de Cordoba: En este dia Jeronimo de Cordoba, platero, presento la marca de su ofiçio e obra que es una g griega. Los dichos señores justicia e regidores obieron por presentada la dicha marca G. Presentación de marca de Antonio Sanchez: En este dia Antonio Sanchez, platero, presento la marca de su ofiçio e obra que es una señal de esta manera [dibujo con las letras S/HEZ]. Los dichos señores justicia e regidores obieron por presentada la dicha marca”. AMP, Actas 1535, fs. 83r y 85v.

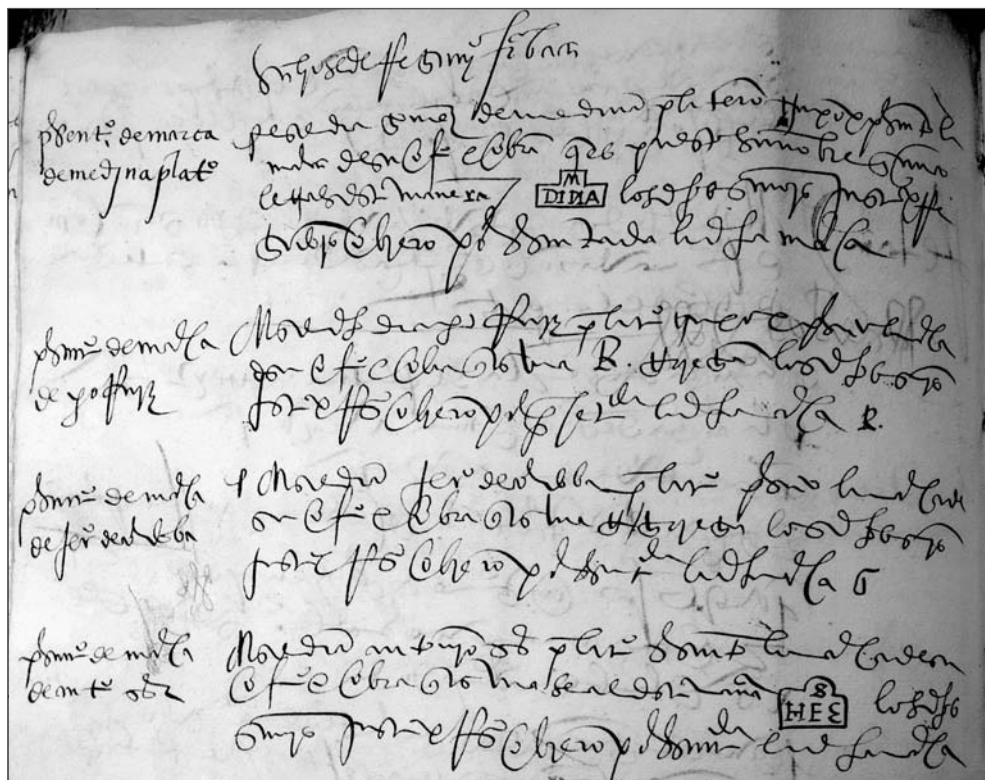


LÁMINA 5. Palencia. Archivo Municipal. Actas de 1535. Presentación de marcas de Gómez de Medina, Pedro Ruiz, Jerónimo de Córdoba y Antonio Sánchez.

PALA con una tilde encima que se corresponde con una de las marcas presentadas por Pedro de Palacios en 1526. El relicario lleva inscripción de donación con fecha 1514, que entendemos se refiere al momento de donación de la reliquia o a la fecha de autentificación y concesión de indulgencias. Las columnas ligeramente abalaustradas de la base confirman la tardía datación.

El 23 de diciembre de 1532, seguramente tras la muerte de Juan de Peso, Pedro de Palacios fue elegido marcador de la ciudad por dos años²⁷. Hasta noviembre de 1535 no hubo nuevo marcador y durante este intervalo Pedro de Palacios hubo de

27 Pedro de Palacios debía traer aprobación del marcador general. “Este dia los dichos señores acordaron de nonbrar e nonbraron por marcador desta çibdad por dos años conplidos a Pedro de Palaçios platero para que trayendo poder del marcador general haga el juramento e solenidad que en tal cargo se requiere; que desde agora le nonbraban e nonbraron por tal marcador conforme a las leys que en tal caso disponen e como mejor de derecho le pueden e deven nonbrar y pidieron por merçed al marcador general de su poder al dicho Pedro de Palaçios platero para usar de dicho ofiçio hallandole abil e suficiente para ello”; AMP, Actas 1532, f. 117r.








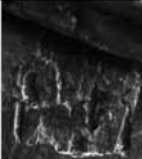










AÑOS	MARCADOR	CIUDAD	ARTÍFICE Y OBRA
	 IOV/AN. Juan de Peso	 Palencia	 PALA. Pedro de Palacios. Relicario. Santoyo
23/XII/ 1532	Pedro de Palacios		
3/XII/ 1535 A 1559	 PA/REDS. Cristóbal de Paredes	 Palencia	 IVº/PEZ. Juan Pérez Quijano. Cáliz. Astudillo
	 PA/REDS. Cristóbal de Paredes	 Palencia	 M/DINA. Gómez de Medina o Jerónimo de Medina. Cruz. Antigüedad
	 PA/REDS. Cristóbal de Paredes	 Palencia	 RV/IZ. Pedro Ruiz Cáliz. Astudillo
3/XI/ 1559 A 1569	 BAL/DBSO. Diego de Valdivieso	 Palencia	 IV/PEZ. Juan Pérez Quijano Cruz. Santa Maria de Redondo
	 .AL/DBSO. Diego de Valdivieso	 Palencia	 Pº/MVÑO.. Pedro Muñoz. Patena. Becerril de Campos

LÁMINA 6. *Tabla de marcas 4.*

encargarse de la vigilancia de la plata, aunque no conocemos ninguna obra de este periodo. Durante estos años estuvieron activos los plateros Gómez de Medina, Diego, Juan González, Antonio Sánchez y Pedro Ruiz²⁸.

Cristóbal de Paredes, documentado desde 1533, fue nombrado marcador de oro y plata el 20 de noviembre de 1535, después de comprobar que tenía licencia de Diego de Ayala, marcador general residente en Ávila²⁹. El 3 de diciembre del mismo año llevó al regimiento su marca —PA/REDS— y la de la ciudad que se describe como “una cruz hueca que son las armas de la çibdad e baxo della un castillo”³⁰ (lám. 6). Son muchas las obras marcadas por Paredes con el punzón de Palencia y parece que el punzón de la ciudad es el mismo que había introducido Juan de Peso. Este punzón se empleó hasta 1591 y progresivamente su impronta se fue desdibujando a la vez que perdía elementos: la flor de lis del brazo izquierdo de la cruz y parte de la flor del brazo derecho.

En cumplimiento de las instrucciones de la pragmática real de 1488, Cristóbal de Paredes fue reelegido periódicamente —aproximadamente cada dos años— hasta que en noviembre de 1559 se nombró a Diego de Valdivieso como nuevo marcador a propuesta del propio Paredes³¹. Pronto el oficio de marcador se fundió con el de afinador y, simultáneamente, Paredes realizaba el pesado de las monedas, labor específica de los contrastes. Desde 1540 Cristóbal de Paredes se encargaba del afinado de los pesos y pesas aunque, según se recuerda en el nombramiento de enero de 1540, debía estar presente uno de los fieles en la entrega de las pesas³². Para satisfacer

28 Diego tenía la renta de joyas y plata de la ciudad en 1529 y, como perdía dinero, la ciudad le compensó con tres mil maravedís en noviembre de 1529. En 1535 continuaba con la renta y el regimiento le ordenó que pagara el censo que debía; AMP, Actas 1529, f. 94r y Actas 1535, f. 42v. Juan González bautizó a dos hijos en enero de 1531 y en febrero de 1532; ADP, Palencia, San Miguel, Libro de bautizados 1522-1550. En el mismo libro se documenta a Antonio Sánchez desde noviembre de 1533. García Chico ha documentado a un platero Pedro González en 1533; E. GARCÍA CHICO, “Artistas palentinos” ob. cit., p. 198. *Ibidem*, *Palencia...* ob. cit., p. 78.

29 AMP, Actas 1535, fs. 79v-80r.

30 AMP, Actas 1535, fs. 82v-83r. “En este dia Christobal de Paredes, platero, marcador nonbrado, presento la marca en un plomo que tiene una cruz hueca que son las armas de la çibdad e baxo della un castillo en una parte, abaxo seys letras goticas que dizen PAREDS. E los dichos señores justicia e regidores reçibieron la dicha marca e mandaron que despues del concejo de rason”.

31 Consta que Paredes había actualizado la aprobación de Diego de Ayala, marcador mayor, en la reelección de febrero de 1537, en 1540 y 1547; en adelante parece que se le renueva con la sola autoridad de la ciudad. Paredes fue reelegido marcador en 1537, 1540, 1543, 1545, 1547, 1552, 1555 y 1558. Conforme a la cadencia bianual correspondía que Paredes fuera reelegido en 1550 pero no consta, posiblemente porque durante ese año fue regidor. AMP, Actas 1536, f. 85v; Actas 1539, fs. 113v y 114v; Actas 1542, f. 98r; Actas 1544, f. 71r; Actas 1546, f. 79r; Actas 1549, f. 116r. Actas 1552, f. 51v-52r; Actas 1555-1556, f. 55v; Actas 1557, f. 142v.

32 AMP, Actas 1539, f. 113v. En el mismo sentido, el regimiento acordó el 9 de diciembre de 1541 que “Xhristobal de Paredes platero entreque el sello de la cibdad a los fieles y que los fieles quando ayan de sellar pesas lo hagan los dichos fieles o uno de ellos con el marcador”, Actas 1541, f. 54v. En el nombramiento de enero de 1545 se volvió a recordar que uno de los fieles estuviera presente en el sellado de las pesas revisadas y se acordó que una llave del arca donde estaban los sellos la tuvieran los fieles y otra el marcador. En la reelección de 1547 se le nombra como marcador de plata y pesas de

el trabajo que suponía la nueva dedicación, el regimiento acordó compensarle con un salario anual de seiscientos maravedís “como se daban a quienes tenían cargo de concertar los pesos y pesas” con anterioridad³³, pero no consta que se le pagara en los años siguientes.

Durante el mandato de Cristóbal de Paredes, encargado de marcar la plata de 1535 a 1559, comienza el deslumbrante desarrollo de la platería palentina. Su punzón se encuentra en bastantes obras y, como se sabe que fue un platero muy activo, no es fácil determinar si las obras donde no aparecen terceras marcas le pertenecen. La misma circunstancia encontraremos durante los mandatos de Diego de Valdivieso, Gaspar Pinto, Domingo de Medina y Juan Pérez Quijano, todos ellos plateros de reconocido prestigio. Por otra parte, la frecuente colaboración entre plateros dificulta el reconocimiento de los estilos personales. Entre las creaciones más originales de la platería palentina están las custodias-expositor sobre cálices y uno de los ejemplares más tempranos es el de Baños de Cerrato, marcado por Paredes. Esta tipología tuvo un magnífico desarrollo posterior. El conjunto de Arconada, con dos ángeles al pie del viril, ha de tener alguna relación con la obra de Francisco de Becerril, cuya familia tomó el apellido de la localidad palentina de la que procedía. Muy elegante y proporcionada es la custodia portátil de Villaherreros que lamentablemente no muestra punzones. Paredes marcó el templete de la custodia de Boadilla del Camino que aprovecha un pie anterior de Fernando de Oviedo, como hemos visto. Los cálices del momento mantienen el pie estrellado o casi redondo con numerosos recortes curvos. El astil balaustral se compone con molduras circulares a los lados de golletes con acanto. Se conservan pocos ejemplares anteriores a 1560: tres en Astudillo —uno de García de Velliza—, otro de Pedro Ruiz —con marca RU/IZ— (lám. 4) y otro más, de pie circular y nudo de jarrón, de Juan Pérez Quijano, documentado desde 1550; uno en Dueñas —de Gómez de Medina—; uno en Becerril de Campos; otro en Boadilla y otros más en la iglesia de la Magdalena de Valladolid y en el Museo Lázaro Galdiano. Salvo la obra de García de Velliza, todos los cálices citados llevan la marca de Paredes. Un cáliz de Gallegos (Valladolid) en el que se han leído los punzones Paredes y Medina es de tipología completamente gótica.

Al inicio del marcaje de Paredes perduraba la cruz de brazos rectos con ensanches pero los extremos se curvan anunciando el balaustre y se cubren de motivos platerescos. Paredes marca las cruces de Villaumbrales —la más retardataria, con extremos flordelisados—, Mudá, Polentinos, Manzanillo (Museo Diocesano de Valladolid) y Curiel de Duero (Valladolid). La cruz procesional de Antigüedad de Cerrato es una de las obras principales de este momento (lám. 7). El pie se hizo

mantenimientos y se fijan las cantidades que podía cobrar por las pesas de hierro revisadas y ajustadas. En el nombramiento de 1552 se le denomina “marcador y contraste de la ciudad” y en 1558 se le reelige como marcador de pesas y medidas, del oro y la plata de Palencia y su provincia.

33 AMP, Actas 1540, f. 17 r; acta del 9 de abril de 1540.

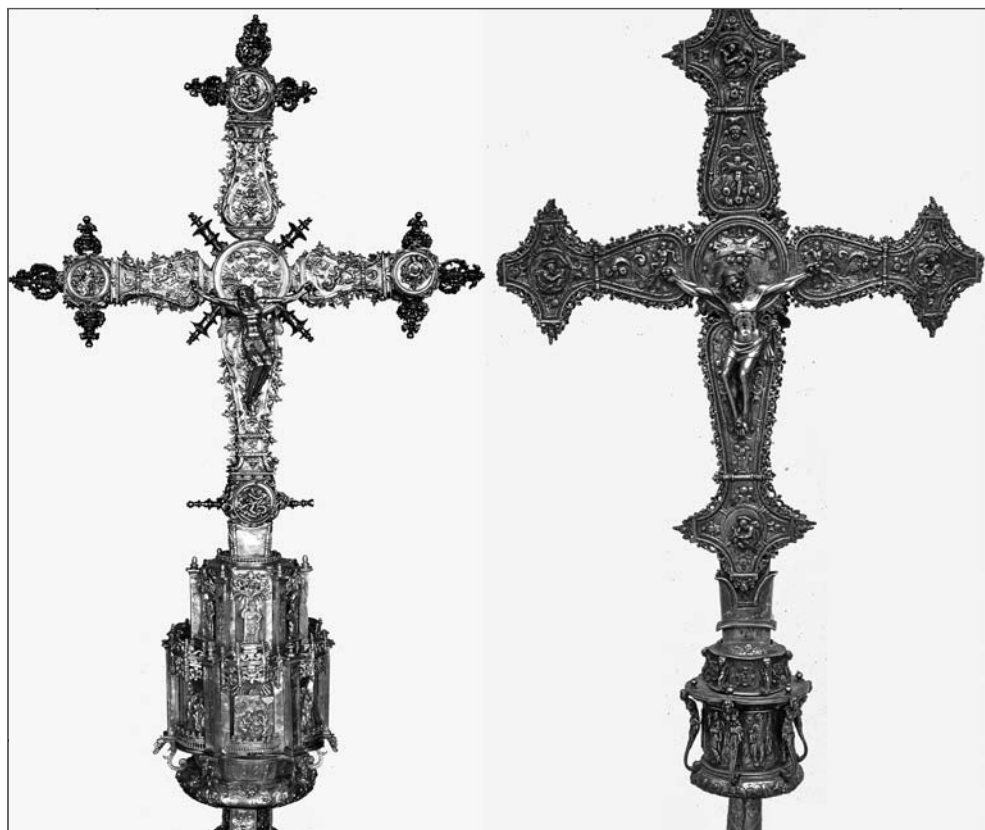


LÁMINA 7. ¿JERÓNIMO DE MEDINA? Cruz, Antigüedad de Cerrato. JUAN PÉREZ QUIJANO. Cruz, Santa María de Redondo.

en 1557 y fue donado por Bartolomé García, según consta en una inscripción³⁴. Se conserva en su color mientras que el árbol está dorado. El árbol, que forma los brazos balaustralmente, armoniza raramente con el pie —demasiado grande— y ambas obras parecen trabajadas en dos momentos distintos aunque muy próximos, pues el detalle es semejante, tanto en el adorno como en la expresión figurativa. En todo caso ambas partes muestran un mismo marcaje y la fecha límite para el árbol es el año 1559, aunque posiblemente sea ligeramente anterior a la hechura del pie. El punzón de autor —M/DINA— corresponde a Gómez de Medina. Su hijo Domingo de Medina Mondragón empleó el mismo punzón que su padre pero había nacido en agosto de 1541 y tenía dieciséis años en 1557, luego la marca de la cruz de Antigüedad ha de corresponder a Gómez de Medina a no ser que el pla-

34 La inscripción del pie dice: ESTE PIE DIO BARTELEME GARCIA. ANNO 1557.

tero Jerónimo de Medina, documentado desde 1557 a 1566, fuera descendiente de Gómez de Medina y también usara la misma marca³⁵. De ser así se comprendería mejor el cambio de estilo producido con respecto a las primeras obras de Gómez de Medina. Esta cruz es muy parecida a la de Canillas de Esgueva (Valladolid), realizada por Diego de Valdivieso antes de 1559, pues está marcada por Paredes, y también es similar el árbol de la cruz de Cevico Navero, obra de Juan Pérez Quijano. Estas obras fueron las primeras cruces palentinas en adoptar la tipología balaustral, aunque con extremos circulares como en las cruces leonesas. Las cruces palentinas plenamente balaustres y más cercanas a la tipología burgalesa se realizaron durante el marcaje de Diego de Valdivieso, a partir de 1559.

No se conocen obras de otros plateros activos en este momento. Tomás de Briviesca presentó su marca en el regimiento de Palencia el 16 de mayo de 1541. En 1544 registraron sus marcas Diego de Aguilera —una A con tilde—, Juan de Uceda —una Z— y Pedro de Abanza que presentó una A pequeña y seguramente se había formado en los talleres de los Abanza/Abaunza de Burgos. En 1545 llevó otra marca con todas las letras de su apellido —AGUILERA—³⁶. También siguen activo Jerónimo de Córdoba —hasta 1569—, Pedro Ruiz —hasta 1569— y comienza la actividad de Diego de Valdivieso —desde 1546 a 1571—, Juan Pérez Quijano —de 1550 a 1597—, Gaspar Pinto —de 1551 a 1581—³⁷. Según un censo de 1557 estaban activos ocho plateros, dos de ellos se llamaban Juan Pérez lo que obliga a considerar si las marcas alusivas al apellido son de un solo platero —Juan Pérez Quijano— o de dos. Los demás eran Gaspar de Aguilar, Diego de Valdivieso, Jerónimo de Córdoba, Jerónimo de Medina, Pedro Ruiz y Gil Ruiz³⁸. A comienzos de 1558 residía un platero extranjero, Nicolás de Brujas, al que Gaspar Pinto alquiló

35 Jerónimo de Medina vivía en la calle de Pan y agua en 1557; E. GARCÍA CHICO, “Artistas palentinos” ob. cit., p. 199. Era uno de los nueve plateros registrados en el censo de 1561; J.C. Brasas Egido, *La platería vallisoletana...* ob. cit., p. 57. El 7 de octubre de 1566 bautizó a su hijo Juan. ADP. Palencia, San Miguel, Libro de bautizados 1550-1570. De 1559 a 1563 hizo un cáliz-custodia para Villavieja del Cerro (Valladolid); J.C. ARA GIL y J.M. PARRADO DEL OLMO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Tordesillas*. Valladolid, 1980, pp. 441, 449 y 450.

36 AMP, Actas 1541, f. 17r; Actas 1544, f. 44v; Actas 1545, acta del 26 de junio. Diego de Aguilera seguía en la ciudad en septiembre de 1548 cuando bautiza en San Miguel a su hija María; ADP. Palencia, San Miguel, Libro de bautizados 1522-1550.

37 ADP. Palencia, San Miguel, Libros de bautizados 1522-1550 y 1550-1570. El 2 de enero de 1568 Pedro Ruiz apadrinó a un hijo de Juan Pérez Quijano y seguía vivo en marzo de 1569; E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., p. 124. El 6 de diciembre de 1546 se bautizó al primer hijo de Diego de Valdivieso siendo padrino Cristóbal de Paredes; otros hijos fueron bautizados en 1548 y 1549. Juan Pérez Quijano bautiza a seis desde 27 de diciembre de 1550 hasta el 2 de enero de 1568, testificando en este último acto el platero Pedro Ruiz. Gaspar Pinto bautiza a once hijos desde el 11 de marzo de 1551 hasta el 24 de septiembre de 1568.

38 E. GARCÍA CHICO, “Artistas palentinos” ob. cit., pp. 199-200.

un cuarto de su propia casa³⁹ sin que sepamos si trabajaba como oficial de Pinto, uno de los más virtuosos plateros palentinos.

El 3 de noviembre de 1559, a propuesta de Cristóbal de Paredes, fue elegido “marcador y contraste” Diego de Valdivieso “por el tiempo que fuere la boluntad de los dichos señores justicia e regimiento”⁴⁰. Diez días después presentó aprobación de Juan de Ayala, marcador general, para ser marcador durante dos años, plazo para el que fue ratificado⁴¹, aunque debió continuar en el uso del oficio y no hemos encontrado reelección hasta 1567. Con anterioridad, en abril de 1564, Valdivieso pidió disponer del marco de hierro y cobrar un nuevo arancel por afinar los pesos y pesas. Los regidores reaccionaron con el rescate de las ordenanzas antiguas tanto en el cobro de derechos como en la tenencia y sellado de los pesos ante los fieles. De nada sirvieron las quejas de Valdivieso que protestó en noviembre porque el arancel viejo era una carga enojosa —“endoso”— para él. Valdivieso debió levantar nuevas protestas y posiblemente amenazó con abandonar el cargo. Sin embargo, el regimiento no cambió su posición y escogió a Francisco de Osorno, cerrajero, como contraste de pesos y pesas el 11 de diciembre de 1564⁴². Conseguida nueva aprobación de Juan de Ayala para ejercer el oficio de marcador, visitar la platería y denunciar las pesas falsas, el 30 de enero de 1567, Diego de Valdivieso pretendió ser reelegido marcador de la plata y recuperar el oficio de contraste. Sus partidarios en el regimiento recordaron que el contraste debía ser un platero y que era costumbre que ambos oficios los desempeñara una sola persona, pero fueron más, incluido el corregidor, los que recordaron que voluntariamente se había apartado y exonerado del cargo y votaron por la continuidad de Francisco de Osorno “en lo que toca al afinar los pesos e pesas de yerro desta çibdad e su tierra”. Así, el 28 de febrero Valdivieso y Osorno fueron reelegidos para sus respectivos oficios⁴³. Ambos oficios volvieron a reunirse durante el marcaje de Gaspar Pinto y Domingo de Medina Mondragón para volverse a separar a finales del siglo como resultado de las visitas

39 E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., p. 155, documento del 10 de enero de 1558.

40 AMP, Actas 1559, f. 93r. Par ejercer ambos oficios le entregaron “el marco e pesos e pesas de la çibdad”.

41 *Ibidem*, f. 96v.

42 AMP, Actas 1564, fs. 31r, 111v y 117r. El cerrajero Francisco de Osorno tenía conocimientos de rejería y es el autor de las rejas de la capilla mayor de Támara que instaló en 1565; J.A. CHICO LÓPEZ, *Támara*. Valladolid, 1999, p. 108.

43 AMP, Actas 1566, fs. 113v-116r. El tono del nombramiento es algo frío y distante con Valdivieso: “En este ayuntamiento, bisto por los dichos señores justicia e regidores las escrituras y poderes presentados por Diego de Baldibieso, dixerón que admitian e admitieron al dicho Diego de Baldibieso por marcador de oro e plata conforme a la merçed que Juan de Ayala, marcador mayor, tiene y al poder que del tiene para que le pueda usar y exerçer e bisitar con la justicia e denunçiar las pesas; todo conforme a las prematicas y leyes que tiene presentadas. Y en quanto toca al adreçar e corregir las pesas de yerro, atento que la çibdad tiene nonbrado a Francisco de Osorno, vecino de la dicha çibdad, por persona abil e suficiẽte, el qual le usa, que de nuevo se encargaron de nonbrar e dar poder para ello”. *Ibidem*, f. 127v.

de los delegados del marcador mayor Felipe Benavides. En adelante, el marcaje de la plata y el afinado de los pesos fue confiado a personas distintas: plateros en el primer caso y cerrajeros en el segundo —Juan de Ros el Viejo, Pedro de Ros, Juan de Ros el Joven y Sebastián de Ponferrada como sustituto provisional de Juan de Ros el Viejo.

La relación del regimiento con Valdivieso debió de ser relativamente tensa y en marzo de 1569, aprovechando que el mandato había concluido, le notificaron “que no use mas del dicho ofiçio sobre pena que yncurren las personas que usan de ofiçio de que no tienen poder ni facultad” y eligieron a Jerónimo de Córdoba como nuevo marcador⁴⁴. Valdivieso presentó en el regimiento, a través de su yerno Cristóbal Cerón, una cédula real para que no le pudieran nombrar para ocupar ningún oficio público ni concejil “sin poder alegar ninguna ordenanza”. Simultáneamente Jerónimo de Córdoba, tal vez influido por Valdivieso, renunció al cargo de marcador alegando estar enfermo. En abril, el regimiento eligió a Gaspar Pinto y le ordenó que “lo azete so pena de çien mil maravedis”. Pinto “por temor de la pena” aceptó el oficio de marcador y, en junio, trajo aprobación del marcador mayor de Ávila, Juan de Ayala⁴⁵.

Diego de Valdivieso marcó la plata, seguramente como autor y marcador, con el punzón BAL/DBSO. Durante los diez años de su mandato, 1559 a 1569, aumentan las obras verdaderamente esplendorosas de la platería palentina. En este momento se adoptó definitivamente la tipología de cruz balaustral en las cruces de Villajimena, Victoria & Albert Museum de Londres⁴⁶ y Santa María de Redondo (lám. 7). Juan Pérez Quijano y Diego de Valdivieso marcan las tres cruces. Valdivieso trabajó conjuntamente con Pérez Quijano en otras obras y puede ser autor parcial de alguna de las cruces mencionadas. En la cruz de Torre de Esgueva (Valladolid) únicamente se ha visto el punzón de Valdivieso⁴⁷ y es más evolucionada que las mencionadas con anterioridad. La cruz de perimetría balaustral alcanzó en Palencia, durante el último tercio de la centuria, un desarrollo singular en magníficas creaciones de virtuosa técnica. La monumental cruz de Baltanás, la más rica y armoniosa de las grandes cruces palentinas, la labraba Gaspar Pinto en 1560⁴⁸. Está marcada con un primer punzón de Gaspar Pinto —PIN/TO— en el que la I y la N están unidas sin fundirse y la T se dispone justo por debajo del espacio que ocupa la P (lám. 8). También aparece el punzón de Diego de Valdivieso, siempre junto al de localidad. Puesto que Valdivieso era marcador, la obra se debe adjudicar a Gaspar Pinto, uno

44 AMP, Actas 1569, f. 3r. acta del 10 de marzo de 1569.

45 AMP, Actas 1569, fs. 22r, 29v y 38v.

46 Los punzones de Burgos en el pie de la cruz hicieron que Oman la considerara burgalesa, pero ya hemos tenido ocasión de desmentirlo en nuestra tesis doctoral. El árbol muestra punzones palentinos. Ch. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. London, 1968, p. 22.

47 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana...* ob. cit., p. 166.

48 María José Redondo precisó la fecha de elaboración, M.J. REDONDO CANTERA, ob. cit., p. 298.


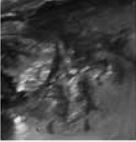








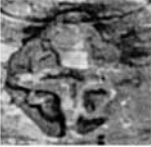




AÑOS	MARCADOR	CIUDAD	ARTÍFICE Y OBRA
	 BAL/DBSO. Diego de Valdivieso	 Palencia	 PIN/TO. Gaspar Pinto Cruz. Baltanás
10/III/ 1569	Jerónimo de Córdoba		
22/IV/ 1569 A 1581	 PIN/TO. Gaspar Pinto	 Palencia	Arqueta eucarística. Palencia. Catedral
18/VIII/ 1581 A 1591	 M/DINA. Domingo de Medina Mondragón	 Palencia	Cáliz-custodia. Quintanilla de la Cueva
20/IX/ 1591 A 1597?	 IVAN/PRZ. Juan Pérez Quijano	 Palencia	Cáliz. Villaherreros
	 IVAN/PRZ. Juan Pérez Quijano	 Cruz de Palencia	 ABRIL. Pascual Abril. Cáliz. Baltanás
¿1597?	Martín Gil		
4/IX/ 1598 A 1632	 Antonio Gil	 Palencia	 M/AÇAO. Miguel de Azaó. Custodia de asiento. Palencia. San Lázaro [Catedral]

LÁMINA 8. *Tabla de marcas 5.*



LÁMINA 9. Cruz, Baltanás. Arqueta eucarística, Catedral de Palencia. GASPAS PINTO. Copón-custodia, Piña de Campos.

de los más virtuosos plateros de Castilla. Se dice que Pedro Ruiz es autor de un hostiario de dos cuerpos, propiedad de la catedral palentina y adornado con un friso de ángeles encantadores, pero no hemos visto su marca. Diego de Valdivieso y Juan Pérez Quijano, éste como autor, marcaron también un cáliz en Becerril de Campos y otro en Mazariegos. Una patena de Becerril de Campos lleva las marcas de Palencia, de Valdivieso —muy desgastada— y del platero Pedro Muñoz —P^o/MUÑO—, documentado entre 1562 y 1577⁴⁹.

En 1562 vivían en Palencia diez plateros: Pedro Muñoz, Gaspar Pinto, Juan Pérez Quijano, Aguilar —¿o Aguilera?—, Diego de Valdivieso, Ramírez, Jerónimo de Córdoba, Jerónimo de Medina, Pedro Ruiz y Diego, aunque de alguno no se conocen obras. Otro platero, Cristóbal Cerón debía de ser yerno de Valdivieso pues estaba casado con María Ortiz de Valdivieso. Cerón está documentado entre 1564 y 1570, fecha en la que hizo dos cálices para Támara⁵⁰.

49 Pedro Muñoz es uno de los plateros registrados en el censo de 1562; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana...* ob. cit., p. 57; *Ibíd.*, *La platería palentina* ob. cit., p. 91. En mayo de 1577 se obligó a realizar un cáliz para Corcos; E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., p. 168.

50 Los plateros del censo de 1562, J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana...* ob. cit., p. 57; *Ibíd.*, *La platería palentina* ob. cit., p. 91. Sobre Cerón, ADP, Palencia, San Miguel, Libro de bautizados 1550-1570; J.A. CHICO LÓPEZ, ob. cit., p. 108.

Gaspar Pinto se encargó del marcaje de la plata desde su nombramiento en 1569 hasta su fallecimiento en verano de 1581. Como punzón empleó una segunda variante de su marca —PIN/TO— con las letras I y N separadas y la letra T debajo del espacio que ocupan las letra P e I. La excelente cruz de Villasabariego de Ucieza se marcó con los punzones de Palencia, Pinto y Juan Pérez Quijano —IV/PEZ— pero se sabe por la documentación que la habían realizado entre Juan Pérez Quijano y Pascual Abril⁵¹. El punzón de Pinto, normalmente junto al sello de Palencia, se ha localizado en numerosas obras y no es posible conocer las piezas en las que actuó únicamente como marcador aunque, como se viene suponiendo, buena parte de las obras le pertenecerán (lám. 9). Frecuentemente son obras de extraordinario virtuosismo y hemos visto a Pinto capaz de labrar la cruz de Baltanás, pero otros plateros contemporáneos —Juan Pérez Quijano y Pascual Abril— también destacaron por su habilidad. Al final de los días de Gaspar Pinto corresponde la hermosa arqueta eucarística de la catedral de Palencia. En la misma catedral se conservan dos cálices, también excelentes, con su marca. Otras obras son: dos cálices en Becerril de Campos, un cáliz-custodia de Santoyo —por relación se le atribuye el hermoso cáliz-custodia de Revenga de Campos—, una custodia portátil de templete de Tórtoles de Esgueva (Burgos), un copón-custodia —fechado en 1572 y hermosamente cincelado— en Piña de Campos, un incensario en Villadiezma, una naveta en Baltanás y una pequeña cruz de altar en Astudillo. Un cáliz excelente de Castrillo de la Olma está marcado con los sellos de Pinto y Palencia muy próximos y el punzón M/DINA que en este caso ha de corresponder a Domingo de Medina Mondragón.

Otro platero de su tiempo es Rodrigo de Ávila o Rodrigo Dávila Cangas, documentado desde 1568 hasta diciembre de 1601. En Piña de Campos se conserva un cáliz marcado por Alonso de Ávila —A°LD/AVILA— que podría ser de un platero emparentado con Rodrigo. Felipe de Córdoba, seguramente hijo de Jerónimo de Córdoba, está documentado entre 1577 —trabajos en Piña de Campos— y 1579 —cede al platero burgalés Nicolás de Alvear la hechura de una cruz para Cordovilla la Real—. Le adjudicamos el punzón COR/DOBA que marca la cruz de Fuentes de Nava poco antes de 1564.

El 18 de agosto de 1581 Domingo de Medina Mondragón fue nombrado nuevo marcador de la plata⁵² y se le pidió que trajera nombramiento del marcador mayor

51 E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., p. 169. Puede tratarse de la primera obra de Pascual Abril en Palencia. La cruz estaba acabada en junio de 1580 y, al menos, hubo de comenzarse a principios de año. Pascual Abril se formó con Juan de Murcia en Antequera (Málaga) de 1567 a 1574. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El arte de la platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 193-194. *Ibidem*, *Museo Municipal de Antequera. Catálogo de platería*. Separata de Revista de Estudios Antequeranos, 1993, p. 198. En esos años ocupaba la sede malagueña fray Bernardo Manrique y era canónigo de la catedral Diego González Quintero, natural de Piña de Campos. Se desconoce si la presencia del padre de Pascual en Antequera está relacionada con el séquito de estos dos personajes.

52 E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., p. 171. AMP, Actas 1581-1584, f. 51r. En el nombramiento se precisa que era “persona natural de esta ciudad”, según pensamos es el niño Domingo, hijo de Gómez de Medina, bautizado en San Miguel el 12 de agosto de 1541.

de Ávila, pero no consta que lo hiciera y el nombramiento se otorgó sin plazo “por el tiempo que fuere la boluntad desta çibdad”. Marcó la plata hasta su fallecimiento ocurrido seguramente entre marzo y septiembre de 1591. Su punzón es igual al que había usado su padre Gómez de Medina salvo que, con dudas, apreciamos, en la M superior, trazos más rectos en la marca de Gómez de Medina, si bien no se puede descartar que la casi inapreciable variación sea fruto del desgaste del punzón. La excelente cruz de Castrillo de Onielo lleva la marca de Domingo Medina como marcador y la de Juan Pérez Quijano —IV/PEZ— como autor, pero podría ser que fuera realizada mancomunadamente pues se sabe que ambos plateros habían colaborado, antes de 1580, en la realización de una custodia para la iglesia de San Miguel de Tordesillas⁵³. Con los sellos de Domingo Medina y Palencia se marcaron obras muy bellas. Algunas son suyas con seguridad documental —el pie de cruz de Quintanilla de Arriba (Valladolid), obra de 1591—. Otras también le pueden corresponder: la cruz y un cáliz de Quintanilla de la Cueva y otro cáliz de Villadiezma.

Durante el periodo de marcaje de Medina, en 1583, Pascual Abril labró la notable cruz de La Pedraja del Portillo (Valladolid), con repujados magníficos y un hermosísimo Crucificado. También hizo una custodia de Quintanilla de la Cueva que lleva marcas suyas y de Domingo de Medina Mondragón. No se conocen obras del platero Juan Barón que presentó sus marcas en el regimiento de Palencia el 9 de abril de 1584: “un yerro largillo y otro pequeñito que en anvos yerros dice Baron”⁵⁴. Tampoco se sabe de las obras que pudo labrar Alonso González; en noviembre de 1589 Juan de Arfe y Pedro Fernández del Moral tasaron dos cetros extraordinarios que González había labrado para la iglesia de Torquemada⁵⁵.

El 20 de septiembre de 1591 el regimiento aceptó la petición de Juan Pérez Quijano y le nombró marcador —“contraste de oro y plata”—. No debió de tener un mandato largo pues en marzo de 1593 estaba desocupado el oficio de “contraste de oro y plata y de pesos y pesas de laton e de yerro” y volvieron a nombrar a Pérez Quijano que, en abril, consiguió licencia de Antonio Muñoz, marcador mayor⁵⁶.

53 E. GARCÍA CHICO, “Plateros palentinos” ob. cit., p. 205. *Ibidem*, *Palencia...* ob. cit., p. 139. *Ibidem*, “Documentos para el estudio...” ob. cit., pp. 146-147.

54 AMP, Actas 1581-1584, f. 289r.

55 A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., t. II, p. 271.

56 AMP, Actas 1591-1594, fs. 74r y 247v. El poder otorgado el 7 de abril de 1593 por Antonio Muñoz a Juan Pérez Quijano en A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., t. I, p. 48. El poder del marcador mayor se extiende a las labores de marcaje de la plata y a las de afinador: “para que por mi y en mi nonbre e como yo mismo en la dicha çudad de Palençia podays ser e seays marcador de la plata que se labrare en la dicha çudad de Palençia y visitarla e requerirla y marcarla e llevar por ello los derechos que su magestad manda por sus pramagticas; y la plata que no fuere de ley del reyno de honçe dineros y quatro granos la podais tomar y quebrar e proçeder contra las tales personas que la tuvieren a que sean condenadas en las penas contenidas en las dichas premagticas; e para que podais requerir y afinar corregir y conçertar y marcar todos los marcos de laton conforme al marco original que de mi mano teneis y los pesos y pesas de yerros con que se pesan los mantenimientos y las otras cosas que no son oro ni plata y lo marcar todo y llebar por todo ello los dichos derechos que

En este momento comenzaría a marcar la plata con un punzón nuevo personal —IVAN/PRZ— y nuevo sello de Palencia en el que las dos partes de las armas de la ciudad se separan: por un lado, el castillo con tres almenas, y por otro, una cruz griega de brazos huecos y extremos flordelisados, marcas que heredó Antonio Gil. Con estos punzones se marcó un cáliz de Villaherreros, probablemente de Pérez Quijano. En otras obras sus marcas aparecen asociadas al punzón de Pascual Abril —ABRIL— que es el autor de las cruces de Abarca, Baños de Cerrato —de 1597—, Boadilla del Camino y de los cálices de Baños de Cerrato y Baltanás. Pascual Abril labró plata hasta 1611 y es autor de un considerable número de navetas, pieza para la que disponía de licencia episcopal para realizarla en toda la diócesis. Algunos ejemplares son deslumbrantes y otros más sencillos. Se conocen los ejemplares de Villabáñez (Valladolid) —punzonada por Pérez Quijano como marcador y contratada en 1595—, Mucientes (Valladolid), Villanueva de los Caballeros —en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid—, Curiel de Duero (Valladolid), Baños de Cerrato, Castrillo de Onielo, Villaumbrales y Piña de Campos, labrada en 1608. Abril labró también los cetros de Santoyo, entre 1596 y 1598, Astudillo y Boadilla del Camino, un cáliz de Encinas de Esgueva (Valladolid), un pie de cruz de Santa María de Redondo y un portapaz de Villaumbrales. En las últimas obras contó con la colaboración de Gregorio Abril, nacido el 30 de noviembre de 1586⁵⁷. Abril mantuvo estrechas relaciones personales y de trabajo con otros plateros. Estuvo asociado a Pérez Quijano⁵⁸, la viuda de Gaspar Pinto le nombró varias veces como tasador de obras inacabadas de su marido y Domingo de Medina Mondragón y el propio Abril se ofrecieron fianzas mutuas en varias ocasiones.

En fecha desconocida del año 1597 Martín Gil fue nombrado marcador de la plata, seguramente a la muerte de Pérez Quijano. Por entonces, el 18 de abril de 1598, se asienta en la ciudad el platero Juan de Quintano que lleva a registrar su marca en el regimiento y los regidores aprovecharon para notificar al resto de los

su magestad manda por sus premagticas y los pesos que allaredes falsos y pesas que allaredes largas o escasas o de piedra lo podais tomar y quebrar y proçeder contra las personas que los tuvieren que sean condenadas en las penas contenidas en las dichas premagticas; y para que si caso fuere que la justicia de la dicha çiudad de Palencia saliere a visitar los lugares de la tierra e jurisdicçion de la dicha çiudad podais salir e salgais con la tal justicia en la dicha visita y en los lugares de la dicha jurisdicçion podais uxar y exerçer el dicho ofiçio y cargo de marcador ansi e segun e de la forma e manera que en la dicha çiudad de Palencia lo podeys uxar y exerçer yendo con la dicha justicia y no de otra manera ninguna; y para que no consintais que ningun boticario de los lugares de la tierra y jurisdicçion della no tengan ni pesen las mediçinas con otras pesas si no fueren fechas de mi mano, cuño y señal”, AHP Madrid, protocolo 1002, fs. 215r-216r.

57 ADP, Palencia, San Miguel, Libro de Bautizados 1570-1590.

58 En 1596 Juan Pérez Quijano contrató la hechura de una naveta para la iglesia de San Miguel de Piña de Campos que, finalmente, entregó Pascual Abril en 1608. Desconocemos si la noticia esconde alguna significación. El primer documento conocido, de 1580, señala que ambos hicieron una cruz en mancomún para Villasabariego, pero no sabemos si la colaboración continuó y si Abril heredó el activísimo taller de Pérez Quijano. J.M. PARRADO DEL OLMO, *Piña de Campos...* ob. cit., p. 27.

plateros que presentaran sus marcas. Siete días después se guardaron en el regimiento las marcas de Antonio de Olivares, Martín Gil y Miguel de Azaó⁵⁹.

El 4 de septiembre de 1598 Antonio Gil fue elegido contraste-marcador a la muerte de su padre Martín Gil. Se le nombró para el oficio “mientras fuere la voluntad desta ciudad” y el mandato fue verdaderamente largo: reelegido en octubre de 1606, continuó en el cargo hasta su fallecimiento ocurrido en julio de 1632⁶⁰. Marcó con el sello GIL y los punzones separados que había introducido Pérez Quijano durante su mandato. Se tiene la impresión de que, pasados los primeros años de su mandato, no comprobó sistemáticamente la ley de la plata de las obras que le llevaban y se conformó con certificar el peso del metal empleado, tal como hacían los contrastes propiamente dichos. Se conocen varias obras pesadas por Antonio Gil y que no presentan marcas a la vista. Así, durante los años 1629 y 1630 Pedro de Azaó labró una cruz clasicista para la iglesia de Piña de Campos, pesada por Antonio Gil, pero no tiene marcas⁶¹. Pascual Abril era el platero más activo en los primeros años del mandato de Gil como marcador. Antes de 1611 o comienzos de 1612, fecha de su fallecimiento, hizo varias navetas y otras obras que ya hemos citado aunque no se ha apreciado en ellas la marca de Gil. La marca de Gil y la de Abril, como autor, se estamparon en la cruz de Guaza de Campos en la que la tipología de cruz tradicional, con ensanches en el centro de los brazos y en los extremos, se adapta al rico adorno manierista. Las fastuosas y elegantes cruces de Salinas de Pisuerga, Vega de Bur y Uruña (Valladolid) también pueden ser de Pascual Abril, aunque únicamente se ha visto el punzón del marcador Antonio Gil. En agosto de 1612 Gregorio Abril entregó el pie de cruz de Cevico Navero, contratado conjuntamente con su padre⁶². La monumental y clásica custodia de asiento de la cofradía del Santísimo de la iglesia de San Lázaro de Palencia —ahora en el Museo Catedralicio— muestra marcaje completo: los dos sellos separados de Palencia, el punzón del marcador Gil y el de Miguel de Azaó —M/AÇAO— que comenzó a labrarla en 1601 y la terminó en 1603, como demuestra la inscripción que recorre el friso del primer cuerpo. Miguel de Azaó, activo hasta 1620⁶³, también marcó la cruz de Celada de Robledo, datable en los primeros años del siglo XVII

59 AMP, Actas 1595-1600, fs. 305 y 308r.

60 AMP, Actas 1595-1600, f. 395; Actas 1601-1610, f. 474v.

61 J.M. PARRADO DEL OLMO, *Piña de Campos...* ob. cit., p. 27. Antonio Gil recibió dos reales por pesar la cruz que tuvo un coste de 884 reales; ADP, Piña de Campos, Libro de fábrica 1600-1649.

62 E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., pp. 170-171.

63 En 1594 hizo un cáliz “a lo romano”, una patena y unas vinajeras para Torrecilla de la Abadesa (Valladolid); J.C. ARA GIL y J.M. PARRADO DEL OLMO, ob. cit., p. 326. García Cuesta precisó la fecha en la que le acabaron de pagar la custodia de San Lázaro —en 1612— y marcó el límite de su actividad al señalar que su hijo Pedro de Azaó, nacido en 1596 y huérfano, pidió a su madrastra, en noviembre de 1620, las herramientas y obras del taller paterno. T. GARCÍA CUESTA, “Plateros palentinos de los siglos XVI y XVII”. *BSAA* XLII (1976), pp. 524-526.

y resuelta con adornos manieristas sobre la misma estructura tradicional empleada en las cruces de Salinas de Pisuegra y Vega de Bur que se adjudican a Pascual Abril y también son semejantes a la de Celada.

El 9 de julio de 1632 Gregorio Abril y Pedro de Azaó solicitaron el oficio de contraste que había quedado vacante por la muerte de Antonio Gil. Cinco días después, los regidores votaron —“secretamente con abas”— las peticiones anteriores y otra más de Antonio de Herrera y “por mas botos salio nonbrado el dicho Gregorio Abril” como “contraste y marcador”⁶⁴. Gregorio Abril marcó con el mismo punzón que su padre. Formado en el taller paterno y colaborador suyo en las obras realizadas en el último quinquenio de su vida, se comprende que continuara empleando el mismo punzón, algo que había ocurrido entre los sucesivos directores del taller de los Medina. Algunas obras tardías, como un cáliz clasicista con esmaltes de la catedral de Palencia o una corona de Piña de Campos, se han marcado con el punzón de Abril y un sello de ciudad nuevo: una cruz griega de extremos flordelisados y brazos más delgados que la que se usaba desde el marcaje de Pérez Quijano. Se diferencian bien porque los brazos de la nueva cruz son macizos, sin apertura hueca (lám. 10). Nos parece seguro que estas obras son de Gregorio Abril, pero la ausencia de documentación impide saber si se corresponden con el periodo de marcaje propio o si el nuevo punzón se introdujo en los últimos años del largo mandato de Antonio Gil. El nuevo sello de ciudad está asociado también a Pedro de Azaó, hijo de Miguel de Azaó y marcador desde 1638. Probablemente Pedro de Azaó sea autor de la cruz de Villabellaco, de carácter tardo-renacentista y marcada con el punzón AZAO. Está decorada con grandes acantos y mantiene la forma balaustral, por lo que pensamos que se hizo hacia 1620, con anterioridad a su mandato en el marcaje. No hemos visto marcas en la cruz clasicista de Piña de Campos que hizo Pedro de Azaó entre 1629 y 1630⁶⁵. La cruz flordelisada de Palencia se estampó junto al punzón PVE/BLA, que se suele adjudicar a Juan de la Puebla, en las cruces de Melgar de Fernamental (Burgos), Baquerín de Campos, San Mamés de Campos y en la de la iglesia de San Juan de Paredes de Nava. En buena medida se hicieron mediante fundición y siguen el tipo de cruz clasicista que había aparecido en Valladolid. Juan de la Puebla se formó en el taller de Juan Pérez Quijano y consta como oficial suyo en agosto de 1593⁶⁶. Juan de la Puebla seguía activo en 1637 y su marca se estampó en la cruz de Villerías que ostenta los sellos de Palencia y Pedro de Azaó como marcador por tanto ha de ser posterior a 1638.

En 1637 Antonio de Pedrera, teniente de ensayador mayor, giró visita a la platería de Palencia formada por los obradores de Gregorio Abril, Pedro de Azaó,

64 AMP, Actas 1632, fs. 61r y 62r. García Cuesta aportó numerosas noticias de obras y contratos. T. GARCÍA CUESTA, ob. cit., pp. 519-523.

65 J.M. PARRADO DEL OLMO, *Piña de Campos...* ob. cit., p. 27. ADP, Piña de Campos, Libro de fábrica 1600-1649.

66 E. GARCÍA CHICO, “Documentos para el estudio...” ob. cit., pp. 147-148.









AÑOS	MARCADOR	CIUDAD	ARTÍFICE Y OBRA
		 Palencia	 PVE/BLA. Juan de la Puebla. Cruz. Melgar de Fernamental (Burgos)
14/VII/ 1632 A 1638	 ABRIL. Gregorio Abril	 Palencia	Cáliz. Palencia. Catedral
	 ABR.. Gregorio Abril	 Palencia	Corona. Piña de Campos
21/III/ 1638	 Pedro de Aza	 Palencia	Cruz de altar. Palencia. Catedral

LÁMINA 10. *Tabla de marcas 6.*

Antonio Herrera, Alonso de la Puebla y Juan de la Puebla⁶⁷. A Gregorio Abril le prohibió usar del oficio de marcador mientras no le aprobara el ensayador mayor. Lo más interesante es que no encontró que ninguno estuviera labrando obras de iglesia de importancia y que en todos los talleres abundaban las pequeñas piezas de platería civil, de plata y oro, de las que comúnmente vivían los plateros. Aparte, se ha documentado durante estos años a Juan de Aza: hizo una naveta para Astudillo en 1633 y una cruz y un copón para la iglesia de Villamediana⁶⁸.

Pedro de Aza consiguió el contraste y marcaje de la plata de Palencia el 21 de marzo de 1638 al morir Gregorio Abril⁶⁹. Continuó usando como sello de Palencia

67 J. ESTRADA NÉRIDA y M.C. TRAPOTE SINOVAS, “Visita a los plateros de Palencia en 1637”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1990, t. V, pp. 225— 232.

68 J.M. PARRADO DEL OLMO, *Astudillo...* ob. cit., p. 65. J. CASTÁN LANASPA, *Villamediana. Iglesia de Santa Columba*. Palencia, 1992, p. 28.

69 AMP, *Actas 1637-1642*, f. 28r y v. “los dichos señores justicia y regidores unanimes y conformes de un acuerdo y voluntad nonbraron por tal contraste y marcador de esta ciudad y su probincia para que como tal use y ejerça el dicho oficio segun y como usaron y ejecieron sus antecesores y esta dispuesto por leis destos reinos y costunbre antigua desta ciudad y este oficio use dende oy en adelante

la cruz flordelisada que había empleado su predecesor y su punzón personal AZAV, tal como se escribe su apellido en algunas ocasiones. Ambas marcas se estamparon en una cruz de altar de la catedral palentina que le ha de corresponder. Las mismas marcas, junto con el punzón del autor —PVE/BLA— sellaron la cruz clasicista de Villerías de Campos.

TABLA I. MARCADORES Y AFINADORES DE PALENCIA

FECHA	ACTO	ARTÍFICE	DESCRIPCIÓN DEL PUNZÓN
17/IV/1526	Elección de marcador	Juan de Peso	
22/VI/1526	Presentación de marcas	Pedro de Palacios	PALA con tilde y P
3/VIII/1528	Elección de marcador	Juan de Peso	
3/VIII/1528	Presentación de marca	Juan de Peso	
23/XII/1532	Elección de marcador	Pedro de Palacios	
30/X/1534	Presentación de marca	Antonio [Sánchez]	A
30/X/1534	Presentación de marca	[Gómez de] Medina	MDINA
2/XI/1534	Presentación de marca	[Pedro] Ruiz	R
20/XI/1535	Elección de marcador	Cristóbal de Paredes	
3/XII/1535	Presentación de marcas de platero y ciudad	Cristóbal de Paredes	PA/REDS Cruz hueca sobre castillo.
10/XII/1535	Presentación de marca	Gómez de Medina	M/DINA
10/XII/1535	Presentación de marca	Pedro Ruiz	R
10/XII/1535	Presentación de marca	Jerónimo de Córdoba	G
10/XII/1535	Presentación de marca	Antonio Sánchez	S/HEZ
26/II/1537	Reelección de marcador	Cristóbal de Paredes con título de Diego de Ayala	
2/I/1540	Reelección de marcador y afinador	Cristóbal de Paredes	

por el tiempo y boluntad desta ciudad por tener como del se tiene la satisfacion necesaria de que cunplira con las obligaciones de su oficio y para le ejerçer se le entregan los potes y demas instrumentos para que con los mismos derechos y aprovechamientos que este oficio an sacado sus antecesores sin eçeder dellos lo use y ejerça y los señores don Joseph Salvador y Pedro de Dueñas regidores y fieles executores agan que con efeto se le entregen los padrones y demas instrumentos para el oficio y siendo necesario le den forma y un arancel de los derechos que a de llevar y forma que a de tener y asi se acordo”.

9/IV/1540	Salario de afinador	Cristóbal de Paredes	
16/V/1541	Presentación de marca	Tomás de Briviesca	
9/XII/1541	Entrega del sello de la ciudad a los fieles	Cristóbal de Paredes	
19/I/1543	Reelección de marcador	Cristóbal de Paredes	
1/VIII/1544	Presentación de marca	Diego de Aguilera	A con tilde
1/VIII/1544	Presentación de marca	Pedro de Abanza	A más pequeña
5/IX/1544	Presentación de marca	Juan de Uceda	Z
9/I/1545	Reelección de marcador	Cristóbal de Paredes	
26/VI/1545	Presentación de marca	Diego de Aguilera	AGUILERA
28/II/1547	Reelección de marcador y afinador	Cristóbal de Paredes	
8/VIII/1552	Reelección de marcador	Cristóbal de Paredes	
16/II/1554	Revisor del afinado de pesos y pesas.	Cristóbal de Paredes	
22/XII/1555	Reelección de marcador	Cristóbal de Paredes	
22/II/1558	Reelección marcador	Cristóbal de Paredes	
3/XI/1559	Elección de marcador	Diego de Valdivieso a propuesta de Cristóbal de Paredes	
13/XI/1559	Ratificación de marcador	Diego de Valdivieso con título de Juan de Ayala	
28/IV/1564	Nombramiento de afinador	Diego de Valdivieso	
24/XI/1564	Dejación de afinador	Diego de Valdivieso	
11/XII/1564	Elección de afinador	Francisco de Osorno	
30/I/1567	Reelección de marcador	Diego de Valdivieso con título de Juan de Ayala	

30/I/1567	Reelección de afinador	Francisco de Osorno frente a Diego de Valdivieso	
28/II/1567	Ratificación de marcador	Diego de Valdivieso con título de Juan de Ayala	
28/II/1567	Ratificación de afinador	Francisco de Osorno	
10/III/1569	Elección de marcador	Jerónimo de Córdoba	
10/III/1569	Reelección de afinador	Francisco de Córdoba	
22/IV/1569	Elección de marcador	Gaspar Pinto por renuncia de Jerónimo de Córdoba	
3/VI/1569	Ratificación de marcador	Gaspar Pinto con título de Juan de Ayala	
18/VIII/1581	Elección de marcador	Domingo de Medina [Mondragón] a la muerte de Gaspar Pinto	
12/I/1582	Ratificación de marcador	Domingo de Medina, que traiga título del marcador mayor de Ávila	
9/IV/1584	Presentación de marca	Juan Barón	BARON
20/IX/1591	Elección de marcador	Juan Pérez Quijano	
27/III/1593	Reelección de marcador	Juan Pérez Quijano	
7/IV/1593	Título de marcador	Antonio Muñoz, Marcador Mayor, da título a Juan Pérez Quijano	
13/IV/1598	Presentación de marca	Juan de Quintano	
20/IV/1598	Presentación de marca	Antonio de Olivares	

20/IV/1598	Presentación de marca	Martín Gil	
20/IV/1598	Presentación de marca	Miguel de Azaó	
4/IX/1598	Elección de marcador	Antonio Gil por muerte de Martín Gil	
2/X/1606	Reelección de marcador	Antonio Gil	
2/X/1606	Reelección de afinador	Juan de Ros	
17/III/1614	Elección de afinador	Sebastián de Ponferrada	
12/II/1627	Elección de afinador	Pedro de Ros por muerte de Juan de Ros el Viejo	
3/I/1630	Reelección de afinador	Juan de Ros el Joven	
9/VII/1632	Petición oficio marcador	Gregorio Abril y Pedro de Azaó	
14/VII/1632	Elección de marcador	Gregorio Abril por muerte de Antonio Gil	
21/III/1638	Elección de marcador	Pedro de Azaó por muerte de Gregorio Abril	

L'uso di internet per lo studio delle Arti Decorative

NICOLETTA BONACASA
Università degli Studi di Palermo

“...Le nuove tecnologie possono contribuire a restituire a musei, biblioteche ed archivi quella funzione di centri non solo di conservazione ma anche di produzione e promozione della cultura che sembrano oggi avere smarrita”. Con queste parole P.Galluzzi introduceva il volume “I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio” pubblicato nel 1997, nel quale si proponeva la prima approfondita riflessione sui nuovi spazi e opportunità che si presentavano ai musei e ai Beni Culturali in genere grazie alla diffusione delle nuove tecnologie¹.

Nel corso degli ultimi anni si è realizzata infatti una profonda trasformazione nel mondo dei musei, determinata sia dalla progressiva diffusione delle nuove tecnologie negli ambiti della tutela, gestione e valorizzazione dei beni museali, che dal mutato rapporto con i visitatori, prodotto dal fenomeno della cosiddetta democratizzazione dell'accessibilità ai Beni Culturali².

1 P. GALLUZZI, “Introduzione”, in P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*. Firenze, 1997, pp. XXI-XXVIII.

2 Per una descrizione dei cambiamenti in atto nel mondo dei musei cfr. C. CARRERAS, “Comunicación y educación no formal en centros patrimoniales ante el reto del mundo digital”, in S.M. MATEOS (coord.), *La comunicación global del patrimonio cultural*. Gijón, 2008, pp. 287-308; L. CATALDO-M. PARAVENTI, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*. Milano, 2007, pp. 41-88; R. PARRY, *Recoding the Museum. Digital Heritage and the Technologies of Change*. Abingdon, 2007; M. HENNING, “New media”, in S. MACDONAL, *A Companion to Museum Studies*. Oxford, 2006, pp. 302-318; A. RUSSO-J. WATKINS, “Post-museum experiences: structured methods for audience engagement”. *Proceedings Eleventh International Conference on*

Il notevole aumento della domanda culturale ha spinto di fatto i musei a sviluppare nuove strategie di comunicazione, utilizzando in particolare il web. L'attenzione nata attorno all'analisi delle potenzialità di Internet al servizio dei musei è testimoniata dall'organizzazione fin dal 1991 di specifiche conferenze sul tema³.

Questo breve studio tiene conto della bibliografia prodotta sull'argomento e intende fare il punto sullo sviluppo di un progressivo interesse dimostrato dalla critica, che, superati i timori sviluppatasi a partire dalla metà degli anni Novanta del XX secolo, legati all'idea che il "museo virtuale" potesse causare una diminuzione di pubblico nel museo reale, ha concentrato la ricerca sulla dimostrazione di come quest'ultimo possa essere affiancato dal suo corrispettivo on-line nello svolgimento delle proprie funzioni. Il "museo virtuale", infatti, partecipa della diffusione della conoscenza del patrimonio sia perché utilizza le riproduzioni digitali delle opere custodite sia perché va oltre la fisicità degli spazi del museo reale con progetti come mostre virtuali o cataloghi on-line. Il museo on-line contribuisce, inoltre, ad alla migliore conservazione delle opere che sono a rischio ed alla maggiore conoscenza di quelle custodite in depositi, dando visibilità ad un patrimonio che spesso non trova spazio nelle sale espositive reali. Ricerca e didattica sono infine parte integrante delle funzioni che il "museo virtuale" può maggiormente sviluppare affiancandosi a quello reale⁴.

La rapidità di trasmissione delle informazioni e l'ubiquità d'accesso alle stesse sono le caratteristiche fondamentali della comunicazione via web e costituiscono dunque un straordinario strumento al servizio degli Enti museali.

Le recenti indagini pubblicate in Italia hanno evidenziato che la quasi totalità dei grandi musei internazionali ha ormai un proprio sito web⁵. La ricerca condotta

Virtual Systems and Multimedia. Brussels, 2005, pp. 173-182; C. KARP, "El patrimonio digital de los museos en línea". *Museum Internacional: Patrimonio inmaterial*. 2004 París, UNESCO n 221-222, pp. 44-51; A.B. RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, "Nueva sociedad, nuevos museos". *Revista de Museología*. 24-25 (2002), pp. 25-38; M.L. BELLIDO GANT, *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, 2001, pp. 194-214.

3 Le istituzioni museali che per prime nel 1994 puntarono su Internet furono il Louvre, il Prado e successivamente il Moma di New York, pubblicando on-line i propri siti, dal 1996 anche molti musei italiani si sono progressivamente rivolti al Web. Già dal 1991 l'ICOM, comprendendo la portata degli straordinari cambiamenti in atto nel mondo dei musei si è reso promotore della conferenza "*Hypermedia and Interactivity in Museums*", seguita negli anni successivi dall'organizzazione di diversi altri convegni e soprattutto dallo sviluppo di una letteratura specifica sul tema.

4 Le funzioni del web museum e le diverse tipologie di siti sono ampiamente analizzate in C.S. BERTUGLIA-F. BERTUGLIA-A. MAGNAGHI, *Il museo tra reale e virtuale*. Roma, 1999; C. MANZONE-A. ROBERTO, *La macchina museo. Dimensioni didattiche e multimediali*. Alessandria, 2004; L. McTAVISH, "Visiting the virtual museum: art and experience online", in J. MARSTINE, *New Museum. Theory and practice*. Oxford, 2006, pp. 226-246; H.A.D. SPENCER, "Interpretative Planning and the Media of Museum Learning", in B. LORD (coord.), *The manual of museum learning*. Plymouth, 2007, pp. 201-220.

5 P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *Galassia Web. La cultura in Rete*. Firenze, 2008.

dall'Associazione Civita ha rilevato che spesso i siti si presentano come un "copia elettronica" del museo reale e che soprattutto i database delle collezioni sono spesso consultabili tramite l'immissione di parole chiave, cosa che presuppone una competenza specifica da parte dell'utente e che d'altro canto inibisce il visitatore meno esperto. Alcuni critici e in particolare F. Antinucci in più occasioni hanno criticato l'uso del web che viene fatto da quei musei che ancora non riescono a sfruttare appieno le potenzialità di un mezzo così dinamico e particolarmente adatto allo sviluppo di un messaggio culturale rivolto a diverse tipologie di utenti⁶.

Proprio per questo motivo e data la capillare diffusione di Internet i musei sono impegnati nel continuo miglioramento dei propri siti, che da semplici dispensatori di informazioni per facilitare la visita reale si sono trasformati in veri e propri strumenti di approfondimento, come dimostrano ad esempio le specifiche sezioni dei siti del Moma e del Louvre, in cui vengono offerti programmi studiati per le diverse tipologie di utenti.⁷

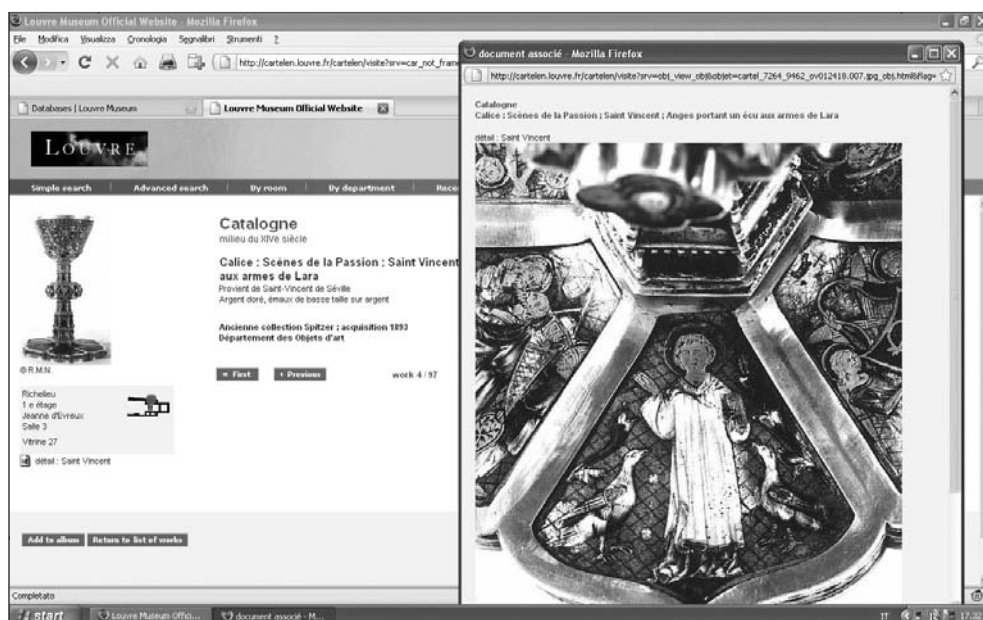
Attraverso il web è possibile soprattutto proporre un nuovo modo di accedere alla conoscenza delle collezioni museali. Analizzando i siti dei grandi musei internazionali si nota che, nella maggior parte dei casi, la consultazione dei cataloghi digitalizzati del patrimonio museale è offerta con un approccio che tende a mettere in risalto solamente le opere particolarmente significative permettendo all'utente l'a consultazione delle relative schede. È il caso dei siti del Kunsthistorisches Museum di Vienna e del Getty Museum⁸. In altri esempi sono invece proposti veri e propri cataloghi informatizzati delle intere collezioni, come nel caso dei siti web del Victoria & Albert Museum e soprattutto del Louvre⁹, nel quale gli utenti possono accedere alle informazioni sulle opere utilizzando diversi database. In particolare quest'ultimo museo adotta il sistema "Atlas" che permette agli utenti di effettuare ricerche su 35000 oggetti d'arte esposti nelle sale del museo, partendo da un livello base di

6 Ci riferiamo in particolare al corretto uso della struttura ipertestuale, che consentirebbe lo sviluppo di diversi livelli di approfondimento delle schede in catalogo. F. Antinucci descrive il web come lo strumento che oggi può consentire ai musei di interpretare il ruolo di mediatori culturali, cioè di enti in grado di filtrare, organizzare e presentare opportunamente le informazioni in modo che possano essere comprese ed assimilate dall'utente non specialista. Cfr. F. ANTINUCCI, "Il museo e il web: uno sguardo critico", in P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *Galassia Web... ob. cit.*, pp. 3-16. Precedentemente lo stesso autore ha proposto interessanti riflessioni sul web museum in F. ANTINUCCI, *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*. Roma-Bari, 2007.

7 Per la analisi sulle diverse tipologie di visitatori dei musei, sia reali che remoti, confronta M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di Museologia*. Milano, 2004, pp. 134-141; M.L. BALBONI BRIZZA, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*. Milano, 2007, pp. 81-90; M. MISITI, "Navigando per musei e città", in P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *Galassia Web... ob. cit.*, pp. 223-262. F. MANCINI, *Usability of Virtual Museums and the Diffusion of Cultural Heritage Reflexions on virtual and real exhibits design, for public education and entertainment*. Working Paper Series WP08-004, Universitat Oberta de Catalunya. Barcellona, 2008. Tra i siti che oggi offrono i migliori servizi dedicati alla didattica citiamo quello della Tate Gallery <<http://kids.tate.org.uk/>>.

8 <<http://www.khm.at/> ; <http://www.getty.edu/museum/>>.

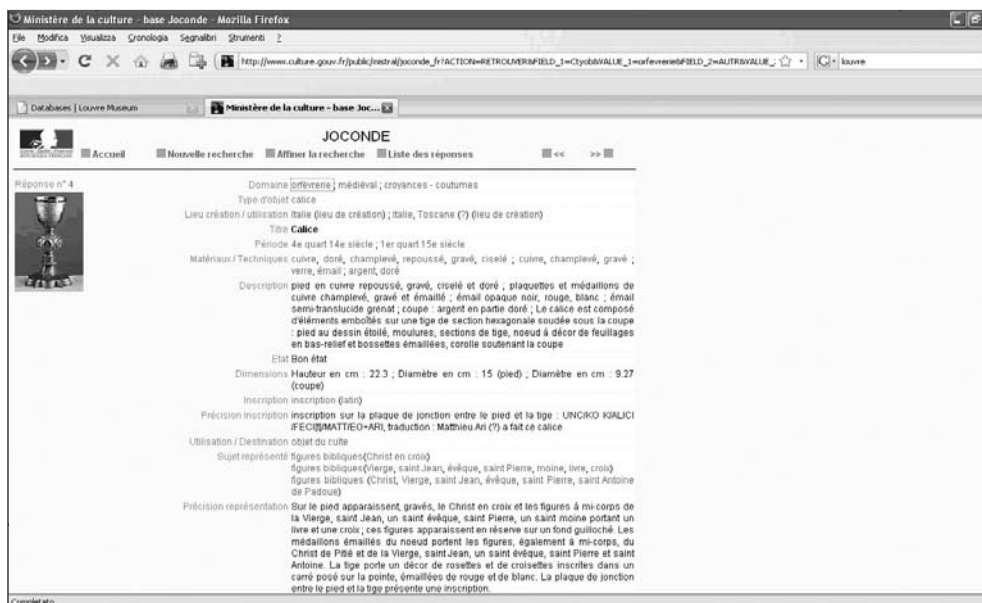
9 <<http://www.vam.ac.uk/>; <http://www.louvre.fr/>>.



LAMINA 1. Esempio di scheda tratta dal database “Atlas” disponibile su <http://www.louvre.fr>.

catalogazione, che riporta le indicazioni presenti nelle relative didascalie, arricchite da ulteriori spunti di analisi (lám. 1). Il visitatore ha la possibilità di effettuare ricerche utilizzando parole chiave (come artista, titolo, epoca..), di visualizzare dettagli dell’oggetto in analisi e di approfondire l’indagine sulle altre opere presenti nella stessa sala. Non meno importante è la sezione in cui sono immediatamente reperibili informazioni sulle recenti acquisizioni, uno spazio che prova come l’uso della catalogazione digitale possa rapidamente portare all’attenzione degli utenti e in particolare degli studiosi l’arricchimento del patrimonio museale.

Sempre dal sito del Louvre è possibile accedere alla consultazione del database “Joconde”, che gestito dalla Direzione dei Musei di Francia del Ministero della Cultura, ha lo scopo di registrare e fare conoscere la grande ricchezza dei musei francesi. Si tratta di un importantissimo progetto che ha avuto inizio nel 1995 e oggi vede la partecipazione di oltre 140 musei, e offre agli utenti la consultazione gratuita di oltre 300.000 schede di opere. Anche in questo caso è possibile effettuare diverse tipologie di ricerca (autore, datazione, scuola..), ma l’aspetto più interessante è dato dall’attento sfruttamento delle potenzialità della struttura ipertestuale. Partendo infatti dalla scheda dell’opera selezionata è possibile ampliare la ricerca sulla “tipologia”, sul “luogo di produzione”, “datazione”, “materiali e tecniche”, “iscrizioni”, “soggetti rappresentati” e “luogo di conservazione”. Appare evidente come questo sistema di catalogazione possa rivelarsi particolarmente utile per gli studi sulle arti decorative,



LAMINA 2. Esempio di scheda tratta dal database "Joconde" disponibile su <http://www.louvre.fr>.

infatti oltre a consentire i necessari confronti stilistici, tipologici e tecnici, permette di ampliare la conoscenza dell'ambito culturale e del contesto artistico che ha prodotto l'opera in esame e di avere a disposizione informazioni sui numeri d'inventario e la bibliografia relativa (lám. 2)¹⁰. È interessante notare che il sistema di catalogazione precedentemente descritto sembra quasi voler obbedire alla cosiddetta "regola delle 5 w" tanto cara alla cultura anglosassone. Le schede, infatti, hanno come obiettivo l'essere comprensibili alla maggioranza dei potenziali lettori, oltre ad essere nel contempo in grado di fornire diversi percorsi di approfondimento, rispondendo alle cinque domande canoniche, ritenute fondamentali per essere esaurienti: chi?, cosa?, dove?, quando? e perché? (in inglese who?, what?, where?, when? e why?). Nel dettaglio alla domanda "who?" si cerca di rispondere con indicazioni sull'autore,

¹⁰ Ad esempio effettuando la ricerca con la parola chiave "calice" il data base darà come risposta l'elenco delle opere indicizzate con le relative immagini e i dati essenziali su datazione, collocazione, numero d'inventario e soprattutto il collegamento alla scheda di riferimento. Dalla consultazione delle schede delle opere è possibile ampliare la ricerca utilizzando le parole chiave presenti ad esempio nelle aree "datazione", "tecniche e materiali" e "soggetti rappresentati", che consentono quindi di consultare le schede delle altre opere collegate. Quella descritta è evidentemente la funzione più utile per gli studiosi, in quanto consente, partendo da una scheda, l'approfondimento della ricerca e soprattutto il confronto con un patrimonio notevolissimo di opere tipologicamente affini oppure realizzate nello stesso periodo o ancora afferenti allo stesso ambito culturale.

il collezionista o il committente; alla domanda “what?” si risponde utilizzando parole chiave che indichino la tipologia dell’oggetto in esame (es. “ostensorio”); alla domanda “where?” si risponde con l’indicazione del luogo di provenienza; alla domanda “when?” si risponde con la datazione e infine alla domanda “why?” si risponde con l’indicazione del perché o meglio per dire del come un oggetto è entrato a far parte di una collezione (donazioni, acquisti...).

Ancora il sito del Louvre presenta una interessante sezione denominata “A closer to look” nella quale si propongono delle schede interattive, che accompagnate da commenti audio e animazioni permettono la “scoperta” di alcuni capolavori del museo. Ad esempio la scheda dedicata alla “Monna Lisa” oltre ad offrire informazioni sulla tecnica e sullo stile di Leonardo, proponendo confronti, permette di visualizzare dettagli dell’opera e del supporto, arricchiti da curiosità e dalla possibilità di approfondire le tematiche presentate.

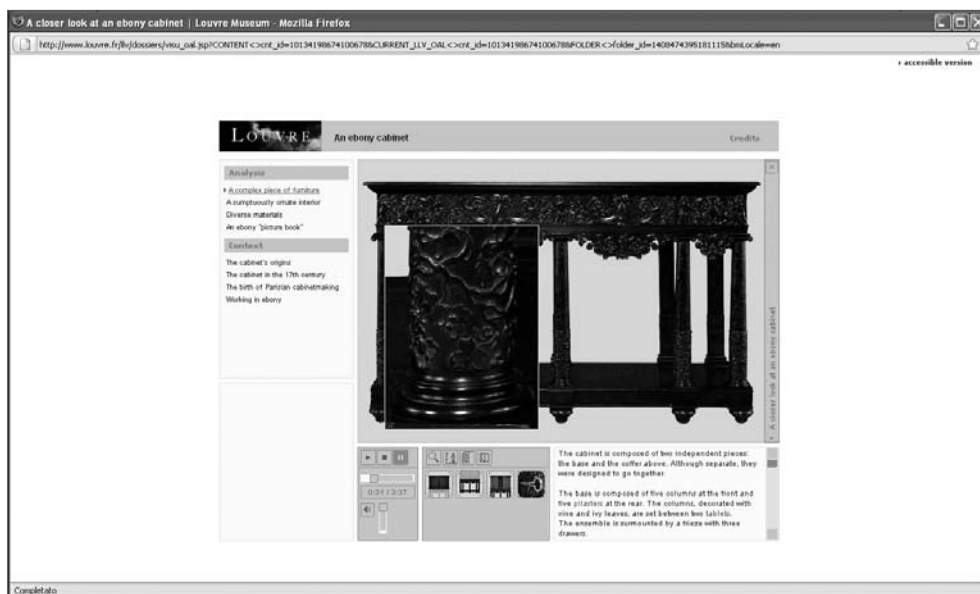
Nella stessa sezione è possibile consultare la scheda interattiva di un “cabinet” in ebano, anche in questo caso l’utente è guidato nella scoperta dell’opera, delle sue caratteristiche costruttive e decorative, visualizzabili nei dettagli e da punti di vista dai quali normalmente non è possibile visionarla. Altrettanto interessanti sono gli approfondimenti: il glossario, la bibliografia e le sezioni che raccontano ad esempio dell’origine del cabinet e della lavorazione dell’ebano (lám. 3).

Si tratta evidentemente di un modo innovativo e particolarmente efficace di ideare una scheda, che permette diversi livelli di approfondimento e gestione delle informazioni. Naturalmente quello descritto è un sistema particolarmente costoso, e si presenta più come una sperimentazione, che tuttavia lascia intuire le straordinarie possibilità che lo sviluppo delle tecnologie multimediali offrirà in futuro agli studiosi per la consultazione dei dati¹¹.

Ci siamo soffermati in modo particolare sull’analisi del sito del Museo del Louvre perché, come si è visto propone diverse tipologie di database, e soprattutto un valido esempio in grado di dimostrare come il web possa diventare un utile strumento di consultazione dei cataloghi delle collezioni, e come questi, grazie all’ipertesto possano essere una fonte potenzialmente inesauribile di informazioni¹². L’economicità e la rapidità di consultazione delle schede d’inventario on-line, la visualizzazione delle immagini degli oggetti d’arte, anche nei dettagli (decorazione, lavorazione, marchi), gli approfondimenti realizzabili utilizzando confronti con altre opere della stessa

11 È facile immaginare come questo tipo di scheda possa essere particolarmente utile nel campo dello studio delle arti decorative, dove l’analisi dei dettagli nella realizzazione di lavorazione e decorazioni, nonché la lettura dei marchi sono fondamentali per le corrette datazioni e attribuzioni delle opere.

12 A. Pizzaleo illustra le potenzialità dell’uso dell’ipertesto nella catalogazione dei beni museali e in particolare ne riferisce della capacità di “...moltiplicare e addensare le informazioni relative alle opere, offrendo la possibilità di eseguire collegamenti, verticali – cioè di approfondimento, o orizzontali a seconda delle preferenze dell’utente”. A. PIZZALEO, “Beni culturali e tecnologie digitali”, in F. SEVERINO (coord.), *Comunicare la cultura*. Milano, 2007, pp. 131-148.



LAMINA 3. Esempio di scheda tratta dalla sezione “A closer to look” disponibile su <http://www.louvre.fr>.

tipologia o afferenti allo stesso ambito artistico e geografico, costituiscono gi oggi una straordinaria opportunit di studio e ricerca, per la quale facile prevedere nei prossimi anni una progressiva diffusione in tutti i siti web dei musei.

Ma proprio perché il web permette di sperimentare nuove vie per descrivere le collezioni riteniamo che sia compito dei musei proporre dei sistemi che integrino le informazioni contenute nelle schede di catalogo. A questo proposito citiamo l'esempio del sito del Fitzwilliam Museum di Cambridge che nelle sezioni “Making Art” e “Conserving” presenta contenuti specifici nelle attività svolte dal museo in particolare legate agli interventi di restauro¹³.

La rapidità con cui si evolve il mondo di internet prospetta tuttavia nuove problematiche, in particolare quella riguardante la gestione dei contenuti. Non mancano a questo proposito casi particolari di istituzioni museali che hanno scelto di puntare sulla interazione con gli utenti, utilizzando siti di condivisione di video e immagini come “YouTube” e “Flirckr”, aprendo blog e rivolgendosi a

13 <<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/>>.

sociali network come “Facebook” sviluppando specifiche applicazioni¹⁴. Tra i tanti esempi oggi disponibili in rete che testimoniano il sempre maggiore legame tra musei e tecnologia citiamo il caso del progetto realizzato dal Museo del Prado, che tramite Google Earth, permette di ammirare le riproduzioni ad alta risoluzione di alcuni dei massimi capolavori delle proprie collezioni¹⁵. Una delle vie sempre più frequentemente scelte dai musei per avvicinare il pubblico alla conoscenza delle collezioni è l’invito alla interazione con l’uso di *tag*. Il Brooklyn Museum ad esempio permette ai visitatori del suo sito di intervenire nelle schede del catalogo proponendo commenti e indicizzando le opere tramite le parole chiave orizzontali¹⁶. Gli esempi citati, che si basano sullo sfruttamento delle caratteristiche del Web 2.0, se da un lato garantiscono ai musei una straordinaria visibilità, d’altro canto possono facilmente condurre ad un approccio scorretto alla conoscenza del patrimonio museale¹⁷. Per questo motivo è essenziale un notevole impegno da parte dei musei che hanno il compito di garantire agli utenti la correttezza dei contenuti, e per raggiungere questo obiettivo è fondamentale non soltanto l’investimento nello sviluppo delle nuove tecnologie ma soprattutto il controllo sulle informazioni pubblicate con la formazione di professionalità specifiche.

L’innovazione tecnologica, dunque, offre opportunità di grande rilievo nel settore della ricerca dei Beni Culturali e la consapevolezza di queste interessanti prospettive ha portato negli ultimi anni le autorità competenti ad interrogarsi sulla qualità dei servizi offerti per via telematica. In questa prospettiva si collocano i progetti MINERVA (MINisterial NEtworkiNG for Valorizing Activities in digitisation)¹⁸, che ha prodotto il “Manuale per la qualità dei siti web culturali: criteri, linee guida e raccomandazioni generali”, e MICHAEL (Multilingual inventory of cultural heritage in Europe)¹⁹, che dal 2006 promuove in rete il patrimonio culturale europeo offrendo

14 Cfr. G. GUERZONI-A. MININNO, “Musei 2.0. I custodi della coda lunga”, in P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *Galassia Web...* ob. cit., pp. 150-164. In questa sede accenniamo solamente ai progetti sviluppati da alcuni musei, tra i quali il Louvre, di aprire una finestra anche mondo virtuale di “Second Life”. Il tema è analizzato con attenzione in R. URBAN-P. MARTY-M. TWIDALE, “A Second Life for Your Museum: 3D Multi-User Virtual Environments and Museums”, in J. TRANT-D. BEAMAN (coord.), *Museums and the Web 2007: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics, published March 1, 2007. Consulted May 10, 2009, <<http://www.archimuse.com/mw2007/papers/urban/urban.html>>; J. ALLISON-J. FILLWALK, “Hybrid Realities: Visiting the Virtual Museum”, in J. TRANT-D. BEAMAN (coord.), *Museums and the Web 2009: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics. Published March 31, 2009. Consulted May 10, 2009. <<http://www.archimuse.com/mw2009/papers/allison/allison.html>>.

15 <<http://www.google.it/prado>>.

16 <<http://www.brooklynmuseum.org/>>.

17 Già nel 2002 S. Settis invitava a non sottovalutare il dato qualitativo dei contenuti dei siti web delle istituzioni culturali. Cfr. S. SETTIS, *Italia S.p.A.: l’assalto al patrimonio culturale*. Torino, 2002.

18 <<http://www.minervaeurope.org/>>.

19 <<http://www.michael-culture.org/it/home>>.



LAMINA 4. Esempio di scheda tratta dal database del Polo Museale Fiorentino disponibile su <http://www.polomuseale.firenze.it>.

un canale di accesso alle collezioni digitali sviluppate da istituzioni culturali europee come musei, biblioteche, università e archivi²⁰.

Altrettanto interessanti sono i progetti di uniformazione della catalogazione digitale come “Domus” in Spagna oppure gli interventi promossi per la costituzione in vari paesi europei di portali nazionali come ad esempio CulturaItalia, Collections, People’s Network e Europeana²¹.

La realtà museale italiana, caratterizzata da un profondo legame con il territorio e da una forte decentralizzazione, potrebbe trovare nella realizzazione di cataloghi digitali consultabili in rete un nuovo mezzo per facilitare la conoscenza del proprio ricchissimo patrimonio spesso sconosciuto ai più.

A questo proposito negli ultimi anni si è riscontrata in Italia la tendenza all’istituzione di reti che hanno lo scopo di raggruppare musei di un particolare territorio, proponendo in alcuni casi un sistema di catalogazione accessibile via internet. Uno degli esempi migliori è rappresentato dal Polo Museale Fiorentino, che ha dato vita a dei progetti di catalogazione digitale, nelle cui schede, seppur non

20 R. Caffo propone una analisi aggiornata dello sviluppo dei progetti MINERVA e MICHAEL in R. CAFFO “Accesso ai contenuti culturali via web: qualità e standard”, in P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *Galassia Web...* ob. cit., pp. 46-66.

21 <<http://www.culturaitalia.it/pico/>>; <<http://www.culture.fr/fr/>>; <<http://www.peoplesnetwork.gov.uk/>>; <<http://www.europeana.eu/portal/>>.

particolarmente ricche di informazioni, è possibile visionare nei dettagli le opere selezionate (lám. 4)²².

Il web è dunque uno strumento molto utile e di rapida consultazione per chi effettua ricerche nell'ambito delle collezioni museali e in particolare nel settore delle arti decorative. L'interesse nei confronti delle potenzialità di questo mezzo è testimoniata dalla diffusione di un numero sempre più rilevante riviste d'arte online e da particolari progetti come ad esempio quello dell'"Osservatorio per le Arti Decorative in Italia Maria Accascina"²³, che, ideato e diretto da Maria Concetta Di Natale, è pensato come strumento scientifico del Dipartimento di Studi Storici e Artistici dell'Università degli Studi di Palermo per ampliare la ricerca nel settore specifico. L'Osservatorio si pone come obiettivi la conoscenza, la divulgazione e la valorizzazione degli studi realizzati sulle opere d'arte decorativa in Italia, partendo dalla Sicilia. Lo strumento tramite il quale vengono perseguiti gli obiettivi dell'Osservatorio è proprio un sito web, con cui ci si propone di schedare e mettere in rete tutto ciò che è edito nel settore in Italia, di raccogliere volumi e materiali fotografici, di realizzare convegni di studi, pubblicazioni, mostre e iniziative culturali diverse. Il progetto dell'Osservatorio è un esempio evidente del modo con cui il web può diventare un prezioso spazio di approfondimento e ricerca legato allo studio delle arti decorative, accessibile a tutti ed ogni luogo.

Il web deve essere dunque considerato come un nuovo ambiente di produzione e diffusione della cultura e della ricerca, non si tratta infatti di una semplice vetrina, ma, se usato correttamente, ha le potenzialità per diventare un vero e proprio strumento di conoscenza ed apprendimento²⁴.

Alla luce di quanto detto, delle iniziative come le conferenze internazionali organizzate dall'ICOM e dello sviluppo di una letteratura specifica, è evidente che il web verrà considerato sempre di più come un nuovo ed efficace strumento al servizio della ricerca, in quanto capace di ampliare le potenzialità conoscitive insite in ogni realtà museale.

In conclusione il web si presenta come una straordinaria risorsa non soltanto per i musei, che possono far conoscere le proprie collezioni e divulgare le ricerche svolte su di esse, ma soprattutto per gli studiosi che hanno la possibilità di accesso da ogni parte del mondo ad un patrimonio di informazioni potenzialmente illimitato.

22 < <http://www.polomuseale.firenze.it/>>.

23 <<http://www.unipa.it/oadi/>>.

24 A questo proposito citiamo l'esautiva definizione di museo moderno inteso come "museo-officina" data da P. Galluzzi: "un centro di elaborazione prodotti intellettuali, realizzati e consumati, grazie alle nuove tecnologie, sia *in loco* sia da utenti remoti del mondo intero; un'istituzione viva, attivamente inserita nel quadro delle strutture alle quali è assegnato il compito fondamentale di conservare le testimonianze del passato e di far crescere e diffondere la cultura". Cfr. P. GALLUZZI, "Nuove tecnologie e funzione culturale dei musei", in P. GALLUZZI-P.A. VALENTINO (coord.), *I formati della memoria...* ob. cit., pp. 3-39.

Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante¹

ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO

La iglesia de San Nicolás representa en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico un testimonio fundamental de la historia de la ciudad de Alicante. De origen medieval, no fue, como ocurre en muchas otras parroquias en el Levante español, una continuación de la mezquita aljama de la ciudad de Alicante, conquistada por el entonces príncipe Alfonso el Sabio en 1244, ya que la parroquia medieval de San Nicolás se construyó alejada de la zona musulmana y en el lugar de esa mezquita principal se levantó la actual Basílica de Santa María². De parroquia medieval pasó a colegiata en el año 1596, lo que en última instancia hizo que se modificase pocos años después, iniciándose las nuevas obras sobre 1615³. Su rango se ha visto aumentado en 1959, al convertirse en concatedral, compartiendo

1 Agradecemos al Rvdo. Sr. D. Ramón Egío Marcos, Cura-Párroco de San Nicolás, a D. José Luis Gracia Martínez, sacristán, y a los profesores Rivas Carmona, Pérez Sánchez, Cots Morató y Hernández Guardiola, su ayuda y orientaciones.

2 Un estudio sobre la fundación y primer desarrollo de la primitiva parroquia medieval puede verse en F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables en la iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245-1980*. Alicante, 1980, pp. 15 y ss. Para conocer con mayor exactitud el surgimiento de San Nicolás y su desarrollo histórico, así como otras cuestiones de relevancia, es de preceptiva consulta G. VIDAL TUR, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*. Tomo I. Alicante, 1961, pp. 141 y ss.

3 Ya G. Vidal señala que “el nuevo y singular honor concedido al templo de San Nicolás, de tal manera avivó en los alicantinos su gratitud y religiosidad que, con el Cabildo y Concejo, determinaron levantar otro templo en el mismo lugar del primitivo, para que por su riqueza, amplitud y severidad respondiera mejor a su rango de Colegiata” (G. VIDAL TUR, ob. cit., p. 147).

con Orihuela la sede episcopal. Así pues, se trata de una de las primeras iglesias de esa diócesis y, desde luego, la principal de la ciudad de Alicante. Conforme a ello, se enriqueció con un nutrido ajuar, aunque hoy aparece muy mermado. Nada se conserva de la platería medieval ni de la del siglo XVI. Lo más antiguo que subsiste son unos relicarios de 1602 y alguna otra pieza más de fechas tardías del Seiscientos. Por ello, lo más importante del actual tesoro es del siglo XVIII, que en sí fue el gran siglo de la platería de esta iglesia y de la propia ciudad de Alicante.

El panorama de la platería alicantina ha sido pocas veces puesto de relieve, pues apenas se han hecho estudios notables y las aportaciones han quedado limitadas a las fichas de catálogo de determinadas piezas que han sido mostradas en exposiciones⁴ o artículos dispersos, faltando aún por acometer un verdadero estudio sistemático sobre la platería de la ciudad de Alicante. De todas formas, se puede adelantar que dicha ciudad fue un centro de importancia y que llegó a tener un nutrido obrador. Se han recopilado datos de bastantes plateros que o bien son de Alicante o bien son foráneos que vienen se establecen en la ciudad, sin incluir aquellos que solamente se acercan a las diferentes ferias organizadas a lo largo del año, especialmente a la de la Santa Faz, celebrada en torno al mes de abril⁵.

Un buen testimonio de la importancia del obrador alicantino lo proporciona ejemplo la dinastía de los Américo, familia que está muy presente en toda la platería alicantina del siglo XVIII, incluso ostentando alguno de sus miembros cargos corporativos. Esta familia, cuya totalidad de sus miembros varones se dedican a la platería trabajando en talleres diferentes, no sólo hizo obras para Alicante sino que también atendieron encargos de fuera, incluso en Valencia se conservan piezas de ellos en colecciones privadas. Jaime Santa, Vicente Barco, Antonio Pagán, Francisco Ferrández, Vicente Calbo, Bautista Rodrigo, Antonio Lambea, entre otros, completarían la nómina de los plateros en el siglo XVIII⁶. Algunos de ellos llegarían a desempeñar el cargo de maestro platero de San Nicolás y se encargarían de labrar y supervisar todas las piezas destinadas al culto que fuesen requeridas por el Ca-

4 AA.VV., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1992; AA.VV., *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1993; AA.VV., *Neoclásico y academicismo en tierras alicantinas*. Alicante, 1997. Además, AA.VV., *Semblantes de la vida* [Orihuela], 2003 y AA.VV., *La faz de la eternidad* [Alicante], 2006.

5 También los plateros alicantinos se desplazaban a localidades cercanas para sus ferias, como Vicente Calbo, que el 26 de octubre de 1731 se había desplazado a Elche para la feria.

6 Anteriores al XVIII apenas se tiene constancia de un par de nombres: en el siglo XVI se menciona a Pascual Srivá, “argenter”, como testigo de una boda, y a Llorens Hermosa. En el siglo XVII aparecen algunas noticias documentales de los plateros Jerónimo Ferrer y Juan Sabalsa (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Algunas notas sueltas sobre el arte de la platería y plateros en la ciudad de Alicante. Siglos XVI al XVIII”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*. II Época, n. 24 (1978), p. 57-58).

bildo⁷: tal cargo recayó en Bartolomé Amérigo, Joseph Calvo y Antonio Lambea en los años finales del siglo XVIII y fueron quienes ejecutaron la mayor parte de las “obras y remiendos de su oficio”.

Desde luego, uno de los principales escenarios de esa platería fue la iglesia de San Nicolás, ya que por su rango y como primera iglesia de la ciudad llegó a ser como “símil de la iglesia principal de la diócesis”⁸, casi una catedral, por lo que acaparó mucho de lo mejor producido en la ciudad, cuando no se trajo obra de reputados centros⁹, sobre todo de Valencia. Los viejos inventarios refrendan todo lo que llegó a poseer en cuanto a platería. Hoy, no obstante, ha desaparecido la mayor parte de su platería antigua. Si se habla de las causas de la desaparición de las obras de platería, hay que tener en cuenta varias circunstancias, siendo el primero de ellos las guerras. El acontecimiento que marcó un antes y un después de la platería en San Nicolás es la Guerra de Sucesión, en los inicios del siglo XVIII¹⁰. Además de estos, fueron muchos los expolios y robos que ha ido padeciendo San Nicolás a lo largo de su dilatada historia¹¹, si su ajuar hubiera pervivido intacto hasta nuestros días habría una platería de más de un centenar de piezas, muchas de ellas de pri-

7 El Maestro Platero de la iglesia tenía a su cargo “cuidar, renovar y aumentar” la platería parroquial, aunque también hacía nuevas piezas o arreglaba las deterioradas, dedicándose “en consecuencia, al mantenimiento y conservación en perfecto estado del tesoro” (J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios”. *Imafronte* 15 (2000), p. 293). También puede consultarse al respecto M. PÉREZ SÁNCHEZ, “El maestro platero de la Catedral de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427-444 y J. RIVAS CARMONA, “Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 379-393.

8 Ver sobre esta cuestión J. RIVAS CARMONA, “Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 461-462.

9 A veces eran llamados a San Nicolás plateros foráneos para realizar piezas de envergadura: se documenta la presencia en Alicante de los plateros valencianos Fernando Martínez y Gaspar Quinzá, ejecutando el primero “un viril para el Smo. Sacramento” y el segundo un juego de seis candeleros. Este hecho no es aislado, pues las catedrales y otras iglesias importantes solían recurrir a plateros de otros centros (este hecho en Murcia ha sido estudiado por J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones sobre...” ob. cit., p. 297). La platería valenciana abasteció a un buen número de parroquias del Obispado de Orihuela y una de sus figuras más importantes, Fernando Martínez, labrará magníficas obras para la Catedral de Orihuela, Santa María de Elche o la propia San Nicolás, además de varios templos menores de la diócesis. La plata valenciana también tendrá importante presencia en otras zonas vecinas, caso de Murcia, particularmente su catedral (Cfr. M. PÉREZ SÁNCHEZ, “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).

10 Archivo de la Catedral de Orihuela [en adelante ACO], *Visita pastoral en sede vacante. 1714*, s. f. En ella se advierte que las piezas de platería no encontradas “se perdieron con el contratiempo” y tan sólo señala una somera relación de las piezas, que lógicamente no era comparable a las existentes a finales del XVII. Aun así, una vez terminada la guerra, la colegial de San Nicolás emprendió un proceso de adquisición de plata y más plata destinada a diferentes usos y funciones.

11 Baste reseñar que con el clima creado tras la Guerra de la Independencia contra Francia (1808-1814), el Gobernador se incautó de “todas las alhajas y bienes de las Iglesias, incluidos los ornamentos preciosos, dejando los imprescindibles para el culto divino”. F. SALA SEVA, ob. cit., p. 202.

mera categoría y de plateros relevantes. Incluso se solía regalar platería a canónigos destacados, como el cáliz entregado al sacerdote D. Carlos Pascual en 1755 o el repertorio de ornamentos de plata pertenecientes a la Virgen de los Remedios que fueron regalados a Mosen Maximiano Ramos en el mismo año¹².

La colegial de San Nicolás llegó a concebirse como una gran nave con capillas laterales, contando en siglos pasados con siete altares que debían de estar convenientemente compuestos “con la descendencia devida so pena de privación de cualquier derecho”¹³, incluido el mayor, con todo un despliegue de obras y más obras de platería: sacras, lámparas, cruces, relicarios, bandejas, candeleros, ... Aparato que se hará especialmente profuso, en las capillas de la Virgen de los Remedios, patrona de Alicante, y de San Nicolás, titular de la parroquia, aunque sus patrimonios se vieron seriamente mermados con el episodio de la Guerra de Sucesión española, tal como queda reflejado en la documentación episcopal, para luego verse repuestos.

Respecto a la platería que se acumulaba en la sacristía, las Visitas Pastorales son muy prolijas y proporcionan una larga lista de piezas, comenzando por la “custodia grande”¹⁴, con su viril de plata sobredorada, que está en el Sagrario del Altar Mayor”¹⁵, pasando por todas las piezas de pontifical, de administración de los sacramentos, relicarios y otras obras que completarían el suntuario conjunto¹⁶.

La platería de San Nicolás de los siglos XVII y XVIII ofrece diversa procedencia. En primer lugar la mayoría de las piezas pertenecen a talleres autóctonos: valencianos¹⁷, pero también hay piezas madrileñas, de las que más tarde se tratará. Además de los talleres españoles, el taller francés también está presente con algunas piezas de astil. En la formación de este conjunto tuvieron su peso las donaciones y patrocinios, tanto de procedencia civil como del estamento eclesiástico. Del primero, destacan los regalos de relevantes personajes locales. Así, son importantes las donaciones de las lámparas, ubicadas en las capillas laterales del templo, “que dieron a la yglesia D. Jacinto Forner y D. Máximo Miguel”¹⁸, además de la “cruz de oro esmaltada a modo de pectoral con trece piedras” ofrecida por D. José Mingote a la Virgen de los Remedios “en ocasión de que hurtaron la corona dorada con perlas que tenía Ntra. Sra., la cual no ha aparecido, habiendo precedido las debidas

12 Archivo Parroquial de San Nicolás [en adelante APSN], *Visita Pastoral*, 1755. s. f.

13 ACO, *Visita pastoral en sede vacante*. 1679, s. f.

14 Custodia, por otra parte, desaparecida en la guerra civil. La actual data de los años 40 del pasado siglo y fue ejecutada en los talleres de Platería Orrico.

15 ACO, *Visita pastoral en sede vacante*. 1679, s. f.

16 La consulta de los inventarios se hace más que imprescindible para poder calibrar la totalidad del patrimonio de platería de un gran templo o catedral. Sobre este tema, ver M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445-465.

17 Ver nota 9.

18 ACO, *Visita pastoral en sede vacante*. 1679, s. f.

diligencias”¹⁹. De las donaciones de religiosos²⁰, sobresalen las aportaciones de los propios canónigos de la antigua colegiata, como el canónigo Nicolín, con altar propio en la parroquia, de una lámpara de plata, así como del canónigo Musiteli²¹, de una pieza de iguales características para su capilla. En 1727, el canónigo Pedro Agulló dona “un cáliz y campanilla todo de plata”²². Curiosamente, ya en el siglo XX, pasada la Guerra Civil, se producirá un fenómeno de donaciones de piezas de siglos anteriores, inusual hasta el momento²³.

El panorama anterior al siglo XVII resulta difícil de precisar, ya que falta tanto la obra que hubo de hacerse en tiempos de la Edad Media o del Renacimiento como el testimonio documental de la misma, pues apenas se conserva documentación anterior al último tercio del siglo XVI. Por ello, habrá que centrarse en el desarrollo habido a partir de entonces, particularmente en la época del Barroco, que ciertamente representó una gran etapa para la propia iglesia con la conclusión y decoración de su edificio y con el adecuado abastecimiento de su ajuar, todo ello marcado por el importante impacto de la Contrarreforma²⁴, que en este templo de rango mayor adquirió un carácter verdaderamente ejemplar. Así, se intentará ofrecer una visión de lo que pudo ser el ajuar de platería durante los siglos XVII y XVIII, analizándose según la función determinada que desempeñasen las obras. Se hará la distinción de las piezas para el aderezo del altar, las destinadas al uso litúrgico y las utilizadas en procesiones o festividades.

La zona del presbiterio era donde más se concentraba la ornamentación y en tal lugar la platería no podía quedarse al margen. Además de ser remarcado por la luz que entraba desde las vidrieras de la cúpula en el transepto, todo el despliegue aparatoso de platería acentuaba aun más su resplandeciente carácter sagrado. Así, la mesa del propio altar llevaba incorporado un frontal de altar, que se va remozando con el tiempo, llegándose incluso a cambiar el marco hasta en tres ocasiones en el

19 *Ibíd.*, s. f. “Ropa y alajas de la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios”.

20 Asimismo debe considerarse la donación de D. Alonso Coloma, Obispo de Cartagena entre los años 1603 y 1606, de “una fuente con un grandioso jarro de plata sobredorada”, que según la tradición había pertenecido a la vajilla de los Reyes de Aragón, llevando sus armas grabadas en el centro de la fuente (G. VIDAL TUR, *ob. cit.*, p. 174).

21 ACO, *Visita pastoral en sede vacante. 1714*, s. f.

22 APSN, *Visita Pastoral. 1727*, s. f.

23 Tal es el caso del cáliz de plata sobredorada de finales del siglo XVIII donado por el Canónigo Galbis Belda en el año 1945.

24 Se sabe que incorporaba imágenes de San Nicolás, la Virgen de los Remedios y un Cristo en la cruz, estableciéndose por tanto un claro paralelismo, en menor tamaño, con el retablo mayor, donde también figuraban tales imágenes. Este aspecto de similitud del frontal con el retablo ha sido puesto de manifiesto por J. RIVAS CARMONA, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 524. Además, pueden consultarse el mencionado estudio del profesor Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas precisiones...” *ob. cit.*, y del mismo autor “Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 589-601.

siglo XVIII para que luciera como debía²⁵. Este resalte del altar constituyó un magnífico recurso para poner de manifiesto el valor de la Misa según las disposiciones de Trento. Pero donde más se acusaba la influencia de la Contrarreforma era en los sagrarios y tabernáculos, aunque el baldaquino alicantino no estaba hecho de plata sino de mármoles genoveses²⁶, en cuyo interior había montada toda una tramoya siendo ejecutada en las festividades eucarísticas y haciendo emerger la Sagrada Forma de su interior para ser mostrada a la feligresía. Coronaría el tabernáculo una cruz de plata pequeña. Lo que sí era de plata era el sagrario —donde el baldaquino haría la función de sagrado palio— de grandes dimensiones para albergar una “custodia grande con su viril”, “una caxita de plata sobredorada” y “dos globos”, en cuya puerta mostraría relevado un cordero sobre el libro de los Siete Sellos. El enriquecimiento del altar se hará aun más espectacular con unas gradas y gradillas, llegando a montarse un auténtico escaparate de platería²⁷. Junto a estos montajes, el altar aparecía repleto de obras y más obras de plata²⁸. Así, entre las piezas destinadas a ocupar un lugar preferente en la mesa del ara se sabe de: un crucifijo de plata (ya en 1606 se refiere a ella como “una creu chica d’argent ab un Christo en la una part”²⁹) y de varios candeleros. Respecto a estos últimos, llegan a contabilizarse en el siglo XVII “dos candeleros de plata”, “un par de candeleros de plata”, “un par de candeleros pequeños de plata a modo de buxias”, mientras que en el XVIII, además de los juegos mencionados, se añaden “seis candeleros de plata con las armas de Forner”, “dos candeleros de plata con la cruz de Ntra. Sra. del Remedio”, así como “dos ciriales de plata”. Deben señalarse especialmente los seis candeleros, que en 1772 realiza el platero valenciano Bernardo Quinzá³⁰ (lám. 1).

Este aparato era propio de los grandes días de fiesta y también era requerido por las magnas exposiciones eucarísticas. Ello, obviamente, exigió la oportuna custodia u

25 Archivo Histórico Municipal de Alicante [en adelante AHMA], *Cuentas de la fábrica de San Nicolás de 1787 hasta 1792*. Sig. 6/58. El 28 de agosto de 1789, Josep Nomdedeu recibía trece libras por “un marco nuevo para el frontal de altar”.

26 J. SÁEZ VIDAL, *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*. Alicante, 1985, pp. 312-313.

27 Se requiere en numerosas veces la intervención de Josep Nomdedeu para reparar o remendar partes del “graderío principal”, especialmente en los finales del XVIII.

28 Convenientemente se ha manifestado que los altares de las catedrales no distaban mucho de los de las grandes parroquias, ya que la única diferencia radica en que un ajuar catedralicio era “más completo y rico” (J.M. CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en M. CASTILLO OREJA (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximaciones a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, p. 154.

29 APSN, *Visita Pastoral. 1606*, s. f. En la misma también se observa que el Cristo tenía un brazo roto, mandando el Sr. Obispo que “de continent lo adobassen”.

30 Aunque tan sólo se han conservado cuatro, son pieza bellísimas que se idearon para complementar el adorno de la Capilla de la Comunión, carente en aquellos años de un juego apropiado de candelaría. Las cuatro piezas aparecen marcadas en dos lugares diferentes: en la junta del gollete con el pie y en la del mechero con el plato. Ambas ubicaciones presentan los mismos punzones: QVI/NZA (Bernardo Quinzá, ... 1803), la L coronada (Reino de Valencia) y una frustra que correspondería al Fiel Contraste, ilegible en la mayoría de los casos, aunque en los otros puede reconocerse B/VI, la marca de Juan Bautista Vicente.



LÁMINA 1. GASPAR QUINZÁ. *Candeleros* (1772). Concatedral de San Nicolás, Alicante

ostensorio. Sin duda, la pieza que más acusó las reformas planteadas en el Concilio de Trento fue la custodia, manifestador u ostensorio. En la fecha temprana de 1606 se cuenta con una “custodia de argent per a portar lo Santissim Sacrament als malalts, ab dos angels ab dos costats ab dos canalobrets en medi de los dits angels, ab un tros de ara negra de pedra movedisa, damunt de la qual custodia hay una altra de argent”, que por su descripción debió ser una pieza del final de la Edad Media o del siglo XVI. Pero con el impulso contrarreformista se hicieron otras. Así se menciona otra en 1647, igualmente en 1689 y, posteriormente, en 1720 se suma “la custodia grande con su viril de plata sobredorada, que está en el altar mayor”. Incluso se añade en 1760 “un viril de cristal con perfiles de oro”. Todavía más tarde, en 1782, se requiere la presencia del prestigioso Fernando Martínez para que ejecute un viril para el Santísimo Sacramento, por el que cobró 1455 libras. Además, son varias las noticias que se refieren a la limpieza y adorno de estos viriles³¹.

Además de todo ello, se completaba el exorno de platería con el juego de sacras, dispuestas sobre el altar para que el celebrante no obviara ninguna palabra en el momento de la Consagración y en otros ritos de la Misa. Uno de los dos juegos conservados en San Nicolás se hizo para adornar el Altar Mayor uno y el otro para el de la Capilla de la Comunión, un lugar donde también la platería tuvo gran protagonismo, como ya se ha comprobado con los candeleros citados. Ambos juegos son del siglo XVIII, si bien el de la Capilla de la Comunión tienen semejanzas estilísticas con lo ejecutado en el primer tercio de la mencionada centuria en los talleres valencianos, siendo por el contrario de los últimos años del siglo el otro juego, cuya pieza central se corona con una imagen en plata sobredorada de San Nicolás³² (láms. 2 y 3).

Encima de la mesa de altar era ubicado igualmente un atril de plata donde era colocado el Misal. Se tiene constancia del encargo al platero alicantino José Forner de “un jarro, brasero y atril de plata para uso de la yglesia” en 1771 por lo que se le abonó la cantidad de 209 libras. Además de estos atriles, los libros también merecieron la atención de las piezas de platería, como lo demuestran los diferentes

31 Valga como ejemplo el trabajo realizado por el platero Josef Calvo en 1774 consistente en dorar de nuevo el viril y reforzarlo.

32 A diferencia del juego de sacras destinadas al adorno de la Capilla de la Comunión, este del Altar Mayor sí lleva marcas, dispuestas en la zona interior del marco del texto, cosa que dificulta su lectura e interpretación: la sacra del lavabo contiene la L coronada (Reino de Valencia), una marca de platero frustra (J...AL/M...RVEL) y una del Fiel Contraste en la que puede adivinarse LASCO; la sacra del Evangelio contiene las mismas marcas, aunque en la del Contraste sólo aparece SALEV. Finalmente, la sacra central no tiene marcas. Se sabe que en el año 1768 se pagaron al sacristán de la iglesia, D. José Forner, 12 libras, 6 sueldos y 8 dineros por el gasto “executado en los diseños de la sacra, lavabo y evangelio de San Juan y cruz y linternas todo para el servicio de esta yglesia”, cuyo concepto podría relacionarse con este juego.



LÁMINA 2. ANÓNIMO, TALLER VALENCIANO. Sacras (Primer tercio S. XVIII). Concatedral de San Nicolás, Alicante.



LÁMINA 3. ANÓNIMO, TALLER VALENCIANO. Sacras (Último tercio S. XVIII). Concatedral de San Nicolás, Alicante.

pagos efectuados a los plateros locales para colocarles “remates de plata y otros adornos” en sus esquinas y centro respectivamente³³.

33 AHMA, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás de 1776 hasta 1781*. Sig. 6/56, s.f. En el libro se indica el encargo en 1776 a Josep Nomdedeu de la guarnición de un salterio destinado al coro de San Nicolás: “por las tapas de madera, latón, remates de plata y otros adornos”, además de la piel de dos becerros para las cubiertas, abonándose la cantidad de 71 libras.

Delante del altar iban colocados los blandones o hacheros de plata, normalmente de mayor tamaño que el resto de piezas y que contribuían a la iluminación del presbiterio, a la par que resultaban “complemento de los candeleros”. Se tienen noticias de la existencia de los mismos y sus constantes reparaciones³⁴, ya que eran movidos del altar mayor al de la Capilla de la Comunión con frecuencia, pues no siempre se celebraban cultos en el Mayor sino que las más de las veces el epicentro del culto en San Nicolás era la Capilla de la Comunión, adornada convenientemente con un grandioso retablo de Borja y numerosas piezas de plata.

Pero la capilla Mayor no quedaba ahí. A todo ello hay que sumar las lámparas de plata que colgaban a lo largo y ancho de la misma, manifestando particularmente la presencia perpetua del Santísimo sino también iluminando la zona más sacra de los templos. A lo largo del siglo XVIII, especialmente en épocas como la Cuaresma o la Pascua, con la proliferación de más y más cultos, las lámparas del Altar Mayor y del de la Capilla de Comunión eran llevadas a los maestros plateros de San Nicolás para su recomposición y limpieza³⁵.

También la capilla Mayor fue el recinto escogido para la exposición de relicarios, de cuyo repertorio únicamente han sobrevivido los ejecutados por el platero genovés Hércules Gargano en 1602, representando a San Nicolás y a San Roque³⁶ (lám. 4). Es de sobra conocido el auge hacia las reliquias que se experimenta a raíz de los postulados tridentinos y Alicante no se quedó atrás, consiguiendo pocos años después del Concilio la traída de las reliquias de los santos Agatángelo, Nicolás y Roque, que fueron ubicadas en preciosos envoltorios de plata. Además de los relicarios de ese artista genovés, también tenían su lugar en repisas o peanas del retablo mayor

34 AHMA, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás de 1787 hasta 1792*. Sig. 6/58. Por ejemplo, el 28 de agosto de 1789, eran pagadas siete libras a Josep Nomdedeu por “componer los acheros [sic] del Altar Mayor”.

35 Con una regularidad casi mensual eran requeridos los plateros para limpiar las lámparas. Se han contabilizado las siguientes: en el siglo XVII se mencionan “cinco lámparas de plata, tres del Altar Mayor, una del Ssmo Sacramto y otra de Musiteli” (*Visita Pastoral*. 1660), “dos lámparas de plata: una de Jacinto Forner y otra de Máximo Miguel, que dieron a la yglesia” (*Visita Pastoral*. 1669), “siete lámparas de plata tras el Altar Mayor, una del Santísimo Sacramento, otra de la capilla de Musiteli, otra de D. Jacinto Corner y otra de D. Máximo Miguel, más otras dos lámparas de plata medianas, una del altar de San Nicolás y otra del altar del Canónigo Nicolín” (*Visita Pastoral*. 1679). Ya en el siglo XVIII hay “dos lámparas, la una de la capilla de Forner de 180 onzas y la otra de la fábrica de 186 onzas”, “otra lámpara de plata que sirve en el altar y capilla de San Nicolás, que es de la hermita de San Blas del altar del Santo Cristo del Valle” y “una lámpara de plata que es de Pedro Bojoni” (*Visita Pastoral*. 1720).

36 A inicios del siglo XVII se mencionan “dos reliquies de Sant Roch y Sant Nicolau ab dos reliquiaris de argent sobre dorats que estan tambe en lo sagrari, e troba Sa Sia Rma que i havia actes de la aprovacio de dites reliquies e lignum crucis” (*Visita Pastoral*. 1606). Casi la totalidad de la documentación informa de que los relicarios son de bronce aunque caras y manos sí se labran en plata. San Nicolás aparece revestido con capa y mitra, portando un báculo, atributos propios de su condición de Obispo de Mira, aunque ni la mitra ni el báculo son los originales, pues fueron repuestos en 1720. San Roque aparece representado como peregrino. Ambas imágenes se completan con peanas donde se representan diferentes alegorías.



LÁMINA 4. HÉRCULES GARGANO. *San Nicolás y San Roque* (1602). Concatedral de San Nicolás, Alicante.

un relicario de Nuestra Señora de los Remedios³⁷, tres relicarios antiguos de San Nicolás, San Roque y San Blas, diferentes a los mencionados, otro para San Benito Mártir, hecho en 1727 con la plata fundida de dos “candeleros de plata pequeños por ser ya viejos e inútiles”, uno para Santa Felicitas, mártir alicantina, labrado en 1720 y, finalmente, una “reliquia de los Santos de la Piedra [Abdón y Senén] con pie y círculo de plata”, ejecutado en 1760³⁸.

37 La documentación señala que este relicario constaba de “una imagen de Ntra. Sra. con una lámina con su óvalo y pie de plata” (*Visita Pastoral. 1720*), al que le fue incorporada en 1776 una “planchita de plata”.

38 A ellos debe sumarse un relicario del *lignum crucis*, mencionado en la *Visita Pastoral* de 1606.

La celebración de la Misa exigió el oportuno juego de cáliz con patena. Su necesidad para el culto hizo que fueran varios los que siempre hubo en la iglesia. En los primeros documentos del siglo XVII aparecen “un calzer y patena de argent sobredaurat que pesa tres marchs dos onzes”, “altre calzer y patena de argent sobredaurat que pesa tres marchs dos onzes y tres quarts”, “un calzer ab sa patena daurat”, “altre calzer de argent daurat que esta en Villafranqueza, lo qual esta pres-tat”³⁹. A medida que avanza el siglo van encargándose algunos cálices más, pues en 1647 se compra un cáliz y patena dorados, en 1650 también se encarga para la Capilla de la Virgen del Remedio “un cáliz y una patena de plata” y unos años más tarde, en 1669, se completa la colección de cálices con la adquisición de “cuatro cálices con sus patenas, de plata dorados”. Con el siglo XVIII seguirá incrementándose el repertorio con nuevas piezas. En 1714, terminada ya la Guerra de Sucesión, se compran “dos cálices nuevos, el uno con pie de bronce y el otro todo de plata sobredorada”, mientras que la documentación de 1720 indica que “en todo son diez calizes”, con la recepción en tal año de “un caliz de plata que era de Musiteli y sirve actualmente en su capilla de Ntra. Sra. de Grazia” y “dos calizes nuevos, sobredorados”. En los años siguientes van incorporándose otros cálices (en 1727 se encuentra “un caliz nuevo y campanilla toda de plata que dexo y lego a dicha Yglesia Mⁿ Pedro Agulló”, en 1730 se añaden “dos calizes con copas y patenas de plata sobredorada, y los pies de bronce sobredorado y dos cucharitas de plata”) aunque también se deshacen algunas piezas con cuya plata se forman nuevos cálices o se donan a determinadas personalidades que han tenido una trayectoria notable en San Nicolás. Finalmente, en 1760 suman un total de “onze calizes, los seys de plata sobredorados, con sus patenas y cucharitas de lo mismo”⁴⁰. Su mantenimiento es objeto de continuas limpiezas y reparaciones⁴¹.

Actualmente, San Nicolás cuenta con un reducido número de cálices, siendo los más numerosos los ejecutados en la segunda mitad del siglo XX, aunque aquí se destacan los que se han ido conservando a lo largo de la historia. Únicamente hay un cáliz de los primeros años del siglo XVIII, carente de marcas, y un cáliz ejecutado en la Real Fábrica de Platería en el año 1784 (sus marcas en la pestaña así lo indican), aunque fue donado a San Nicolás en el año 1945 por el Canónigo Galbis Belda. Este cáliz resulta pieza curiosa por adoptar un repertorio decorativo rococó, a pesar de que ya en 1782 Martínez elabora obras de platería dentro de los supuestos clasicistas. Su iconografía alude directamente a Cristo (el pelícano,

39 AHPS, *Visita Pastoral*. 1606, s. f.

40 Era común encontrar un buen número de cucharitas que acompañarían a los cálices en el momento de mezclar el agua y el vino en la Consagración, aunque no han llegado a nuestros días por ser un objeto fácil de perder o incluso de fundir.

41 El maestro platero de San Nicolás en el último tercio del siglo XVIII, Bartolomé Amérigo, es el encargo de limpiar en sucesivas y diferentes veces los cálices de la parroquia, aunque Antonio Lambea, maestro platero alicantino, también tendrá encargos similares (en 1786 se le pagan tres libras por “recomponer y emblanquecer el caliz de la misericordia”).

el cordero místico y la cruz) y en el interior del pie aparece a buril la inscripción de la donación⁴².

Además de los cálices y patenas, también hay que considerar los copones. A raíz del reinado de Felipe II se hará un uso generalizado de los mismos, aunque hasta la segunda mitad del siglo XVII no adquirirá San Nicolás un copón de plata. Así, en 1669 se compran “dos globos, uno grande y otro mediano, el grande dorado solo por dentro para llevar el viático a los enfermos y dar la comunión en la yglesia”. No se advierten nuevas adquisiciones hasta 1730, contándose en tal año con “tres copones nuevos de plata sobredorados, uno grande y otro mediano con sus cruces de plata, y el otro pequeño sin ella”. Un copón, encargado quizá al valenciano Carlos Cros, es el único que resta del Barroco en San Nicolás⁴³.

Antes de la Contrarreforma, el cáliz, la patena y el viril eran, por lo general, las piezas que estaban ejecutadas en plata, pero a partir de Trento la platería se extiende casi a la totalidad de las piezas que forman parte de la liturgia, llegando un templo principal a tener más de un centenar de elementos de platería que eran parte de los diferentes cultos. En el ceremonial de la Misa también era de uso obligado el juego de lavabo. Para tal fin solían emplearse una fuente y un jarro, que en principio solían venir de ámbitos domésticos⁴⁴. Así, la documentación de 1647 señala “dos aguamaniles de plata sobredorados” además de una fuente de plata “gravada y dorada” y otra “con las armas de los Pasquales”, que pudiera proceder de alguna donación particular a San Nicolás. Años más tarde, en 1720, se añade una fuente de plata sobredorada, en 1760 se adquiere otra fuente de plata más pequeña y dos jarros de plata dorada, aunque las existentes se van limpiando y renovando conforme pasa el tiempo para el mayor lucimiento⁴⁵.

Otro componente fundamental en la celebración de la Misa es el juego de vajajeras, compuesto de los correspondientes recipientes de vino y agua, además de la salvilla, de soporte. Desde 1606 constan en San Nicolás “dos ampolletes de argent

42 Ni los libros de cuentas ni la documentación de fábrica indican la adquisición en 1784 de un cáliz procedente de escuela madrileña. Al ser una donación de posguerra por parte de un canónigo a San Nicolás, desconocemos cuál fue la trayectoria de esta pieza.

43 A diferencia de la mayoría de las piezas conservadas, esta pieza va provista de marcas, siendo la de localidad la L coronada, mientras que las otras dos son CRO y EA. Podría atribuirse este copón en plata sobredorada al platero valenciano Carlos Cros, mientras que el nombre del Fiel Contraste no podría ser facilitado al carecer de más datos objetivos que esas letras de la marca. Es una pieza que sigue la tipología utilizada en el Levante a partir de la segunda década del siglo XVIII, aunque está relacionada asimismo con una las piezas astil seicentistas.

44 Sobre este aspecto concreto de los aguamaniles, ver C. HEREDIA MORENO, “De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 276-277.

45 El 24 de febrero de 1771 se pagan 209 libras al platero José Forner por “un jarro y una palancana de plata” (AHMA, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás desde 1770 hasta 1776*, Sig. 6/55, s. f.). Posteriormente, en 1792 el alicantino Josep Calvo haría un nuevo jarro destinado al servicio de lavabo.

daurades ab les armes del Senyor Sant Nicolau i un plat de argent”, a las que se suman en 1720 “un plato de plata con la imagen de San Nicolás y unas vinageras y salva, todo de plata”, junto con otra salva.

Además hay que tener en cuenta las campanillas, que podían formar conjunto con las vinajeras. La primera noticia que se tiene en San Nicolás de la tenencia de una campanilla de plata es en 1660, aunque en 1727, por donación de Pedro Agulló, como ya se ha visto, una nueva campanilla llegaba al templo, contabilizándose dos piezas en total, como refiere el inventario de 1760, “una campanilla grande y otra pequeña, de plata”.

El rito de la paz, antes de la Comunión, tuvo su propia pieza, el portapaz, una suerte de retablito en plata, que los monaguillos o acólitos, cogiéndolo por un asa ubicada en su parte trasera, lo ofrecían a la feligresía para el beso ritual. Esta pieza solía albergar una determinada iconografía alusiva a la titularidad del templo en cuestión o simplemente cualquier tema religioso. Así, en 1606 existe “un portapau de argent sobredaurat ab la figura de Sant Nicolau de relleu”, en 1647 se cuentan dos portapaces, uno de ellos dorado y en 1730 se adquiere uno nuevo “con las armas del Santísimo Sacramento”. De los portapaces que pudo tener la parroquia de San Nicolás en otros tiempos, únicamente se conocen dos ejemplares: un portapaz fechado en la primera mitad del siglo XVIII, en cuya hornacina central se dispone una Inmaculada en plata sobredorada, adornado con volutas, cortinajes y jarros de azucenas; y otro cuya cronología es un poco más posterior, con la imagen de la Dolorosa, rodeada de los emblemas cristológicos (cáliz y Sagrada Forma, corona de espinas y columna de flagelación) además de dos cabezas de querubines. La ausencia de punzonado en ambas piezas no permite ofrecer más datos que su atribución a la escuela valenciana.

En aquellos ritos o ceremonias que necesitaban la bendición o aspersión, el oficiante solía emplear un juego de acetre e hisopo. Aunque apenas se hace referencia a los acetres (quizá por utilizar otra pieza destinada a otros usos), en cambio sí son mencionados en reiteradas veces en la documentación los hisopos, bien por adquirir nuevos o bien por reparar o blanquear los ya preexistentes. En la Visita Pastoral de 1647 se menciona un “ysopo de plata”, de la misma forma que en 1720, añadiéndose dos piezas en 1730. Los libros de cuentas son más ricos en cuanto a referencias a hisopos: en 1770 el alicantino Bartolomé Amérgo hace “nueva la bola de un hisopo”, en 1772 limpia otro, en 1774 le repara la bola rota a otro elemento y así sucesivamente, aunque tal tarea también era realizada años después por su hijo, Thomas Amérgo (1784) o Antonio Lambea, quien también ostentará el cargo de maestro platero de San Nicolás⁴⁶.

46 AHMA, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás desde 1781 hasta 1787*. Sig. 6/57. El 23 de junio de 1784 se paga a la viuda de Bartolomé Amérgo, Vicenta Campos, por “componer los hisopos y demás piezas de plata del servicio”, que había ejecutado su hijo Tomás Amérgo. En 1785, Antonio Lambea blanqueará los hisopos, de la misma forma que en 1791.

Otra de las piezas utilizadas en determinados rituales, en este caso en los bautizos, es la concha, junto con un salero, igualmente labrado en plata. No han sido muchas las piezas que a este respecto ha tenido San Nicolás: únicamente en 1606 se menciona “una pechina de argent” y “un saler de argent”, sumándose una concha más en 1730. Además de las conchas, también se emplean las crismas. Respecto a estas piezas, en 1606 había “un vas de argent ab sa cadeneta en forma de ampolletes pegades, a on estan el Santissim Crisma y el Oleum Cathecumeni”⁴⁷ y “un vas de argent ab sa tapa dora y creu per a portar el oleum infirmorum”. En 1730 se vuelve a hacer referencia a estos recipientes en los inventarios de la forma que sigue: “tres vasos de plata para el santo oleo infirmorum, uno con pie y cruz y los dos sin pie ni crus”, “dos vasos de plata con sus cubiertas que sirven para el santo oleo cathecumenarum y crisma” y finalmente en 1760 se cuentan “tres crismas de plata”, sin hacer más diferenciación. Estas tres crismas iban alojadas en una cajita, también ejecutada en plata⁴⁸.

A todas estas piezas se debe sumar la presencia dentro de los ajueres de platería de los platos, cuyos usos y funciones eran ciertamente variados. Ya en la fecha temprana de 1606 se advierte de la existencia de “un plat de argent de les animes” y “un plat de argent de la fabrica”, pudiendo ser utilizados como platos petitorios o con cualquier otra función. En 1647 se adquiere un plato con “la figura del glorioso San Nicolás”⁴⁹. Posteriormente, en 1720 se llegan a contar seis platos diferentes⁵⁰, al que se sumará uno nuevo en 1730⁵¹.

Dentro de las piezas destinadas a las procesiones son de destacar las cruces, que abrían los cortejos. Desde los inicios del siglo XVII⁵², la documentación informa

47 Se completa la referencia ordenando el Obispo visitador que se hagan dos vasos diferentes: uno para el crisma y el otro para el óleo de los catecúmenos, de manera que “en cada hu de aquells se puga posar lo dit per ungr” (APSN, *Visita Pastoral*. 1606, s. f.).

48 Se tiene constancia de la ejecución en 1784 por parte de Thomas Américo de “una caxita de plata para las crismas y demás que sirve a los bautizos” (AHMA, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás desde 1781 hasta 1787*, s. f.).

49 En 1650, la Capilla de la Virgen del Remedio, una de las más suntuosas de San Nicolás, cuenta con un nuevo plato de plata.

50 “Un plato de plata con la imagen de San Nicolás, otro plato de plata que antiguamente servía para el asperges con un rótulo que dize: Ora pro nobis B. Nicolae quatro vezes repetido [se renovará en 1755 con la plata de la salva de unas vinajeras y uno de los tres candeleros que decían ser de Ntra. Sra. del Remedio], otro plato de plata del Santísimo Sacramento, otro plato de plata con manezilla y espaviladeras de plata que sirve para el Monumento, otro plato de plata con la imagen de Ntra. Sra. de los Remedios, otro plato de plata del mismo tamaño dicho de las almas” (APSN, *Visita Pastoral*. 1720, s. f.).

51 Bartolomé Américo recibirá en 1773 seis libras por componer “un plato de plata grande”, de la misma forma que Antonio Lambea lo hará en 1786.

52 En 1606, San Nicolás tenía “una creu de argent sobredaurada”, “una creu chica de argent” y “una creu de argent ab son peu de argent per a portar en les processons”. En cuanto a la primera, la documentación nos indica toda su iconografía: “a la una part el Christ y en la altra una figura de San Nicolau ab son baculo”, llevando en los brazos de la cruz “figures de Ntra. Sra. y Sant Joan Evangelista”, en el pie una Magdalena y en el brazo superior un pelicano; su peana o pie contenía las imágenes de San Pedro, San Miguel, San Juan Bautista y San Cristóbal.

de la existencia de no sólo una cruz procesional sino varias, algunas de ellas concebidas para determinados actos (“entierros de a seys”), aunque con el devenir del tiempo irán incrementándose hasta llegar a tener San Nicolás más de siete cruces, con distintas funciones y estando ubicadas en diferentes lugares del templo⁵³. A su vez, la limpieza y el reparo de las mismas también centrarán parte de los esfuerzos económicos de la fábrica de San Nicolás, especialmente en los años de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando ya no se adquiere ninguna cruz nueva⁵⁴.

La cruz, en las procesiones bien exteriores o bien claustrales, iba flanqueada por dos acólitos que llevaban en alto sendos ciriales. En casi todo este tiempo del Barroco, San Nicolás dispondrá de ciriales, siempre en juegos de dos piezas. Así pues, en 1647 ya se especifica en los inventarios tener “dos ciriales de plata”, en 1720 se cuentan “dos ciriales de plata con la cruz de Ntra. Sra. de los Remedios” y en 1760 vuelven a nombrarse “dos ciriales de plata y dos pomos para otros ciriales de lo mismo”. Son más abundantes las noticias documentales que refieren arreglos o composiciones de ciriales, aunque no corresponde aquí hacer una enumeración de las mismas⁵⁵.

Una pieza que tenía uso tanto fuera como dentro del templo es el incensario⁵⁶. Se compone de dos partes: un brasero y el cuerpo del humo, normalmente horadado para la salida de éste, y se sujeta mediante unas cadenillas que terminan en una argolla, casi siempre acompañado de una naveta o “barqueta” donde se disponía el incienso y una cucharilla para verterlo en el incensario. Así, ya en los primeros años del Seiscientos se halla “un encenser ab sa naveta y cullereta de argent” (1606), dos incensarios con su naveta de plata (1647) y dos incensarios nuevamente y dos navetas con sus cucharas (1727). Las cadenillas de los incensarios fueron objeto de constante limpieza y recomposición, además de los braseros de los mismos, por ser las partes que más se veían perjudicadas por la acción del incienso. Los maestros plateros, especialmente los de los últimos años del XVIII, dedicaron buen parte

53 En 1647 únicamente se cuenta “una cruz grande de plata sobredorada”, aunque en 1652 se añaden al conjunto “una cruz grande de plata, una cruz mediana, una cruz pequeña para las procesiones claustrales”. En el siglo XVIII (1720) hay “una cruz grande con asta de plata y sobredorada llamada la Cruz del Cavildo”, “otra cruz grande con su asta de plata y sobredorada la cruz”, “otra cruz mediana y pequeña para las claustrales, todo de plata”, “otra cruz de plata que sirve para la urna para fixar la rexa colorada” y “otra cruz de bronce dorada en que se celebra la Vera Cruz”, y en 1730 se suma otra cruz de plata pequeña con un crucifijo.

54 En 1772 se compone y suelda la cruz “de los entierros de a seys”, de igual forma en 1776 por tener “el Santo Cristo roto y la crus descompuesta de alguna caída”. En 1779 se arregla una cruz grande de plata y en 1786 se vuelve a arreglar el Cristo de la cruz de los entierros.

55 En 1776, Bartolomé Amérigo compone un cirial por “tener el candero de arriba hecho pedasos”. Antonio Lambea en 1783 y 1787 hace lo mismo con otros ciriales y un año más tarde, Tomás Amérigo vuelve a componer “dos ziriales”. Por último, el platero Josef Calvo ejecuta en 1774 “dos hastas para los ciriales”. (AHMA, *Cuentas de la fábrica de San Nicolás*, varios años, s. f.).

56 La documentación diferencia incensarios para Semana Santa, para el Jueves Santo e incensarios para la fiesta del Corpus. Incluso se mencionan incensarios “quando traxeron la Santa Faz”.

de su tiempo a limpiar tales piezas. De este periodo, precisamente, ha llegado un incensario fechado en 1788 (la marca 88, repetida en varias ocasiones, junto con los punzones frustrados de platero y marcador, así lo confirma), que sigue la misma línea que otros incensarios alicantinos de esos momentos.

Terminando el capítulo dedicado a las piezas concebidas para las procesiones, se hace necesario mencionar aquellos relicarios que fueron pensados para sacarse en procesión, bien en rogativas bien para celebrar una determinada festividad. Así, Bartolomé Amérigo compone en 1775 “el relicario que se saca a las rogativas” por tener el “visel” roto, repitiéndolo un año más tarde. Antonio Lambea, por su parte, en 1786, limpiará el relicario que contiene la preciosa reliquia de la Santa Faz, que anualmente salía y sale en procesión desde San Nicolás hasta el Monasterio de la Verónica.

No quedaría completo este estudio si no se mencionase la platería destinada al ornato de las imágenes. La colegial de San Nicolás custodiaba numerosas imágenes ubicadas en diferentes capillas laterales, en el retablo mayor y en la Capilla de la Comunión, y algunas de ellas estaban adornadas con objetos de plata. La Virgen del Remedio, cotitular de la Colegial y patrona de la ciudad de Alicante, contaba con un buen número de piezas de platería que venían a conformar un interesante ajuar suntuario: “una corona de plata con los rayos dorados”, “una corona, un pomo y una cruz de plata del Niño”, “una cruz de oro esmaltada a modo de pectoral”, además de diversas joyas⁵⁷. Además de la Virgen del Remedio, la imagen-relicario de San Nicolás también mereció el adorno de objetos hechos de plata, como su mitra y báculo realizados en el año 1720. O San Vicente Ferrer, con “una corona y título de plata” en 1760, de la misma forma que para la imagen de Santa Felicitas, con una corona de plata labrada en 1720⁵⁸.

57 ACO, *Visita Pastoral en sede vacante. 1679*, s. f.

58 Incluso se destinó la platería para guarnición de la indumentaria litúrgica. De ese modo, en 1720 constan “tres broches de plata para las albas del altar mayor”.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Visita Pastoral de 1720⁵⁹

Primte., la custodia grande con su viril de plata sobredorada que está en el sagrario del altar mayor,

Ytem, una caxita de plata con su cruz y dentro sobredorada, que esta en dicho sagrario

Ytem, dos fuentes de plata sobredoradas, la una con las armas de los Pasquales

Ytem, un plato de plata con la imagen de San Nicolás, y unas vinageras y salva todo de plata

Ytem, otro plato de plata, que antiguamente servía para el asperges con un rótulo que dize: Ora Pro Nobis Beate Nicolae, quatro vezes repetido

Ytem, otro plato de plata del Santísimo Sacramento

Ytem, otro plato de plata con manezilla y espaviladeras de plata, que sirve para el monumento

Ytem, otro plato de plata con la imagen de Ntra. Sra. de los Remedios

Ytem, otro plato de plata del mismo tamaño dicho de las almas

Ytem, una tapadera de plata para la cajuela de las ostias

Ytem, una paletilla y puntero de plata nuevo que pesan 15 onzas

Ytem, seis blandones y dos candeleros de plata pequeños

Ytem, seis candeleros de plata con las armas de Forner

Ytem, dos candeleros de plata con la cruz de Ntra. Sra. de los Remedios

Ytem, seis bordones de plata los dos con remate de bronce dorados

seis bordones de plata los dos con remate de bronce dorados

Ytem, un bordón de plata con siete cañones para el perteguero

Ytem, quatro peveteras de plata a modo de blandones

Ytem, una salva y una campanilla de plata

Ytem, dos peveteras de plata pequeñas

Ytem, un isopo y un ostiero de plata

Ytem, una cruz grande con hasta de plata y sobredorada llamada la Cruz del Cavildo

Ytem, otra cruz grande con su hasta de plata y sobredorada la cruz

Ytem, otra cruz mediana y otra pequeña para las claustrales, todo de plata

Ytem, otra cruz de plata que sirve para la urna para fixar la rexa colorada

Ytem, dos llavezitas de plata, la una de la Urna y la otra del Sagrario

Ytem, una lámpara de plata, que es de Pedro Bojoni

Ytem, dos lámparas de plata, la una de la capilla de Forner de 180 onzas de plata y la otra de la fábrica de 186 onzas de peso

59 APSN, *Visita Pastoral. 1720*, s. f.

Ytem, otra lámpara de plata que sirve en el altar y capilla de San Nicolás, que es de la hermita de San Blas del altar del Santo Cristo del Valle

Ytem, dos ziriales de plata y dos jarros sobredorados

Ytem, dos portapaces de plata sobredorado el uno, y un puntero de plata

Ytem, dos imágenes de bronce con las caras de plata, que la una es de San Nicolás Obispo y la otra de San Roque, doradas

Ytem, una imagen de Ntra. Sra. con una lámina con su óvalo y pie de plata

Ytem, dos relicarios de plata, uno de San Nicolás y otro de San Roque

Ytem, una corona de plata y título de San Vicente Ferrer

Ytem, una corona de plata de Ntra. Sra. de los Remedios

Ytem, tres broches de plata para las albas del altar mayor

Ytem, quatro cálizes de plata todos sobredorados

Ytem, un cáliz con su patena de plata sobredorada

Ytem, dos cálizes nuevos, uno con pie de bronce y otro con pie de plata sobredorados

Ytem, otro cáliz de plata con pie de bronce sobredorado

Ytem, otro cáliz de plata sobredorado que era de Musiteli y sirve actualmente en su capilla de Ntra. Sra. de Grazia, y que en todo son diez cálizes

Ytem, siete cucharitas de plata, una de ellas dorada, para los cálizes, que pesan 2 onzas y 6 adarmes

Ytem, mitra y báculo de plata de San Nicolás

Ytem, una corona de plata de Santa Felizitas

En 1727 y 1730 se añade lo siguiente⁶⁰:

Primte, se encuentran dos candeleros de plata pequeños, por ser ya viejos e inútiles se deshicieron para haser un relicario para la reliquia de San Benito Martir

Ytem, dos incensarios y dos navetas con sus cucharas, todo de plata

Ytem, un cáliz y campanilla todo de plata que dexó y legó a dicha Yglesia Mⁿ Pedro Agulló

Ytem, tres copones de plata sobredorados, uno grande y otro mediano con sus cruces de plata, y el otro pequeño sin ella

Ytem, tres vasos de plata para el santo óleo infirmorum, uno con pie y cruz y los dos sin pie ni cruz

Ytem, dos vasos de plata con sus cubiertas que sirven para el Santo Óleo Cathecumenorum y crisma

Ytem, una pichina de plata

Ytem, un portapaz de plata con las armas del Sacramento

Ytem, una cazuela de plata sobredorada

60 APSN, *Visita Pastoral. 1727 y 1730*, s. f.

Ytem, una cruz pequeña de plata sobredorada con un cruzifixo

Ytem, dos anillos de oro con piedras ordinarias, una blanca y otra colorada

Ytem, dos hisopos de plata

Ytem, dos cálizes con copas y patenas de plata sobredorada, y los pies de bronce sobredorado y dos cucharitas de plata

Ytem, dos llaves con sus zintas que son del sagrario, la una de plata y la otra de yerro.

A todo ello se suma en 1760⁶¹:

Ytem, otro viril de cristal con perfiles de oro

Ytem, una fuente de plata más pequeña

Ytem, dos campanillas de lo mismo, una grande y otra pequeña

Ytem, un hisopo de lo mismo y un ostiero de lo mismo

Ytem, otra cruz de plata más pequeña

Ytem, otra cruz de plata mediana con el asta de madera

Ytem, otra lámpara de plata de la Capilla de la Concepción

Ytem, otra de lo mismo de la capilla de San Miguel

61 APSN, *Visita Pastoral. 1760*, s. f.

Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVI

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

La catedral metropolitana de Valencia es uno de los principales símbolos de la ciudad, no sólo por su relevancia religiosa, sino también por la cantidad y calidad de obras de arte que ha guardado en su interior a lo largo de su historia¹. Su tesoro fue digno de encomio por quien la visitó antes de 1812 y, incluso después de esta fecha, logró mantener numerosas piezas de platería, entre ellas seis andas, algunas con sus imágenes, hasta 1936. Después de este año, con el incendio parcial que sufrió y la pérdida de gran parte de su patrimonio mueble, todavía conserva el relicario completo así como algunas obras de orfebrería que no son sino pálido reflejo de las que un día poseyó.

Desde hace unos años, estamos trabajando en su archivo para recuperar la memoria de los maestros plateros titulares de esa institución. Fruto de esas rebuscas han sido las publicaciones referentes a los plateros de los siglos XVII², XVIII³ y XIX⁴. Quedan todavía, los siglos XV y XVI por hacer. En el presente trabajo

1 Este trabajo se inserta en el proyecto “Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias” (Referencia HUM 2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

2 F.P. COTS MORATÓ, “Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVII” en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 133-148.

3 F.P. COTS MORATÓ, “Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVIII” en RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 65-89.

4 F.P. COTS MORATÓ, “Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XIX” en RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 161-187.

abordamos esta última centuria según los datos que nos han proporcionado los Libros de Fábrica, llamados también Libros de Obra, cuya cronología va, como es sabido, desde el 1 de mayo al 30 de abril de cada ejercicio. Es lo que llamamos “año canonical”.

La razón de realizar esta investigación, referente al Quinientos, ahora, responde a un hecho concreto. El archivo catedralicio permaneció más de una década cerrado o con un régimen de visitas restringido. El abordar primero el siglo XVII se debió a que esa documentación la conservábamos desde 1992 y creímos oportuno cerrar toda la época moderna antes de estudiar el siglo XVI, centuria que, suponíamos, presentaba mayores dificultades, como así ha sido. No obstante, una vez concluida la fase anterior, corresponde analizar los años que supuestamente más gloria dieron a la catedral.

A pesar de nuestro interés por encontrar toda la serie de maestros plateros de la catedral de Valencia, hay que decir que las fuentes utilizadas esta última vez, las correspondientes al Quinientos, son bastante parcas respecto a facilitarnos las noticias que buscamos. Al mismo tiempo cabe decir que la documentación referente a algunos años se ha perdido⁵ y otra se encuentra en tan mal estado de conservación que, o bien esta restaurándose⁶, o en espera de este proceso⁷. Por lo tanto, los vacíos documentales con los que nos hemos hallado son más que notables y, en ocasiones, estos se refieren a años clave en los que se producen los cambios de maestro platero al servicio de la Seo, por lo que no podemos precisarlos con la exactitud que quisiéramos⁸.

No obstante lo dicho anteriormente, hay que destacar que el siglo XVI es una época de gran actividad en la catedral. Se termina el fastuoso *Retablo Mayor* de plata —el segundo de los que tuvo la catedral—, se hacen y pintan las puertas que lo recubren y, casi al mismo tiempo, se labra el órgano mayor. Conviene, pues, citar algunos artistas que trabajan en este inicio del Quinientos en el primer templo valenciano, y de los que Sanchis Sivera ya dio noticia, porque ponen de relieve el ambiente artístico que se vivía en la Seo cuando se labraba el *Retablo Mayor* y, además, algún que otro tiene cierta relación con los maestros plateros que trataremos después de ellos.

Entre los artistas que están en la Seo figuran principalmente escultores y pintores. Uno de los primeros en aparecer es Damià Forment, nombrado como imaginario. El

5 R. CHABÁS LLORENS, *Índice del archivo de la catedral de Valencia*. Valencia, 1997, pp. 207-208. Faltan los años 1505, 1519, 1528, 1547 y algún otro.

6 Archivo Catedral de Valencia = A. C. V. Sig. 1491. *Libros de Fábrica. 1550-1559*.

7 A. C. V. Sig. 1493. *Libros de Fábrica. 1570-1578*.

8 Así ocurre en el volumen referente a los años 1550-1559, donde hemos hallado problemas para saber con certeza el cambio de Bernat Joan Cetina por Francesc Joan Musabres, como se especificará más adelante. Lo mismo sucede con la entrada de Joan Calderón en la catedral, en la década de los setenta.

5 de marzo de 1505 se le pagan dieciséis libras, dieciséis sueldos por un Crucifijo⁹. Rodrigo de Osona, pintor, cobra, el 17 de abril del mismo año doscientos sueldos por dorar el Sagrario y el 11 de junio treinta libras más por el mismo motivo. El 7 de abril del año siguiente le abonan treinta y seis libras, quince sueldos por pintar las puertas de las reliquias. Un tiempo más tarde, en 1510, encarnará el Crucifijo de la Adoración¹⁰. Pintor también es Miquel de San Leocadio, hijo de Pablo, quien cobra doscientos cincuenta y dos sueldos por encarnar la cabeza de la Virgen María y dos ángeles¹¹. Vicent Macip, otro de los más destacados pintores de la Valencia del Quinientos, cobra, el 27 de junio de 1522, siete sueldos por dorar las coronas de las imágenes de la Virgen y el Niño de la Puerta de los Apóstoles¹². Curiosa es una nota que indica que, en 1526, se le dan ocho libras, ocho dineros a *mestre Jaume Vicent, fuster, per lo obrar del Crucifixi que està en lo Cor*¹³, imagen que posteriormente encarnará Nicolau Falcó¹⁴.

Sanchis Sivera escribió que Vicent Macip dora, en 1522, la peana de la Virgen María del Retablo¹⁵. La noticia, para nosotros, no tendría más trascendencia si no fuera porque, a continuación, se lee en el Libro de Fábrica *ay albarà testimonial de mà de Joan Cetina, argenter*, lo que indica una posible relación entre los dos artistas porque, cuando uno de ellos firma el albarán de otro, demuestra una cierta amistad o trato profesional, ya que ambos trabajan en esos años para la Metropolitana valentina¹⁶.

Mención aparte merece la figura del arquitecto Pere Compte, quien realiza obras en la Metropolitana desde 1494 hasta 1506. Desde el primero de los años que hemos mencionado y hasta su fallecimiento, Compte está relacionado con la Seo. Supervisa el pasillo que une la nave lateral con el aula capitular y dirige las obras de la capilla de la familia Pertusa, así como la sacristía, de la que se conservan detalladas cuentas en la Fábrica, y que ha desaparecido debido a las reformas de los siglos siguientes¹⁷.

En cuanto a los orfebres se refiere, seguimos, después de varios estudios sobre los plateros de la catedral de Valencia, sin saber desde cuándo existe su cargo de

9 J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990), p. 557. El Dr. Sanchis Sivera revisó muchos de los Libros de Fábrica, especialmente los del siglo XVI.

10 *Ibíd.*, pp. 541-542.

11 *Ibíd.*, p. 528.

12 A. C. V. Sig. 1488. *Pere Barberà. MDXXII*. ff. 23v. (Dates extraordinaries) y 38 (Albarán). Véase también J. SANCHIS SIVERA, *ob. cit.*, p. 536.

13 A. C. V. Sig. 1488. *Obra. MDXXVI. Amorós*. f. 26.

14 *Ibíd.*, f. 25 y J. SANCHIS SIVERA, *ob. cit.*, p. 532.

15 A. C. V. Sig. 1488. *Pere Barberà. MDXXII* f, 17v. y J. SANCHIS SIVERA, *ob. cit.*, p. 536.

16 Ese albarán al igual que otro que refiere el cobro de Cetina por el Monumento se conserva Cfr. A. C. V. Sig. 1514. *Libro Manual de la Obra de la Insigne metropolitana Seu de Valentia regit per mi Pere barberà, prevere, de l'any MDXXII*. ff. 46 y 48.

17 A. ZARAGOZÁ CATALÁN y M. GÓMEZ-FÉRRER LOZANO, con la colaboración fotográfica de J. BÉRCHÉZ GÓMEZ, *Pere Compte. Arquitecto*. Valencia, 2007, pp. 113-118.

maestro platero titular, pues los documentos consultados por ahora, no nos han facilitado esa información. Sanchis Sivera hace saber que Francesc Cetina (1458-+1496/97?)¹⁸ lo desempeña en 1459¹⁹, afirmación que indica que en esa época ya existía. El mismo autor también recoge que Francesc es el padre de Bernat Joan Cetina (1497/98-+1552), quien será su sucesor en la Seo, puesto que aún ostentará en 1565 junto con Francesc Joan Musabres (1553-1580)²⁰. La nómina de maestros plateros catedralicios del XVI la cierra Joan Calderón (1559-1604)²¹, pues este era el platero oficial en 1586²². Hasta aquí lo que nos indica el canónigo en su documentada monografía. No obstante, según la información hallada, conviene, más adelante, hacer algunas precisiones a su exhaustivo estudio.

Como ya se dijo en anteriores escritos, el platero de la catedral tenía varias misiones o trabajos habituales. Durante el Quinientos uno de ellos es la intervención directa en el montaje del Monumento del Jueves Santo. No sabemos desde cuándo este se erige en la catedral de Valencia, pero, es en el ejercicio 1511/12 cuando hemos encontrado los primeros pagos del XVI. Otra de las labores es limpiar el nuevo *Retablo Mayor*. Esto se hacía en diferentes fechas, que no siempre coinciden un año y otro. Sin embargo, por lo que hemos advertido, durante el período de Bernat Joan Cetina, la fiesta de la Virgen de Agosto, titular de la catedral, era una de las más frecuentes. Así ocurre en 1513/14²³, que es el primer año en que hemos documentado ese trabajo, y prosigue en 1517/18²⁴ y, ya al final de la presencia de este orfebre en la Seo, en 1544/45²⁵. Otra celebración para la que se limpia el Retablo es para el *Corpus Christi*. Vemos referido sólo un pago para esta festividad, en 1518/19²⁶, pero muy abundantes son las limpiezas por Navidad. Así, se documentan muchas, entre las que está la de 1542/43²⁷ o las que realiza Joan Calderón en 1582/83²⁸ y 1585/86²⁹,

18 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVII" ob. cit., p. 135 y nota 7.

19 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 546.

20 Ibídem, pp. 546 y 549.

21 Pensamos que, aunque algunas fuentes documentales valencianizan su apellido como Calderó, éste es Calderón.

22 Ibídem, p. 546.

23 A. C. V. Sig. 1487. *Obra. Hierony Bexix. Any XIII finint en XIII. f. 17v.*

24 A. C. V. Sig. 1487. *Libre de la Obra insigne Seu de Valentia Regida e administrada per mossén Anthoni Amorós, prevere, en lo any qui comença lo primer de maig any MDXVII e fení lo darrer de abril any M cinchens e dibuit. f. 24v.*

25 A. C. V. Sig. 1490. *Libre de la Administració de la Fàbrica de la Seu de Valencia regit y administrat per lo venerable mossén Gaspar de la Nava, prevere e beneficiat en dita Seu, essent obrer lo Rnt mos Miquel d'Assio canonoge de la dita Seu de un any q comensa lo primer de maio de l' any MDXXXIII e finirà lo darrer de abril MDXXXV. s/f.*

26 A. C. V. Sig. 1487. *Libre de la Obra de la Seu de Valecia regida e administrada per mossén Anthoni Amorós en lo any DXVIII. f. 24v.*

27 A. C. V. Sig. 1490. *Obra. Any 1542 de mossén Pere Mestre Any MDXXXII finint en XXXIII. s/f. (Dates del 22-XII-1542).*

28 A. C. V. Sig. 1388. *Libre de la Administració de la Fàbrica de l'any MDLXXXII. f. 40.*

29 A. C. V. Sig. 1388. *Libre de la Administració de la Fàbrica de l'any MDLXXXV. f. 43v.*

por citar sólo unos pocos ejemplos. En ocasiones, el platero es ayudado por un sacristán en estas labores, pues se trata de quitar el polvo y poco más, a tenor de lo que nos dicen los documentos³⁰ y la cantidad recibida por los interesados.

Otro trabajo de los plateros catedralicios consiste en hacer diferentes reparaciones de las piezas que se encuentran en la Seo, como es el caso de Francesc Joan Musabres que, en 1563, cobra *per adobar uít parells de canelobres*³¹. Se ha dicho que los plateros de las catedrales eran, más bien, “remendones”, pero precisamente esa es una de sus labores principales. Arreglar lo que se estropeaba durante el año y mantener en perfectas condiciones todo el ajuar de las sedes episcopales. El cargo de platero catedralicio, como sabemos, era muy envidiado, pues proporcionaba numerosos encargos fuera de los muros de la Seo y así como un gran prestigio. Algunos combinaban diferentes cargos, como es el caso de Joan Calderón que era al mismo tiempo platero de la catedral y de la *Ciutat*. A lo largo de los estudios publicados en años pasados, hemos advertido que Gaspar Lleó (1700–+1742) trabajó simultáneamente para las catedrales de Valencia y Murcia, así como para diferentes parroquias del reino de Valencia y también como, en la nómina de los maestros de la catedral, estaban los más famosos plateros de la Valencia de entonces; entre ellos Gaspar (*1700–+1783) y Bernardo Quinzà (1752–+1803) Ello se debía a que, aunque la catedral podía encargar obras a quien quisiera, el platero catedralicio gozaba de una posición y un prestigio de cara al exterior realmente envidiable, un prestigio que, tal como avanza el siglo XIX parece decaer, al menos en Valencia.

Una vez comentados estos aspectos de carácter general, conviene decir que al platero de la catedral también se le pagaba un salario, salario que no era muy elevado. Este, durante el siglo XVI, está entre cuarenta y cuarenta y dos sueldos. Esta paga, que hemos visto por vez primera adjudicada a Bernat Joan Cetina, independientemente de lo que nos pueda deparar el estudio del siglo XV, también se le abona a Francés Joan Musabres y a Joan Calderón. La última vez que lo hemos documentado es durante el ejercicio 1611/12, cuando lo cobra Joan Baptista Calderón (1591/92-1627). Después de esta fecha, al platero le pagan únicamente sus trabajos³². En la centuria siguiente, cuando Gaspar Lleó es platero de la catedral, cobra una libra cada año por montar la *Camilla del Cristo de la Piedad*, pieza que él mismo había labrado, pero no se dice que eso sea su salario como maestro titular de la Seo³³. En cambio, en el ejercicio 1780/81, cuando el cargo lo desempeña Bernardo Quinzà, la cantidad pagada no cambia y se apunta que además es su paga anual³⁴.

30 Ítem, *XI d'agost doni an Setina, argenter, per espolsar lo retaule...* Véase nota 23.

31 A. C. V. Sig. 1492. *Libre de la Obra de la Seu de l'any MDLXIII*. f. 39 (Albarán).

32 F.P. COTS MORATÓ, “Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVII” ob. cit., pp. 136-137.

33 F.P. COTS MORATÓ, “Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVIII” ob. cit., p. 69.

34 *Ibíd.*

Esos pagos continuarán siendo los mismos, y por idéntico motivo, hasta 1810/11, que es la última vez que los percibe José Carlos Quinzá (1802-1847), seguramente porque la mencionada *Camilla* ya no existía³⁵.

La cuestión del salario nos lleva, como se ha visto ya, al primer platero que hemos hallado en los Libros de Fábrica del Quinientos. Este es Bernat Joan Cetina. A Cetina le abonan, el 30 de enero de 1501, doce sueldos por limpiar los candelabros de latón que se ponen la noche de Navidad, ya que estaban muy sucios, así como por soldar dos de sus brazos rotos³⁶.

La siguiente referencia sobre este maestro figura en el ejercicio 1511/12, cuando le abonan unos gastos que ha realizado para el Monumento³⁷. Este será uno de sus principales quehaceres cada año, como se ha dicho, por el que, desde 1517/18, al menos, le pagan un salario ordinario de dos libras, dos sueldos³⁸. En el ejercicio de 1528/29 se dice expresamente que le abonan esa cantidad *per lo son salari ordinari del Moniment*³⁹. Todo ello según documentación en mano. Pero, vista esta información, las preguntas son las siguientes: ¿Por qué durante varios ejercicios los Libros de Fábrica no recogen la paga del platero? ¿Acaso no se montaba el Monumento hasta 1511? Suponemos, mientras la documentación que pueda aparecer en un futuro no lo desmienta, que la catedral de Valencia, como el resto de las catedrales, necesitaba un platero que realizara los “adobos”, reparaciones, limpiezas de los objetos necesarios para el culto y que, por supuesto, contribuyera en la máquina que suponía el Monumento desde el primer momento en que este se erigiera. Lo que debió de ocurrir fue que, mientras se estaba labrando el *Retablo Mayor* y en el que Bernat Joan Cetina intervino, seguramente fue él quien se encargó de esos menesteres, pues durante todo el tiempo que lo tenemos documentado figura prácticamente sólo al frente de las necesidades de la catedral. Lo extraño es que no esté en las cuentas de la Fábrica porque unas labores y otras no eran incompatibles. Una cosa más hay que añadir. En ningún momento hemos visto que en la Fábrica se le nombre como “platero de la catedral”, aunque sus funciones eran esas, como sí ocurre con sus sucesores Francesc Joan Musabres y Joan Calderón.

En cuanto a las labores de Bernat Joan Cetina en la Seo valenciana, las principales se han dicho ya: su colaboración anual en el Monumento y la limpieza del Retablo de plata una vez esta obra estuvo terminada y colocada en el Altar Mayor. En referencia al primero, poco más se puede decir. Sabemos que en el ejercicio 1512/13 se le pagan diversos útiles que ha comprado para su montaje. Pero lo más interesante

35 F.P. COTS MORATÓ, “Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XIX” ob. cit., p. 164.

36 A. C. V. Sig. 1486. *Any MD*. f. 17.

37 A. C. V. Sig. 1487. *De la Obra l'any MD e onze. De Jaume Pastor prevere*. f. 20v.

38 A. C. V. Sig. 1487. *Libre de la Obra insigne Seu de Valentia regida e administrada per mossén Antoni Amorós, prevere, en lo any qui comenta lo primer de maig any MDXVII e finí lo derrer de abril any M cinchens e dibuit*. f. 39.

39 A. C. V. Sig. 1488. *Obra. Any MDXXXVIII. Gaspar Perol. Any MDXXXVIII*. f. 33.

es que se le dan trece sueldos, ocho dineros, de los que nueve los cobra su hermano Pere Cetina⁴⁰, que forma parte de su obrador. No es la única vez que los hermanos colaboran en la catedral, pues años más tarde, en 1518/19, se les paga, junto a los sacristanes, un almuerzo *per concertar los bastiments per a les reliquies*⁴¹.

Otros trabajos que hemos recogido se datan en otros años. En 1514 dora la *Corona* de la Virgen de la Puerta del Coro, así como la *Diadema* y el *Orbe* del Niño que la acompaña⁴². En 1538 se le abonan diez sueldos, dos dineros *per sos treballs* con motivo de las fiestas de la Concepción⁴³, trabajos que, a la vista de la cantidad mencionada, no debieron de ser de gran envergadura. Más enjundia tiene *la masa [sic] del vedell* que labró en 1544 y por la que le pagaron, de oro, plata y manos, treinta y ocho libras, catorce sueldos y cinco dineros⁴⁴. En el ejercicio siguiente doró la *Diadema* de la imagen de la Virgen María y realizó otros trabajos percibiendo por todos ellos un ducado⁴⁵.

Una vez analizados los datos obtenidos en la Fábrica de la catedral de Valencia, conviene sintetizar lo que conocemos hoy en día de Bernat Joan Cetina. Este fue uno de los plateros más famosos del siglo XVI y uno de los que más tiempo se documenta trabajando para la Seo, aunque los datos de finalización de su trabajo en la Metropolitana varíen de unas fuentes a otras, complicándose aún más al no poder hacer uso de todos los instrumentos de la centuria. Por lo tanto habrá que esperar a disponer de mayor información antes de dar por sentado todo lo que diremos, que tiene el valor del archivo y la bibliografía, tanto inédito como publicado, pero también hay una parte de provisionalidad.

La primera vez que nosotros lo hemos documentado ha sido en la lista de la tacha y los Capítulos de san Eloy del ejercicio platero de 1497/98⁴⁶. En esta lista figura como cofrade de san Eloy y paga cuatro sueldos, cuatro dineros a la Her-

40 A. C. V. Sig. 1487. *Libre de la Obra regit e administrat per mossén Anthoni Amorós en lo any qui comença lo primer de maig any dXII e fini lo darrer de abril any dXIII*. f. 23.

41 A. C. V. Sig. 1487. *Libre de la Obra de la Seu de Valencia regida e administrada per mossén Antoni Amorós en lo any DXVIII*. f. 24v.

42 A. C. V. Sig. 1487. *Libre de la Obra regit e administrat per mossén Antoni Amorós, prevere, en lo any qui comença lo primer dia de maig any DXIII e fini lo darrer de abril any DXV*. f. 28 y Sig. 1510. *Libre manual de la Fàbrica de la obra de la Seu de Valencia regit per mi Anthoni Amorós, prevere, en lo any qui comença lo primer dia del mes de maig Any MDIII e finirà lo darrer de abril any DXV*. f. 65.

43 A. C. V. Sig. 1489. *Obra. Any MDXXXVIII. Gaspar Perol. Any MDXXXVIII*. s/f.

44 A. C. V. Sig. 1490. *Obra. 1543-1544*. s/f.

45 A. C. V. Sig. 1490. *Libre de la Administracio dla Fàbrica de la Seu de València regit y administrat per lo venerable mossén Gaspar de la Nava, prevere e beneficiat en dita Seu, essent obrer lo Rnt. mos. Miquel d'Assio canonge de la dita Seu de un any que comensa lo primer de maio del any MDXXXIII e finira lo darrer de abril MDXXXV*. s/f.

46 El ejercicio o “año platero” comienza normalmente el 26 de junio y termina el 25 de junio —día de la Natividad de san Eloy—, fiesta mayor de los plateros valencianos. Era costumbre que el 24 del citado mes se eligieran los cargos, cargos que juraban el 26. Cfr. F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004. p. 21.

mandad⁴⁷. En este ejercicio, debía de ser un platero ya examinado —si es que llegó a examinarse, porque no era tan común en esas fechas tan tempranas—, *cap de taula*, como los denomina la documentación, es decir, jefe de obrador. Los años sucesivos también figura en esas listas hasta 1523/24⁴⁸. Conocemos tres listas más —ya que la documentación del siglo XVI está más bien dispersa, aparte de la Tacha Real de 1513 en la que también figura⁴⁹— y, en ellas, nuestro platero está presente pagando los consabidos cuatro sueldos, cuatro dineros: son las de 1535/36⁵⁰, 1538/39⁵¹ y 1550⁵².

Bernat Joan Cetina además desempeña un papel corporativo de primer orden, ocupando cargos relevantes en el Arte y Oficio de Plateros de Valencia. En el ejercicio 1513/14 es segundo mayoral⁵³. Dos años después, en 1516/17, lo es de nuevo⁵⁴. Durante el ejercicio 1519/20 es clavario⁵⁵, el más importante de los cargos. Este lo desempeñará más veces, tal debía de ser su prestigio entre los orfebres: en 1533/34⁵⁶; 1536/37⁵⁷; 1543⁵⁸ y, finalmente es elegido una vez más el 24 de junio de 1547⁵⁹. El 9 de julio de 1549, junto con Pere Mir, son *oidors de conters* cuando los mayores anteriores rinden las cuentas de su ejercicio a los recién elegidos⁶⁰. Años antes, el 28 de junio de 1533, era platero lugarteniente de ensayador de la ceca de Valencia⁶¹. En 1539-1541 es ensayador de la misma institución⁶².

47 Archivo Histórico Municipal de Valencia = A. H. M. V. Plateros. Caja 38. *Libro de Escribanías. 1473-1524*. f. 100v. Algunos autores citan a Bernat Joan Cetina antes de esta fecha, cuestión que no hemos podido verificar.

48 *Ibídem*, f. 385.

49 M. FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, 1996. Apéndice Documental. Doc. 2, p. 500.

50 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 47.

51 *Ibídem*, f. 78.

52 *Ibídem*, f. 153v.

53 A. H. M. V. Plateros. Caja 38. *Libro de Escribanías. 1473-1524*. f. 265. Antes de la erección del Colegio de Plateros en 1672, los cargos eran: clavario, compañero de clavario, primer mayoral y segundo mayoral. Con el Colegio pasan a denominarse: primer, segundo, tercer y cuarto mayores.

54 *Ibídem*, f. 311.

55 A. H. M. V. Plateros. Caja 15. *Libro de Dibujos. 1508-1752*. f. 64v.

56 *Ibídem*, f. 107.

57 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. ff. 40 y 58v.

58 A. H. M. V. Plateros. Caja 15. *Libro de Dibujos. 1508-1752*. f. 101.

59 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 101.

60 *Ibídem*, f. 132.

61 A. H. M. V. Sig. A-66. *Manual de Consells. 1533-1534*. ff. 55-55v.

62 F. MATEU Y LLOPIS, *La ceca de Valencia y las acuñaciones valencianas de los siglos XIII al XVIII. Ensayo sobre una Casa Real de Moneda de uno de los Estados de la Corona de Aragón*. Valencia, 1929, p. 109. Cetina ya estaba relacionado con la ceca desde tiempo antes. El profesor Mateu expone que, después de la autorización de 1520 desde Coruña, hubo una reunión entre el maestro de la ceca, los jurados y otros entre los que se encontraban los plateros Joan Nadal, Bernat Joan Cetina y Bertomeu Valedellós. Cfr. F. MATEU Y LLOPIS, *ob. cit.*, p. 73.

En cuanto a su vida profesional sabemos que admitió al menos seis oficiales y un aprendiz en su obrador. Estos fueron; su hermano Pere en 1501/02⁶³; un castellano llamado Francisco Ferrandis en 1506/07⁶⁴; su sobrino Pere Dirigoyen y otro oficial llamado Pedro de Vitoria en 1516/17⁶⁵; Onofre Durà en 1517/18⁶⁶; Joan Pérez de Salvatierra en 1523/24⁶⁷ y el aprendiz Luís Ferrándiz en 1547⁶⁸.

Referente a la vida familiar de Bernat Joan, poco es lo que podemos decir. Sanchis Sivera indica que es hijo de Francesc Cetina, como ya se ha mencionado. También sabemos, por el Archivo de Plateros, que tiene un hermano —Pere— que trabaja con él y un sobrino —de nombre Pere— que es uno de sus oficiales. Otros investigadores han demostrado que Pere Cetina, alias Navarro⁶⁹, quien se compromete a labrar una custodia para Santa María de Castelló en 1533, también es sobrino suyo. Esta custodia no llegó a entregarse y suscitó unos pleitos, en 1540 y 1544, en los que Bernat Joan Cetina declaró como testigo⁷⁰. De la misma manera conocemos que, en 1549, arrienda algunas propiedades a Damià Gelós⁷¹. El 3 de febrero de 1552 estaba presente en Valencia, en la Casa-Cofradía del Arte y Oficio, para deliberar sobre unos asuntos de interés⁷². Ese mismo año de 1552 murió según informa la Escribanía correspondiente⁷³.

Sobre sus obras, existen referencias de algunas desaparecidas. Orellana indica que el 30 de octubre de 1505, la *Ciutat* provee pagar, por medio de la *Claveria Comuna*, una castellana de oro por el oro y manos que ha utilizado en reparar un cáliz de la capilla de la Sala⁷⁴. Sabemos también que en 1501 contrata una cruz de plata con el convento de Predicadores de Valencia. Nueve años más tarde, en 1510, se comprometerá a labrar varias piezas de plata para la iglesia de San Esteban y, en

63 A. H. M. V. Plateros. Caja 38. *Libro de Escribanías. 1473-1524*. f. 21.

64 *Ibíd.*, f. 186.

65 *Ibíd.*, f. 315.

66 *Ibíd.*, f. 328v.

67 *Ibíd.*, f. 384.

68 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 133.

69 En algún documento se le llama Pere Navarro, alias Cetina.

70 Para todo este asunto véase A. SÁNCHEZ GOZALBO, "La custodia barroca de Santa María de Castelló y Valdecris". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo LXI. Castelló, 1985, pp. 55-73 y F. OLUCHA MONTÍNS, "La custodia de Santa María de Castelló y el platero Pere Cetina. Una realización frustrada". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo LXIII. Castelló, 1987, pp. 261-282.

71 Agradecemos esta noticia a nuestro compañero don Francisco Villanueva Serrano.

72 A. H. M. V. Gremios. Ordenanzas. Caja 6. *Plateros. Ordenanzas desde 1532 a 1687*. ff. 17-17v.

73 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 173 *Asís mostren los defuns en lo mateç ay 1552*.

74 A. H. M. V. Sig. A-52. *Manual de Consells. 1505-1506*. f. 104v. M.A. ORELLANA, *Biografía Pictórica Valencina*. 2ª Edición. Valencia, 1967, p. 28. La misma información repite, prácticamente sin variaciones, B. de ALCAHALÍ, *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897 (ed. facsímil, Valencia, 1989), pp. 359-360.

1546, tomará parte en la elaboración de la cruz de la iglesia del Salvador, ambas en la ciudad del Turia⁷⁵. Suponemos que es su criado quien, en 1551-1552, va a Segorbe para llevar la *Custodia* que Bernat había labrado para aquella catedral⁷⁶ y por lo tanto esta pieza, ya perdida, también habría que incluirla en su catálogo. De igual modo hay referencias a obras de arte efímero. Así, el 3 de mayo de 1528 entra en Valencia Carlos I para jurar los fueros en la catedral. Ingresa en ella por la puerta del campanario, que había sido adornada para la ocasión por nuestro artífice⁷⁷. Sabemos igualmente que trabajó para doña Mencía de Mendoza y Fonseca⁷⁸.

Mención destacada tiene la factura de la *Cruz procesional* de la Metropolitana que nuestro platero concluye el 10 de diciembre de 1548. Sobre el peso del guión catedralicio las distintas fuentes no muestran una unidad de información: una indica que pesaba sesenta y cinco marcos de plata sin dorar⁷⁹ y otra cincuenta y cinco marcos con cinco onzas⁸⁰. Esta última fuente añade, además, que entraron ciento cincuenta y cuatro ducados y medio y una castellana en el oro con que se doró y que el cabildo pagó a Cetina, sólo por el trabajo de sus manos, cuatrocientas cincuenta libras. La *Cruz* fue bendecida por el obispo Segrià y la primera procesión en la que participó fue la acostumbrada del sábado de la octava de la Concepción.

La *Cruz Procesional* de la catedral de Valencia tuvo importancia en la platería del reino, incluso en una fecha tan tardía como 1576, cuando se comienza la *Cruz Procesional* de la iglesia de Santa María de Castelló (lám. 1), en el contrato se exige que esta última sea de la misma manera que es la de la Seo valentina, con su peso y sus esmaltes. Al copiar la cruz de la catedral, la parroquia castellonense intenta equipararse a la Metropolitana en cuanto a simbología se refiere. No olvidemos que las cruces procesionales son el principal objeto litúrgico de los templos. Son el guión de la comunidad parroquial, las que presiden y encabezan las ceremonias más destacadas y bajo cuya protección se acogen los fieles. Las distintas parroquias rivalizaban por tener una cruz mejor y de mayor calidad artística que las otras, por lo que no es de extrañar que la de Santa María de Castelló quisiera emular a la de la Seo valenciana.

75 Agradecemos estas tres últimas noticias a la amabilidad de nuestra colega la profesora Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

76 J.M. PÉREZ, "Orfebres o argenteros de la Catedral de Segorbe". *Anales del Centro de Cultura Valenciana* nº 25. Valencia, 1936, p. 21. El autor se refiere a Francesc Cetina, pero por la fecha debe de ser Bernat. Si la noticia se tratara de Francesc habría que adelantarla una centuria.

77 S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo para una bibliografía de libros de fiestas*. Valencia, 1926. p. 119.

78 L. ARCINIEGA GARCÍA, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, 2001. Vol. II, p. 181.

79 *Libre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e Regne de Valencia (1308-1644)*. (Edición de Salvador Carreres Zacarés). Valencia, 1930-35. Vol. II. pp. 858-859.

80 *Llibre de Antiguitats* (Notas y Transcripción de José Sanchis Sivera). Valencia, 1926. pp. 153-154.



LÁMINA 1. FRANCESC EVA, MAYOR, y JERONI CAMANYES. Cruz procesional de Santa María de Castelló (1576-1578). Concatedral de Santa María. Castelló.

Más importancia tiene la participación de Bernat Joan Cetina en el *Retablo Mayor* de la catedral de Valencia. Este, según Sanchis Sivera⁸¹, había empezado a labrarse muy pronto —1470—, casi inmediatamente después de la quema del anterior. No obstante, la década de 1490 fue decisiva para su consecución y posterior finalización por nuestro artista en 1507. Chabás explica que hasta 1492 *no se empezó a trabajar en serio*⁸². Las escenas se repartieron entre varios orfebres, pero según el canónigo-archivero de la Metropolitana, su verdadero autor fue el pisano Barnabo Thadeo de Piero de Pone —Bernabeu Tedeu, como era llamado en Valencia— que realizó cinco escenas: Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos, Resurrección y Ascensión, además de retocar las que hicieron el resto de sus colegas. Sin embargo, fue a Cetina a quien el cabildo encargó culminar el retablo con la hornacina de la Virgen María —el llamado cuerpo de gloria— y la historia que remataba la pieza: “La Coronación de Nuestra Señora” *segons la intensio que li es stada donada e mostra que lo dit Johan Cetina ha fet*⁸³.

Como ya es sabido, el *Retablo Mayor* (c.1490-1507) fue fundido en Mallorca en 1812, pero queda una tablilla del siglo XVIII —Chabás la data en la centuria anterior—, atribuida a Gaspar Lleó o algún artista ligado a la catedral, que nos da idea de cómo se conservaba en el Setecientos (lám. 2). Seguramente esta tablilla, pintada con todo lujo de detalles, se hizo antes de desmontarse para la intensa restauración que Lleó llevó a cabo en 1735. Teixidor informa puntualmente, como también hace con la *Custodia Mayor*, de cómo vio el retablo⁸⁴. Pero hay que decir, en honor de la verdad, que “casi” todos los testimonios —tanto descriptivos como gráficos— que tenemos del retablo corresponden al siglo XVIII. Sólo hay que mirar la tablilla o leer al padre Teixidor para ver que alguna cosa no acaba de encajar. Esta, a nuestro juicio, es la disposición de las escenas. Normalmente un retablo es un elemento descriptivo, que se lee porque conlleva un mensaje. El de la catedral de Valencia va dedicado a los Siete Gozos de Virgen María —*Et primo com lo dit retaule haia en si contejr set histories representant los set goigs de la sacratissima Verge Maria*—⁸⁵. Aunque sobre este tema volveremos un poco más adelante. Pero, repetimos, lo que no encaja es cómo están dispuestas esas historias. Un retablo suele leerse de

81 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 168-170.

82 R. CHABÁS LLORENS, “Aclaraciones y correcciones á las Antigüedades de Valencia. Apéndice al tomo II del P. Teixidor”. “X El altar de plata de la catedral” en Fr. J. TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1895 (ed. facsímil, Valencia, 1985). Tomo II, p. 459.

83 *Ibidem*, p. 171. Cuando el retablo estaba labrándose, las escenas terminadas se disponían en el altar mayor en las grandes solemnidades y eran custodiadas por sacerdotes. Ello lo indica Sanchis Sivera y nosotros hemos tenido ocasión de comprobarlo al revisar los Libros de Fábrica de los primeros años del siglo XVI. El mismo Pere Compte las montó más de una vez. Cfr. A. ZARAGOZÁ CATALÁN y M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, ob. cit. Docs. A.95 y A. 98.

84 Fr. J. TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1895 (ed. facsímil, Valencia, 1985). Tomo I, pp. 236-238.

85 R. CHABÁS LLORENS, ob. cit., pp. 461-464. Ello está estipulado en el contrato, de 1492, con Bernabeu Tedeu.

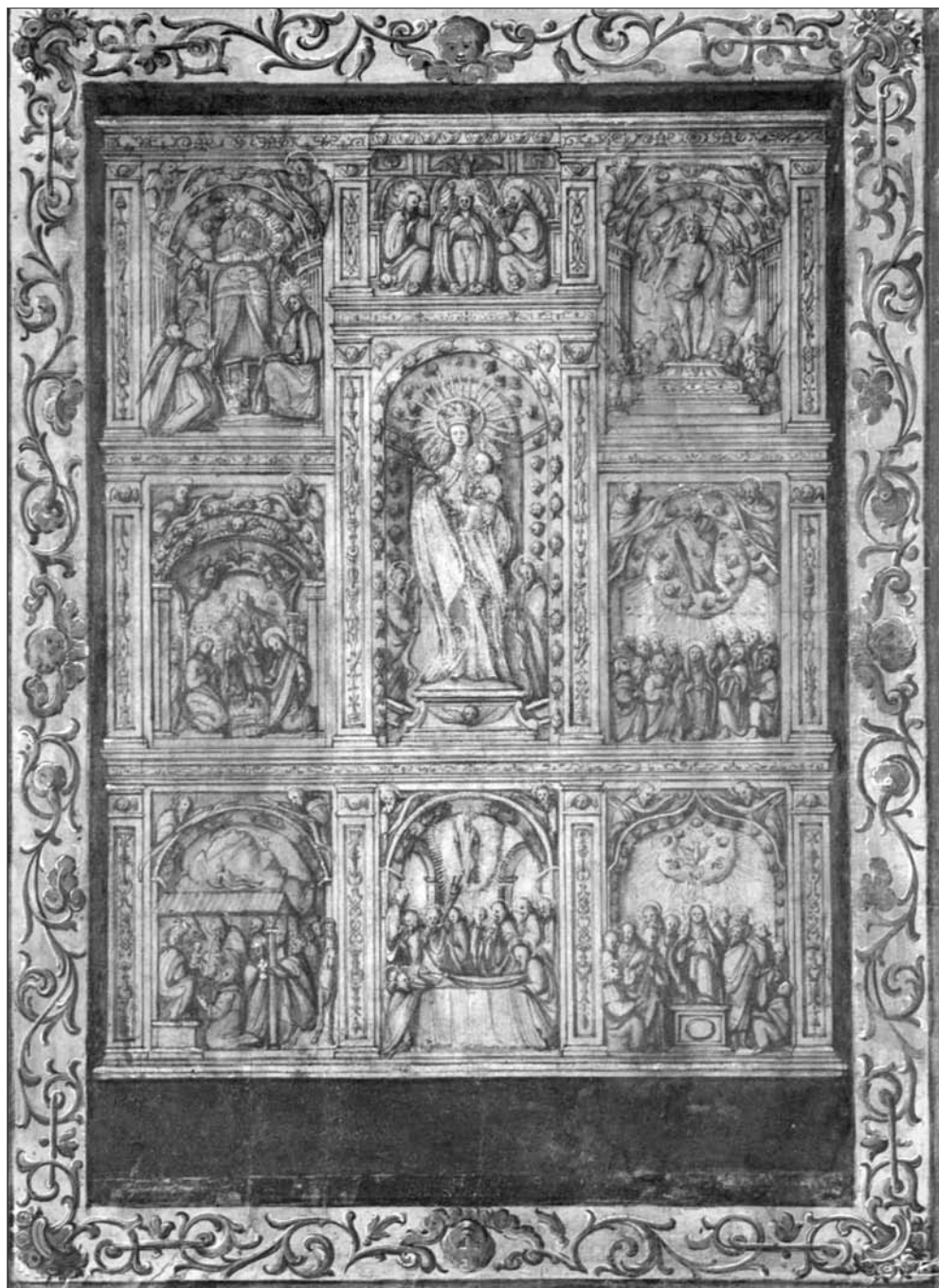


LÁMINA 2. ¿GASPAR LLEÓ? Tablilla que representa el Retablo Mayor de la catedral de Valencia (¿1735?). Catedral de Valencia. Foto Archivo de la catedral de Valencia.

izquierda a derecha y de abajo a arriba, por lo tanto, según las descripciones y la tablilla, en el siglo XVIII posiblemente —o quizás no, como expondremos más abajo a la vista de otra fuente— se había alterado el orden que suponemos original. No resulta convincente que la primera escena sea la Adoración de los Magos, seguida de la Dormición-Asunción de la Virgen —por más que sea la titular de la Seo— y continuada por la Venida del Espíritu Santo, relegando la primera secuencia del ciclo —la Anunciación— al extremo izquierdo superior. A manera de hipótesis podríamos aventurar un orden más lógico, siguiendo, por supuesto, la norma “de izquierda derecha, de abajo arriba”: Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Dormición-Asunción, guardando el cuerpo de gloria para la imagen en bulto de la Virgen con el Niño, que se ha considerado siempre la titular de la Metropolitana de Valencia⁸⁶ rematada por la Coronación de la Virgen. No obstante, se conserva la portada de un libro, datado en 1486 —año en que Chabás fecha la idea de impulsar los trabajos del Retablo⁸⁷—, donde aparecen todos los nombres de las historias de la misma manera que en la tablilla del XVIII, excepto la Coronación de la Virgen —en cuyo lugar hay una cruz—, que siguen el mismo esquema que ha llegado hasta nosotros⁸⁸ (lám. 3). Ello no deja de ser sorprendente, si tenemos en cuenta que un retablo no sólo se labra para ser venerado sino para instruir en los dogmas y en la Historia Sagrada. La única explicación posible es que el retablo se montara aleatoriamente sin seguir la norma general, lo que, en ocasiones, sucedía. Quizá quien lo ideó al principio, con gran devoción a la Virgen, no fue quien finalmente dispuso su orden. Lo cierto es que las escenas se gestaron poco a poco, rehaciéndose cuando alguna era defectuosa⁸⁹. La portada del libro antes citado, no creemos que corresponda al primer retablo, como se ha dicho, sino que seguramente es el segundo al que representa. A pesar de ello, el elevado remate sí encajaría en una fecha tan temprana como 1486, que es la que tiene el libro, pero ese remate también es muy común durante la primera mitad del siglo XVI. Sólo hay que mirar los retablos de Vicente Macip para darse cuenta de ello⁹⁰. Puede que el dibujo que está en las tapas de ese libro se realizara más tarde, hacia 1505-1506, poco antes de que Cetina lo nivelara acabando el cuerpo de gloria y la escena de la Coronación de la Virgen.

86 Sanchis indica que, en 1492, le encargaron a Bernabeu cuatro escenas que se habían de poner a los lados de la Virgen, aunque él nombra sólo tres: la Natividad, la Adoración de los Magos y la Ascensión. En 1498 le encargan las dos que faltaban: La Anunciación y la Resurrección. J. SANCHIS SIVERA, *ob. cit.*, p.170.

87 R. CHABÁS LLORENS, *ob. cit.*, p. 454.

88 *La Seu de la Cintat. Catàleg de plànols, traces i dibuixos de l'Arxiu de la catedral de València. (Fons Històric)*. Preparació, text i catàleg Juan J. Gavara Prior. València, 1996, pp. 126-127.

89 La escena de la Coronación fue encargada, en 1494, a Agustín Nicos, pero se fundió *por tener muchos defectos*. Cfr. J. SANCHIS SIVERA, *ob. cit.*, p. 170.

90 F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicent Macip (c. 1475-1550)*. Valencia, 1997 (Catálogo de Exposición), pp. 41, 53, 93.

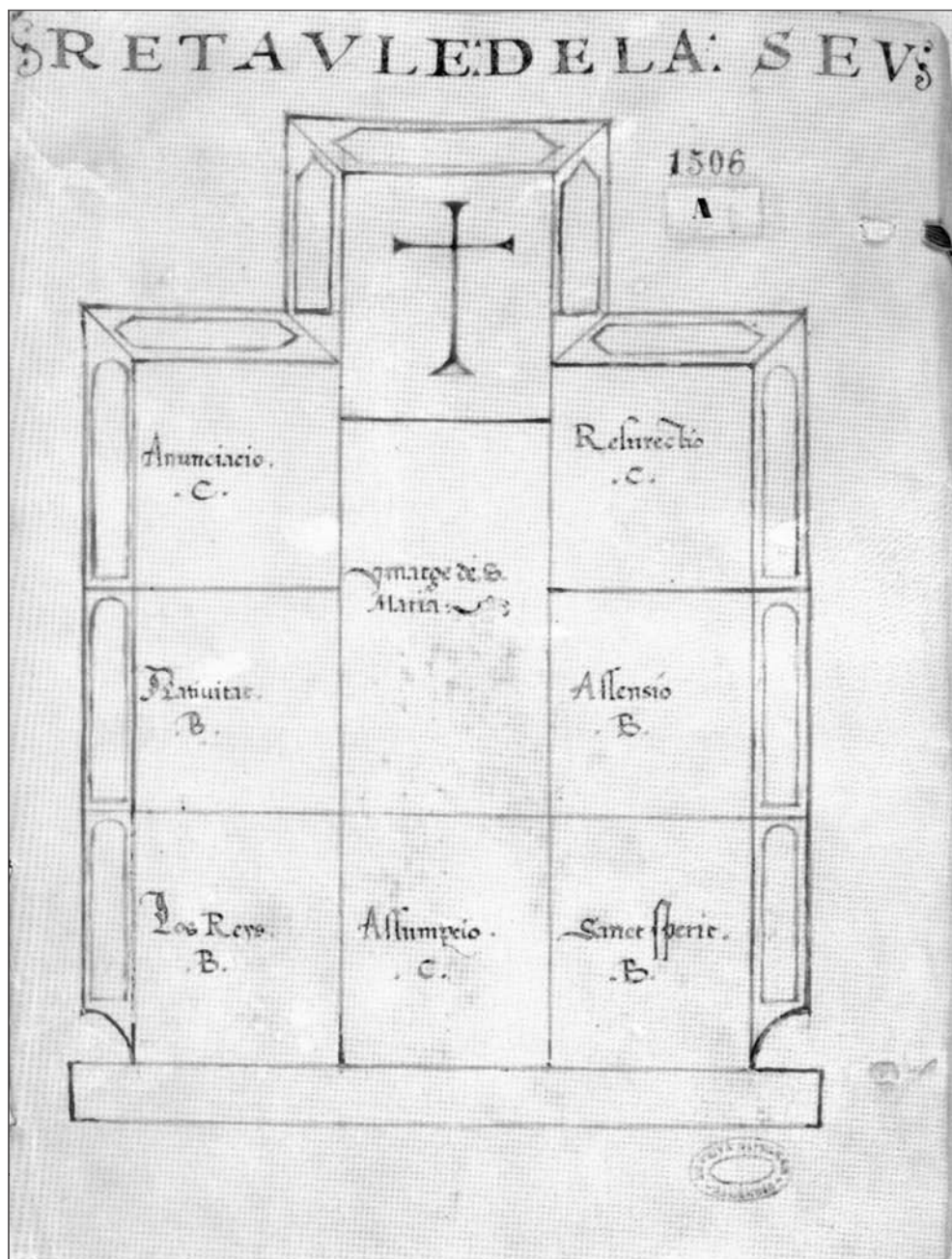


LÁMINA 3. ANÓNIMO. Portada de un libro de cuentas del Retablo Mayor (1486). Archivo de la catedral de Valencia. Foto Archivo de la catedral de Valencia.

En cuanto al tema elegido para el retablo, no fue en absoluto aleatorio. En él se representaban los Siete Gozos de la Virgen, gozos que se cantaban hasta hace no demasiados años en la catedral cada sábado y que, actualmente, se interpretan una vez durante el mes de agosto, fiesta de la titular de la Metropolitana⁹¹. Están estrechamente relacionados con el obispo Alfonso de Borja, más tarde el papa Calixto III, quien regularizó su canto después de los *Sanctus* en las misas dedicadas a la Virgen María. Ello lo reguló en el Sínodo de 1432. Sanchis Sivera indica que, a pesar de que algunos crean que la letra la compuso Alfonso de Borja, el autor fue el mismo pueblo, que tenía una gran devoción a estos gozos y la mayor parte de las iglesias tenían un altar con esta advocación. Los gozos se cantaban generalmente en valenciano, pero fueron transcritos al latín, que es como desde tiempo inmemorial se entonan en la Metropolitana. Su letra es como sigue:

*Gaude, Virgo Mater Christi,
 Quae per aurem concepisti
 Gabriele nuntio.
 Gaude, quia Deo plena
 Peperisti sine poena
 Cum pudoris lilio.
 Gaude, quod oblatio
 Regum et devotio
 Exhibetur Filio.
 Gaude, quia tui nati,
 Quem dolebas mortem pati,
 Fulget resurrectio.
 Gaude, Christo ascendente,
 Et in coelos, te vidente,
 Motu fertur proprio.
 Gaude, quod Paraclytus
 Missus fuit coelitus
 In tuo collegio.
 Gaude, quae post Christum scandis,
 Et est honor tibi grandis
 In coeli palatio;
 Ubi fructus ventris tui
 Per te detur nobis frui
 In perenne gaudio. Amen⁹².*

91 Agradecemos al profesor Vicent Pons Alós, canónigo-archivero de la catedral de Valencia, esta precisión.

92 J. SANCHIS SIVERA, "El obispo de Valencia Don Alfonso de Borja (Calixto III) (1429-1458)". *Boletín de la Real Academia de la Historia* LXXXVII (1926), pp. 272-274. Agradecemos al profesor Miguel Navarro Sorní que nos indicara esta referencia.

Como hemos visto, estos gozos, que aún se cantan en la catedral, estaban representados en el *Retablo Mayor*. Sólo Cetina adhirió La Coronación de la Virgen, que no es más que una prolongación del séptimo gozo, en el que se incluye, cuando llegada a la bóveda celeste es coronada por la Santísima Trinidad.

En cuanto a un nivel formal, se ha destacado como el retablo armonizaba elementos “al romano” —entablamiento casi tripartito, *candelieri*, ángeles en los vasos de los capiteles, perspectivas, arcos de medio punto, etc.— con elementos de la moderna arquitectura que se estaba realizando en Valencia por ese tiempo —arcos trilobulados y conopiales—⁹³. El retablo de la catedral de Valencia, como lo hicieron los ángeles de las bóvedas de la Capilla Mayor, marcó un hito en la escultura y la platería del siglo XVI. No pasó desapercibido durante toda su existencia y fue referente, junto con el órgano mayor, del nuevo gusto “a la romana” que se fue implantando en el reino de Valencia. Sin embargo, el retablo no era como los ángeles ni como el órgano. El retablo, junto con la *Custodia Mayor*, eran las piezas principales de la catedral valentina. Para asegurar lo que decimos, valga la pena insistir en que el retablo resistió todas las reformas del presbiterio de la catedral, mientras que los ángeles fueron cubiertos. Se ha escrito que este retablo era el eje fundamental de la reforma barroca del presbiterio, concebida como *Templum Domini* y que, una vez fundido, esa reforma perdió casi su razón de ser⁹⁴. El retablo se labró con posterioridad a los ángeles y solamente fue destruido, como también lo fue la *Custodia Mayor*, en Mallorca donde se le había trasladado para su salvaguarda no para su fundición. Esto vino después y fue, a todas luces, irregular. Si el cabildo hubiera sabido que se fundiría, con toda seguridad no lo hubiera llevado a las Islas Baleares.

El siguiente platero que figura en los Libros de Fábrica es Francesc Joan Musabres (1553-1580), platero de plata. La primera vez que lo hemos visto es en 1560. El 5 de abril de ese año dice haber recibido dos libras por su trabajo en el Monumento⁹⁵. Los pagos se sucederán, por el mismo motivo hasta 1570. El 30 de diciembre de 1562 confiesa que ha cobrado once sueldos por limpiar una lámpara y hacer sus cadenas de latón⁹⁶. Al año siguiente es cuando “adoba” los ocho pares de candelabros, como ya se ha dicho⁹⁷. En 1565 es nombrado en un documento como *argenter de la Seu* y se le pagan dos libras por su salario ordinario del Mo-

93 J. BÉRCHEZ GÓMEZ, *Arquitectura Renacentista Valenciana*. Valencia, 1994, p. 34.

94 J. BÉRCHEZ GÓMEZ y M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, “El presbiterio barroco de la catedral de Valencia”, en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*. Bologna, 2008, pp. 33 y 52.

95 A. C. V. Sig. 1492. *Libre de la Administració de la Hobra de la Seu de Valencita regit y administrat per lo venerable mossén Nofre Belsa, preveré y beneficiat, en dita seu escomençant lo primer dia de maig del any MDLX y finirá lo darrer de abril del any MDLXI, essent obrer lo molt Rnt. y noble señor don Gaspar de Castellví, canonge de dita Seu*. f. 31. Recordemos que el libro que recoge los diez años anteriores se encuentra en restauración y no puede ser consultado de momento.

96 A. C. V. Sig. 1492. *Libre de la Obra de l'any MDLXII*. ff. 23 y 55v.

97 Véase nota 31.

numento⁹⁸. Ello no debería sorprendernos, pues Sanchis Sivera ya lo adelantó. Este autor publicó que, el 24 de junio de 1565, junto con Juan Cetina, fueron nombrados plateros de la catedral⁹⁹ y de esta manera lo recogimos en nuestro estudio sobre los plateros valencianos¹⁰⁰. El asunto se complica porque ya vimos que Cetina muere en 1552 y que, al menos, desde 1560, Musabres está sólo al frente de la Seo. Pero para confundirnos más en un momento donde las fuentes documentales son parcas y escasas, advertimos que, durante los ejercicios 1569/70, la Fábrica indica, en los gastos del Monumento, que se les paga a Musabres y a Cetina según consta por albarán. Lo curioso de la cuestión es que en el albarán, hecho de mano de Musabres, sólo él admite haber recibido las cantidades ordinarias de los pagos del Monumento¹⁰¹. Debido a que no podemos resolver esta situación de momento, es necesario esperar a que las fuentes documentales nos informen, con mayor precisión, acerca de la posible presencia de un platero apellidado Cetina, junto con Francesc Joan Musabres, como plateros de la catedral valentina.

Francesc Joan Musabres era hijo del platero Baptista Musabres (1533-1553). Es aprobado de plata y dibuja un cáliz con su patena de gran calidad técnica¹⁰². Admite dos aprendices y desempeña cargos en el Arte y Oficio de plateros de Valencia como segundo (cuarto) mayoral en 1563/64 y escribano en 1570/71. Curiosamente, el 11 de mayo de 1571 es multado por el Arte y Oficio de Plateros al haber engañado al rector de la iglesia de San Martín de Valencia, ya que trabajó fraudulentamente un hisopo que este le había encargado. La multa ha de pagarla al Arte y Oficio y al rector. Además, la institución le retira el cargo de escribano, que Musabres desempeñaba, hasta las siguientes elecciones del mes de junio¹⁰³. Desconocemos si este desafortunado incidente tuvo repercusión en su quehacer en la catedral, porque, a partir de 1571, no se nos ha permitido consultar los Libros de Fábrica debido a su mal estado.

En el último año en que hemos documentado a Francesc Joan Musabres en la Seo hemos hallado dos plateros más, que realizan pequeñas labores en la Metropolitana. Son Albert Martínez (1551/52- +1584?) y Joan Eximeno (1569). El primero cobra treinta sueldos por platear diez pares de candelabros de latón para el Monumento¹⁰⁴. Eximeno, por su parte, escribe un albarán, el 29 de junio de 1569, en el que expresa

98 A. C. V. Sig. 1492. *Libre de la Obra de l'Any MDLXV*. ff. 27 y 51v.

99 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*. Valencia, 1909 (Ed. facsímil, Valencia, 1990), p. 549.

100 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna (Siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, p. 596.

101 A. C. V. Sig. 1492. *Libre de la Fàbrica de l'Any MDLXVIII*. ff. 28 y 57v. y *Libre de la Fàbrica de l'Any MDLXVIII*. ff. 24 y 60v.

102 F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit., pp. 359-360.

103 COTS MORATÓ, *Los plateros...* ob. cit., pp. 595-596.

104 A. C. V. Sig. 1492. *Libre de la Fàbrica de l'Any MDLXVIII*. ff. 25 y 62v.

que ha recibido once sueldos, seis dineros por arreglar un candelabro que cayó el día del *Corpus* del tabernáculo del *Lignum Crucis*¹⁰⁵.

De Eximeno no conocemos más datos que este, pero Albert Martínez es un platero célebre en su tiempo que trabaja para importantes instituciones. Conviene, pues, difundir las noticias que de él sabemos. Sobre su origen nada se conoce, tan sólo podemos aventurar la hipótesis que tendría relación con las platerías aragonesas, a tenor de los oficiales que acoge y a un contrato de aprendizaje del que sale fiador. Durante el ejercicio 1551/52 entra de oficial y paga diez sueldos por ello¹⁰⁶. Es examinado, como maestro de plata, el 15 de julio de 1554 con *unna taseta ab vun sercadico alrededor y, en mig, unna medalleta*¹⁰⁷. Admite tres oficiales aragoneses en su obrador: Andrés de Marmello y Tomás García en el ejercicio 1562/63¹⁰⁸ y a Pedro de Clavos en el ejercicio siguiente¹⁰⁹. El 18 de julio de 1562 “aferma” a Andrés Sobraríes, hijo de Andrés Sobraríes de Zaragoza, con el platero Jeroni Palau. Martínez actúa como representante del padre del aprendiz¹¹⁰. El 16 de noviembre de 1563 es él quien admite un aprendiz, hijo de un carpintero de Alginet (Valencia), llamado Francesc Mores por siete años¹¹¹. Figura en la “tacha” del 10 de mayo de 1562, en la tercera mano¹¹², y asiste a un Capítulo General, en 1562, donde se acuerdan unos capítulos que el gobernador decretará en 1567¹¹³. En cuanto a cargos corporativos en el Arte y Oficio de Plateros, desempeñó más de uno. Fue alumbrador de san Eloy, aunque el ejercicio no se sabe¹¹⁴. También fue segundo mayoral (cuarto) en 1558/59¹¹⁵ y tercero (primero) en 1562/63¹¹⁶.

En cuanto a las obras de Albert Martínez se documenta que el Arte y Oficio de Plateros de Valencia le pagó dos libras, diecinueve sueldos y tres dineros por tres onzas, un cuarto y tres argensos que añadió a la copa del cáliz de san Eloy¹¹⁷. En 1564-1565 le abonan veintiuna libras por la fábrica y manos de un portapaz y una concha para Vila-real. Una parte de la cantidad cobrada la obtuvo de la plata que sobró de una lámpara¹¹⁸. Trabaja también para la *Generalitat* del reino de Valencia

105 *Ibíd.*, ff. 28 y 48.

106 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 173.

107 F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit. CD adicional. Apéndice documental. 2.3. Exámenes que no presentan dibujo, exámenes relatados en los Libros de Escribanía e Incorporaciones. Doc. 41.

108 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. ff. 313 y 314.

109 *Ibíd.*, f. 345.

110 *Ibíd.* ff. 383v.-384.

111 *Ibíd.*, f. 388. La práctica le corre al aprendiz desde el 1 de julio de ese año.

112 *Ibíd.*, f. 380.

113 F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit. CD adicional. Apéndice documental. 1. Capítulos, ordenanzas y reales cédulas. Doc. 7.

114 A. H. M. V. Plateros. Caja 30, nº 2. *Libro de Escribanías. 1570-1571*. f. 5.

115 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 313.

116 *Ibíd.*, f. 307v.

117 *Ibíd.*, f. 365v.

118 J.M. DONATE SEBASTIÁ, “Orfebrería y orfebres valencianos”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1969. pp. 30-31.

labrando dos blandones para su capilla. En 1562 se le encargan, pero no los termina. La comisión pasa a Gómez de Cantillana y finalmente a Jeroni Camanyes¹¹⁹. En 1568 unos vecinos de Cocentaina cargan varios censos para pagarle doscientas ochenta libras que se le debe por haber labrado la *Cruz Mayor* de la Parroquia de Santa María¹²⁰. Un año más tarde, en 1569 le piden que haga seis señales para la procesión que hacían los administradores del Hospital General de Valencia. Esta procesión pretendía recaudar fondos y visitaba las distintas parroquias de la ciudad¹²¹.

Sin embargo uno de los lugares para los que más trabaja es Orihuela. Entre 1573 y 1577 labra tres cruces para la Parroquia de las Santas Justa y Rufina, cuya traza había hecho él mismo¹²². De estas se conserva una con el *Lignum Crucis*¹²³. En 1576 el fabriquero de la catedral le comisiona un cáliz que termina dos años después y cuyo valor asciende a más de cien libras¹²⁴. En 1580 acepta limpiar la plata de la catedral dos veces al año¹²⁵. Se sabe que, mientras duró su estancia en Orihuela, aceptó más encargos como el portapaz para la iglesia de Almoradí en 1579 y el portapaz y una patena para la Parroquial de las Santas Justa y Rufina¹²⁶. El 12 de febrero de 1584 la junta parroquial de la Seo pide que se indague el dinero que se le dio a Martínez por la factura de un cáliz, que no labró, pues el platero *se marchó y ha muerto*¹²⁷.

Después de 1570 encontramos varios años de vacío documental en la Fábrica debido al mal estado de los instrumentos. No será hasta 1579 en que hemos hallado a un nuevo maestro: Joan Calderón. Desde el primer momento hemos advertido que se le llama *argenter de la Seu*¹²⁸ y que recibía el consabido salario ya por Pascua de Resurrección¹²⁹ o bien por Navidad¹³⁰. El 14 de julio de 1590 escribe un albarán donde confiesa haber recibido seis libras por el trabajo de manos del plato de la

119 S. ALDANA FERNÁNDEZ, *El Palacio de la Generalitat de Valencia*. Valencia, 1992. Vol. II, pp. 92, 94, 100 y Vol. III, pp. 1147 y 177.

120 A. ARQUÉS JOVER, *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos por el reverendo padre maestro Fr. Agustín Arqués Jover* (Estudio, transcripción y notas: Inmaculada Vidal Bernabé, Lorenzo Hernández Guardiola). Alcoy, 1982, p. 186.

121 M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, 1998, p. 352.

122 A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*. Murcia, 1984. Vol I, pp. 299-300.

123 J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV-XVI", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1990, p. 112.

124 A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit. Vol. I, p. 155.

125 *Ibíd.*, pp. 162-163.

126 Véase nota 122.

127 A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit. Vol. I, p. 156.

128 A. C. V. Sig. 1388. *Libre de la Administració de la Fàbrica de l'Any MDLXXVIII*. ff. 14v. y 55v.

129 A. C. V. Sig. 1388. *Libre de la Administració de la Fàbrica de la Seu de Valencia de l'Any MDLXXXI*. ff. 13v. y 55.

130 A. C. V. Sig. 1388. *Libre de la Administració de la Fàbrica de l'Any MDLXXXIII*. ff. 15v. y 51.

Virgen María con el que se recauda el dinero para su alumbrado y dos libras más por la plata y manos de los escuditos de los remates de las varas que llevan los nuncios por la catedral¹³¹. En enero de 1594 afirma que le han pagado sesenta y siete libras, dos sueldos y diez dineros por las manos, oro y plata de hacer la *Cajita del santo mártir Inocente* y demás remiendos en la Metropolitana¹³². El oro fino para dorar esta pieza se lo proporcionó el también platero Jaume Puig, quien cobró catorce libras, dieciocho sueldos y dos dineros¹³³.

Joan Calderón, como ya expusimos en otro trabajo¹³⁴, está al frente de la catedral hasta 1604 Trabaja para distintos templos e instituciones: la *Ciutat*, de la que es platero titular, la *Generalitat* del reino de Valencia, el Real Colegio de *Corpus Christi* y la iglesia de Jérica. La primera noticia de él conocida es su examen de maestría, realizado ante el Arte y Oficio de Plateros de Valencia el día de Reyes de 1559. Era natural del reino de Valencia según nos dice la documentación, pero debería de ser de habla castellana porque la mayoría que de los albaranes y datos que hemos hallado de su mano los escribe en castellano, aunque no todos, cuando lo común era escribirlos en valenciano. Era platero de plata como gran número de los plateros catedralicios. Sabemos que admitió varios aprendices y oficiales en su obrador, entre ellos el aragonés Llätzer de la Castanya, y ocupó diversos cargos corporativos en el Arte y Oficio como alumbrador y mayoral segundo. Así mismo fue cofrade de San Eloy, en su capilla de la iglesia de Santa Catalina, en el corazón de la Platería.

De sus obras quedan referencias documentales por el momento. Para la *Generalitat* dora algunas mazas y hace el plato de las elecciones de los oficiales de la Casa, así como unos sellos de hierro. Para la iglesia de Jérica (Castelló) labra una cruz manual y otra para las procesiones. Para la *Ciutat* queda memoria de algunos trabajos. En 1587 contrata la cimera de la *Senyera* y en 1599 realiza dos fuentes de oro que le regalan a Felipe III. Para la Metropolitana limpia la *Custodia Mayor*, de Castellnou, durante el ejercicio 1598/99, y labra un “asiento” para la reliquia de la Corona de Espinas. Con motivo de la visita de Felipe III, limpia la *Cruz Procesional* y blanquea los candeleros de plata del Altar Mayor.

Del mismo modo que en 1579 hemos documentado por primera vez a Joan Calderón, también hemos hallado la noticia de que le pagan a Pere Culla (1549-1583) cincuenta libras por plata y manos de unos candelabros que ha hecho de orden del cabildo¹³⁵. Es la única vez que hemos visto a Culla en la Metropolitana.

131 A. C. V. Sig. 1389. *Libre de la Administració de la Fàbrica de la Seu de València de l'Any MLXXXVIII*. ff. 31 y 63.

132 A. C. V. Sig. 1389. *Libre de la Administració de la Fàbrica de la Seu de Valencia de l'Any MDLXXXIII en 1594*. ff. 28v. y 54.

133 *Ibíd.*, ff. 28 y 50.

134 Todas estas noticias las dimos a conocer en nuestro estudio “Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVII” *ob. cit.*, pp.138-140, con bibliografía.

135 A. C. V. Sig. 1388. *Libre de la Administració de la Fàbrica de l'Any MDLXXVIII*. ff. 25 y 59.

Este —hijo del platero Miquel Culla— había entrado de aprendiz en casa de Juan Ferris el 27 de octubre de 1549, una vez fallecido su padre. El aprendizaje había de durar seis años, pero Ferris le deja libre el 15 de enero de 1552¹³⁶. Ese mismo año entra de oficial¹³⁷. Desconocemos cuándo se examinó, pero, en el ejercicio 1558/59, ingresa en la Cofradía de san Eloy¹³⁸. Que sepamos, admite dos aprendices y tres oficiales en su obrador. Los primeros son Jaume Torres en 1560¹³⁹ y Cosme Mateo Rubio dos años más tarde¹⁴⁰. Los segundos son Bernardino Aguilar y el castellano Francisco Calderón en el ejercicio 1562/63¹⁴¹ y, durante el ejercicio siguiente, el francés Francés Contant¹⁴². En cuanto a cargos corporativos sólo conocemos que quedó *assolat*¹⁴³ de primer alumbrador de san Eloy el 24 de junio de 1571¹⁴⁴. Tres años más tarde, está presente en el acuerdo de un capítulo por el que se pide que los plateros de oro tengan en su aparador piezas de oro y los de plata, de plata. Este capítulo será decretado por el *Portantveus* de general gobernador de Valencia y reino en 1575¹⁴⁵.

En cuanto a las obras labradas por Pere Culla hay referencias en Vila-real (Castelló) y en Valencia. La Parroquial de San Jaime de Vila-real le encarga, en 1567 una cruz de veinticinco marcos, tres onzas y un cuarto, cuyo valor alcanzó los ocho mil cincuenta y tres sueldos y un dinero. En 1574-75 le pagan las deudas por dos bordones ya labrados. En 1579 Culla realiza otra cruz más pequeña cuyo valor llegó a los mil seiscientos ochenta y cuatro sueldos con tres dineros¹⁴⁶. En cuanto a Valencia, el profesor Fernando Pingarrón documentó hace tiempo que nuestro artífice labró una *Cruz* para la Parroquia de San Martín en 1583¹⁴⁷.

En tiempos de Joan Calderón también aparecen en la Seo los plateros Hernando Duarte (1596-1605) y Francesc Eva, menor, (*1563?-1636), quienes limpian y restauran el *Retablo Mayor* entre 1596 y 1599. En 1600 Francesc Eva, menor, labra la *Cajita de san Vicente*, como ya quedó patente en otro trabajo¹⁴⁸.

Como se ha podido comprobar, el Quinientos no nos ofrece una gran riqueza de nombres de maestros plateros en la Metropolitana de Valencia, al menos en la

136 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 137.

137 *Ibidem*, f. 173.

138 *Ibidem*, f. 190. En estos años se solía entrar en la Cofradía de san Eloy una vez examinado.

139 *Ibidem*, f. 274.

140 *Ibidem*, ff. 384-384v.

141 *Ibidem*, ff. 313 y 314.

142 *Ibidem*, f. 345.

143 *Assolat*, que en valenciano significa derrumbado, se aplicaba a los plateros que concurrían a un cargo y no lo conseguían. Normalmente quedaban en la bolsa para concursar el año siguiente.

144 A. H. M. V. Plateros. Caja 30. *Libro de Escribanías. 1570-1571*. f. 4.

145 F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit. CD adicional. Apéndice Documental: 1. Capítulos, ordenanzas y Reales Cédulas. Doc. Nº 9.

146 J.M. DOÑATE SEBASTIÀ, ob. cit., p. 31

147 M.A. CATALÀ, "Cruz de Altar" en *Orfebrería y Sedas Valencianas*. Valencia, 1982, p 46,

148 F.P. COTS MORATÓ, "Los Eva, plateros de los siglos XVI y XVII". *Ars Longa* nº 11 (2002), pp. 23-29.

Fábrica, instrumentos que nosotros manejamos. A ello contribuye la figura de Bernat Joan Cetina que está más de cincuenta años en la catedral, prácticamente solo, desempeñando las labores de un maestro catedralicio aunque los Libros de Fábrica no lo nombren como tal. Suponemos que después de él, salvo que la documentación depare sorpresas para unos pocos años, se sitúa Francesc Joan Musabres, y los vacíos documentales no nos permiten, por el momento, saber si fue sustituido inmediatamente por Joan Calderón o hubo algún maestro entre ambos. No obstante, las mayores obras de la Seo valentina no se realizan en el siglo XVI, siglo que ve culminar el *Retablo Mayor*, pero que, como ya adelantaron Chabás y Sanchis Sivera, se empezó en la centuria previa. Pensamos, a la vista de lo que hemos hallado esta vez, que el verdadero siglo de oro de la Metropolitana es el mismo que el de todo el reino de Valencia: el siglo XV. En él se labrará la *Custodia Mayor*, se terminará el primer retablo y se comenzará el segundo. A modo de hipótesis diremos que la década de 1490 será fundamental para la platería catedralicia. En ellas se sientan las bases del segundo retablo de plata y se hacen otras obras como el *Retablo de san Jaime*. Ese período corresponde con la presencia en Valencia de Bernardo Tadeo de Pisa, aunque su estancia se alargará hasta bien entrado el Quinientos, pues su testamento se documenta el 16 de octubre de 1521¹⁴⁹. Que sea esto cierto o no, la consulta documental y los trabajos venideros se encargarán de verificarlo.

Miguel Calderón de la Barca, Pedro Vicente Gómez de Ceballos y la custodia del Millón de la catedral de Cádiz

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

El consejero real Miguel Calderón de la Barca y el platero de cámara Pedro Vicente Gómez de Ceballos unen sus nombres en la custodia de la catedral de Cádiz fechada en 1721. Algunos autores se han ocupado parcialmente de uno y otro, pero con clara independencia. Ampliar lo publicado sobre el artífice y el cliente y corregir ciertas afirmaciones que se repiten sobre la pieza es el propósito de este artículo.

Ceballos fue un platero de oro distinguido por su arte, su carrera palatina y su fortuna. Durante los siglos XVI y XVII, los plateros y, en general los maestros de las diversas artes, lucharon de forma denodada por obtener el reconocimiento de la nobleza de su ejercicio. En ello les iban consecuencias no sólo económicas, como la obligación de contribuir al pago de tributos de naturaleza personal, propios de pecheros, sino de consideración social, con secuelas como la imposibilidad de acceder a algunas distinciones y oficios de la Corte. En el siglo XVIII el panorama es ya muy diferente, y así veremos que un oficio cortesano de prestigio —ayuda de la furriera— se había concedido ya al menos a dos plateros de cámara predecesores de Ceballos. No obstante, podremos también observar en las líneas que siguen cómo nuestro artífice prefería omitir toda referencia a su actividad de platero.

Los plateros de oro alcanzaban normalmente unas ganancias muy superiores a las de sus colegas que trabajaban sólo en plata. La causa estaba en su comercio en

perlas y piedras preciosas, utilizadas profusamente en las piezas que elaboraban. Eran materiales en cuya venta podía lucrarse el platero, a diferencia de los metales preciosos, donde no podía haber ganancia. Algunos plateros de oro amasaron grandes fortunas y ejercieron un papel más o menos relevante dentro del campo de las finanzas como prestamistas, asentistas, arrendadores de rentas reales o municipales. Ceballos es un buen ejemplo de platero enriquecido que aprovechó su fortuna para desarrollar una activa participación en los negocios de las rentas municipales madrileñas, un campo en que mantuvo un importante enfrentamiento con la corporación de plateros.

Ignoramos la fecha y lugar de nacimiento de Ceballos. La primera noticia que tenemos es la de su aprobación como maestro platero de oro por la Congregación de San Eloy de Madrid el 11 de junio de 1712, tras realizar un broche como pieza de examen¹. Podemos deducir que nació hacia 1690. Amelia Aranda publicó que su padre fue Domingo Gómez de Medina Ceballos y su madre Luisa Sanz². En esos años no era costumbre reseñar el nombre del maestro de los plateros que se aprobaban y por eso no conocemos su identidad. Sin embargo, en el testamento mancomunado del platero de plata Francisco Díaz y su mujer Francisca de Mingalbarro, otorgado en Madrid el 15 de septiembre del mismo año 1712, figuran como testigos Julián del Castillo, platero de plata, Miguel de Colmenares, platero de oro y Ceballos³. Colmenares recibió la aprobación en su especialidad en 1717; su maestro había sido José de Morales que llegó a ser platero de Cámara y murió en 1719. En 1725 Colmenares ocupó también este oficio⁴; tras su fallecimiento en 1747, Ceballos solicitó su plaza, según expondremos. Estos datos permiten aventurar que Ceballos hubiera aprendido también con Morales.

La noticia siguiente, de 1721, se refiere a la custodia de Cádiz que es objeto de este trabajo. Para este año, el artífice había recibido ya al menos un aprendiz; Alfonso Rodríguez, vecino de Madrid, se examinó como platero de oro el 17 de septiembre de 1722, tras hacer un rosicler de diamantes y esmeraldas, y el 30 siguiente fue aprobado como maestro. El tiempo mínimo de aprendizaje era de cinco años, por lo que Rodríguez hubo de ser recibido por Ceballos hacia 1717. Después tomó otro aprendiz, Manuel de Aguas, de Vallehermoso de Tajuña, que sería aprobado como maestro en la facultad de oro el 30 de marzo de 1728 y alcanzaría a ser tasador de la Real Aduana hasta su muerte en 1764⁵.

1 Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid (A.C.C.M), *Libro de aprobaciones (1625-1724)*, f. 354v.

2 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1999 (Fundación Universitaria Española), p. 310.

3 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.), escr. Pedro Pascual de Flores, prot. 14003, fs. 43-47v.

4 A.C.C.M., *Libro cit.*, f. 367v y Archivo General de Palacio (A.G.P.), expedientes personales de Morales y Colmenares.

5 A.C.C.M., *Libro cit.*, f. 384v y *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 12v, y Archivo General de Simancas (A.G.S.), Sup. Hac. 1271.

Precisamente, su maestro ocupaba entonces en la Congregación de San Eloy uno de los dos oficios de aprobador de oro. Ceballos fue elegido mayordomo de ella el 24 de junio de 1725. Así comenzaba —más allá de la admisión de aprendices— una relación de casi un cuarto de siglo con la corporación. Hubo de encargarse, con el mayordomo de plata, de recaudar dinero entre los plateros por tiendas y obradores para ayudar al gasto del adorno que se hizo en la Platería el 31 de agosto por la salida de los Reyes a Nuestra Señora de Atocha para dar gracias por la paz con el emperador Carlos VI (tratado de Viena, firmado el 30 de abril). La junta del 20 de diciembre tuvo lugar en casa de Ceballos, lo que era excepcional. El 30 de junio de 1726 pasó a aprobador, oficio en el que permaneció hasta el 24 de junio de 1728, según disponían las ordenanzas, y también fue elegido, con Miguel Colmenares, como uno de los sacristanes menores de la Congregación⁶. El 22 de octubre de 1731 fue nombrado con Alfonso García, que había terminado su periodo de aprobador de oro en junio, para que informaran sobre un memorial que se había presentado a la Real Junta; era la primera vez que la futura Junta de Comercio, Moneda y Minas entraba en relaciones con la Congregación. El 16 de diciembre de ese mismo año se le nombró secretario suplente de Diego Sáez, por haber pasado a tesorero quien lo era hasta entonces, Antonio Cardeña; no llegó a servir este oficio⁷. Aún se le hizo un encargo corporativo más: el 27 de junio de 1732 le designaron para que contestara al memorial presentado por la Hermandad de Mancebos Plateros manifestando la imposibilidad de llevar adelante la visita de obradores, sobre todo para conocer el cumplimiento de la legalidad en la admisión de aprendices, para lo que se les había otorgado poder en 1717; la Congregación quería que hicieran constar las diligencias judiciales efectuadas y que dieran cuenta de todos los inconvenientes que habían sufrido al tiempo que reiteraba su apoyo a los mancebos⁸.

Entre tanto, Ceballos había iniciado su carrera palatina. Sobre este aspecto, Martín publicó nueve escuetas noticias procedentes del expediente personal que se conserva en el Archivo General de Palacio, datadas entre 1728 y 1748. Más tarde, Amelia Aranda recogió con más detalle las mismas noticias añadiendo otras sobre el platero y sus padres⁹.

Ceballos juró el oficio de platero de oro de cámara de su Alteza el 29 de agosto de 1728 ante el conde de Salazar, sumiller de corps del príncipe Fernando y se le despachó el título el 2 de septiembre siguiente. Se le encargaron algunas alhajas “curiosas” para el Príncipe, en especial un collar de la orden del Espíritu Santo cuya “hechura fue muy del agrado de su Alteza”; además hizo para el infante du-

6 Ibidem, *Libro de acuerdos (1697-1745)*, fs. 60v-70.

7 Ibidem, fs. 72v y 78-78v.

8 Ibidem, fs. 81-82,

9 F.A. MARTÍN, *Catálogo de plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 400; A. ARANDA HUETE, ob. cit., pp. 310-312. La documentación procedente del expediente personal (A.G.P., caja 445/8) es la que empleamos también nosotros en los párrafos siguientes, si no se indica otra cosa.

que Carlos seis pares de manecillas de oro esmaltadas de rojo para distintas horas y dos pares de hebillas de lo mismo, así como varias composturas de cadenas de relojes y achicó algunas sortijas. No viajó con la Corte a Sevilla en 1729, por lo que tales obras hubo de realizarlas antes de esa fecha; en la ciudad andaluza, Juan del Romeral juró el oficio de platero de oro del Príncipe en enero de 1731 y fue quien actuó como tal.

En agosto de 1733, presentó un memorial en el que, tras exponer los méritos antes señalados, suplicaba que se le concediera una plaza de ayuda de la furriera, merced que habían gozado “todos sus antecesores y suzores” en el oficio de platero de cámara. Por primera y única vez en los documentos que conocemos, se titula “familiar del Santo Oficio”, como lo había hecho en la inscripción de la custodia de la catedral de Cádiz en 1721; seguramente en el resto de las instancias palatinas consideró más oportuno identificarse por su oficio cortesano. El 25 de agosto, el ministro José Patiño ordenó que informara el marqués de Villena, mayordomo mayor, quien lo hizo el 24 de septiembre recomendando que se condescendiera a su petición con una plaza supernumeraria, sin goce hasta que le tocara por antigüedad. Patiño se conformó con el parecer favorable el 4 de febrero de 1734 y el 7 se le comunicaba la concesión a Villena, quien dio aviso al grefier el 9 y Ceballos juró el oficio el 13 de febrero en presencia del mayordomo mayor, pagando el derecho de la media annata por lo honorífico de la merced¹⁰.

En un nuevo memorial de julio de 1736, donde se titula ayuda de la furriera sin aludir a su condición de platero, expone simplemente que ha servido con celo y puntualidad todos los encargos que se le han hecho y que se está ejercitando en aquel empleo, por lo que suplicaba que se le concediera el sueldo y goce correspondiente. Patiño pidió informe el 31 de julio de dicho año, que firmó Villena el 16 de agosto con parecer contrario, pues solo llevaba poco más de dos años sirviendo el empleo “sin que en él haya executado mérito particular alguno”; el ministro acordó que no había lugar.

Amelia Aranda publicó la noticia de unas joyas que había hecho para el vizconde de Mendinueta¹¹. El 13 de diciembre de 1734 reclamó el artífice 150 doblones, resto del precio de un aderezo de diamantes engarzados en plata y esmeraldas en oro, compuesto por alamar, cruz, arracadas, dos sortijas y tembleques. Había recibido la mitad del precio por adelantado y lo que faltaba debía cobrarlo en el plazo de seis meses. Pero el comitente, don Gaspar de Beaumont, que tenía además título de marqués de Claramonte, había muerto, y Ceballos hubo de reclamar el resto a su heredero.

El asunto que documentamos a continuación es bien diferente¹². El cardenal Carlos de Borja y Centellas Ponce de León falleció el 8 de agosto de 1733. Exac-

10 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 310; A.G.P., *Reinados. Felipe V*, leg. 208 (3157).

11 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 310; Ibidem; A.G.P., ibidem, leg. 267 (3216).

12 A.H.P., escr. Alfonso Jacinto, prot. 14192, fs. 668 ss.

tamente cuatro años después, Diego Carranza Álvarez, caballero de la orden de Alcántara y caballero del Rey, que había sido camarero mayor del cardenal y era uno de sus testamentarios, pidió que Ceballos “entregara 51.500 reales de vellón de la herencia del difunto Borja” para el procurador general de la Casa de Aprobación y Noviciado de los jesuitas. Se hace constar que los caudales de la testamentaría y herencia del cardenal estaban depositados “señaladamente en don Pedro Vizente Gómez de Zeballos” en virtud de auto de Diego Bustillo y Pambley, del Consejo Real y corregidor de la villa, juez que conocía en el asunto. El depósito había ascendido a un total de 159.823 reales y 18 maravedís, y de él debían pagarse los gastos de la fundación de tres fiestas instituidas por el cardenal. La elección de Ceballos como depositario de tan importante caudal significa que su posición económica y social era destacada.

Durante estos años, el platero conoció la aprobación como maestros plateros de oro de otros dos de sus aprendices. El 22 de junio de 1737, Juan José Antoñano y el 3 de noviembre de 1740 Eugenio Ruiz de Mendoza, ambos madrileños¹³. Ceballos, como ya había hecho en ocasión precedente, recibió nuevos aprendices tras salir de su obrador los que recibían el título de maestro. Consta su asistencia a las dos juntas generales de la Congregación que se celebraron en esos años. El 13 de mayo de 1737 se reunieron los plateros para conocer el memorial que los forjadores habían presentado ante la Real Junta de Comercio, al que se opusieron en un largo escrito. El 22 de enero de 1740 acordaron dar poder general “para la liberación de la carga y gravamen que se les quiere imponer en la servidumbre de los oficios de la Hermandad de Nuestra Señora de los Siete Dolores propia de los alguaciles de la Corte”¹⁴.

En razón de su oficio, Ceballos disfrutaba de fuero de criado y de la jurisdicción del Real Bureo. A él se acogió en varias ocasiones. El 6 y el 8 de febrero de 1741 había firmado sendos vales, por importe de 5.588 ½ y 7.530 reales respectivamente, a favor de Carlos Bayón, seguramente un comerciante que le había vendido unos diamantes; el vencimiento tendría lugar a finales de abril. Ceballos no pudo satisfacer su deuda y se le embargó un bufete de nogal. El 5 de septiembre, Bayón pidió que se iniciara pleito ante el juzgado del asesor del Real Bureo, por la condición de criado de Ceballos como ayuda de la furriera¹⁵. No sabemos cómo se resolvió el asunto.

En noviembre de ese mismo año solicitó al mayordomo mayor que le permitiera vender unas alhajas de diamantes que tenía empeñadas en Francisco Berrio y Zaldívar, quien había conseguido una orden del asesor del Real Bureo para ponerlas a pregón e intentaba maliciosamente quedarse con ellas a menor precio que lo que valían. El 8 de noviembre, el mayordomo mayor concedió a Ceballos un plazo de tres meses para que vendiera las joyas y satisficiera la deuda; al día siguiente, el gre-

13 A.C.C.M., *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 32v.

14 A.C.C.M., *Libro de acuerdos (1697-1745)*, fs. 104 y 111v-113.

15 A. ARANDA HUETE, ob. cit., p. 311 y A.G.P., *Reinados. Felipe V*, leg. 129.

fier comunicaba la orden al escribano del Real Bureo. Los empeños y deudas eran frecuentes en la época y no significaban necesariamente que la situación financiera de Ceballos fuera mala.

El 11 de julio de 1742 expuso Ceballos ante el Real Bureo que dos acreedores, ante el impago de deudas, no habían querido condescender de ninguna forma sin pedir el embargo, a pesar de que les constaba que tenía “bienes superabundantes para que se agan pago sin dar lugar a su cobranza”. Temía el platero que, cuando los ministros del Real Bureo fueran a practicar diligencias en su casa, consideraran que eran suyas varias alhajas de oro, plata, diamantes y piedras preciosas que trabajaba en su obrador para “diferentes señores de la Corte” y pedía que no le fueran embargadas. El 11 de julio, el mayordomo mayor ordenó al grefier y éste el 17 al escribano del Real Bureo que no embargara sino bienes propios del platero, pero no las alhajas que hacía para particulares.

Todavía en 1743 se produjo otro conflicto en que intervino el Real Bureo. Juan Sáinz de Rozas, tesorero que fue de alcabalas, había puesto una demanda a Ceballos para que pagara 32.000 reales (no 320 como se ha escrito) por una deuda con los Cinco Gremios Mayores de la Villa; los autos del Corregidor estaban pendientes en la escribanía mayor de Cientos y Millones. El ayuda de la furriera suplicó al mayordomo mayor que mandara al escribano hacer una relación de los autos y que, entre tanto, se retuvieran en el juzgado del asesor del Real Bureo, donde podían acudir ambas partes a pedir lo que les conviniera. El mayordomo mayor determinó el 18 de julio que se notificara al escribano que fuera a hacer relación de los autos en el plazo de tres días, y al siguiente el grefier lo comunicaba al escribano del Real Bureo para que a su vez lo hiciera al de Cientos y Millones.

Es muy probable que el anterior litigio tuviera relación con el que mantuvo Ceballos durante varios años con la Congregación de plateros madrileños. El platero convertido en asentista había subarrendado de los Cinco Gremios Mayores la alcabala llamada del Viento¹⁶. En la junta de la Congregación de 20 de junio de 1740 se vio un memorial de Ceballos en que se excusaba de pagar una obligación de 2.000 reales que, al parecer, había contraído con ella. Aunque no conocemos los términos de su contrato, es de suponer que la Congregación se ocupaba de recaudar la parte de la alcabala del Viento que tocaba a los plateros, y por este trabajo recibía del subarrendador los 2.000 reales como premio anual. La corporación se ayudaba con esta cantidad a pagar la deuda que tocaba a todos los plateros madrileños por la alcabala llamada del Casco. No conocemos los motivos por los que Ceballos se negaba a pagar, pero, probablemente, estarían fundados en la escasa rentabilidad de su asiento o en algún incumplimiento de la Congregación. Se nombró una comi-

16 La pagaban los plateros por la venta de piedras preciosas, aljófares y perlas, ya sueltas o enjoyeladas en plata u oro, así como los demás comerciantes, tanto patrios como extranjeros, y los particulares que vendieran tales géneros.

sión para que hablara con él, y al día siguiente se informó de nuevo en junta que el platero no cedía en su postura, por lo que se acordó seguir pleito.

En 7 de febrero de 1743, la junta dio comisión a los mayordomos para que negociaran un nuevo encabezamiento de la alcabala del Casco que debían pagar los plateros, y en la de 23 de marzo informaron de que los Diputados de Rentas de los Cinco Gremios oponían resistencia a encabezarse por menor cantidad que los 6.000 reales del año anterior. La junta de 2 de julio de 1743 trató de la forma de cubrir esa deuda, pues no se había podido rebajar el encabezamiento y Ceballos no había entregado los 2.000 reales. En vista de la situación, la junta del 27 de julio decidió que la Platería tomara en arriendo la alcabala del Viento —suponemos que sustituyendo a Ceballos—, para lograr así algún alivio respecto a lo que le tocaba pagar por la del Casco. Se designó a dos plateros para que se ocuparan de gestionar el asunto con los Gremios mientras los mayordomos seguían recaudando lo necesario para pagar la alcabala del Casco de aquel año.

Pero los acontecimientos evolucionaron de forma muy diferente a los propósitos de los plateros. El encabezamiento de la Platería madrileña por la alcabala del Casco no pudo tampoco rebajarse al año siguiente¹⁷. En una junta de 7 de mayo de 1744, con una asistencia desusada, se dio a conocer que Ceballos había arrendado la alcabala del Viento y había conseguido un auto judicial para que los artífices declarasen lo que habían comerciado en pedrería y otros géneros sujetos para repartirles el impuesto; indignados, dieron poder a un procurador y a dos plateros para que se opusieran. Como hubo protestas de algunos plateros, que no consentían en sentirse obligados por lo determinado en aquella reunión, se convocó a junta “generalísima” el 11 de junio de 1744, a la que asistieron hasta 94 miembros, entre los que no se encontraba Ceballos. Allí se dio a conocer que los diputados nombrados por la Congregación para el asunto de las dos alcabalas habían ajustado con los Diputados de Rentas de la Villa que los plateros pagarían durante los nueve años que duraba el encabezamiento a 6000 reales anuales por la del Casco y a 16.875 reales anuales por la del Viento. Este ajuste debía ser independiente del subarriendo del Viento —de los plateros y los demás obligados— por parte de Ceballos, con quien sabemos que la Congregación mantuvo pleito por este asunto. Los plateros descontentos se apaciguaron con el nombramiento de seis repartidores de la alcabala entre los no diputados que actuarían en adelante junto a los seis elegidos por parte de los diputados¹⁸. La trascendencia del enfrentamiento llevó a una reestructuración del modo de elegir los oficios, celebración de las juntas y, en fin, al gobierno todo de la Congregación¹⁹.

17 Así se informaba en junta de 6 de abril de 1744, decidiéndose que lo que faltara se sacase de los caudales de las memorias que administraba la Congregación.

18 A.C.C.M., *Libro de acuerdos (1697-1745)*, fs. 114-115, 137-138, 143, 144, 149, 150, 153 y ss.

19 Nos ocupamos por extenso de este enfrentamiento y su resolución en *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983 (Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid) I, pp. 119-130.

El problema de la alcabala no termina con esta pacificación interna de la Congregación. En junta particular de 24 de octubre de 1745 se informó que los 2000 reales que pagaba Ceballos como subarrendador del Viento hasta entonces, no se iban a pagar por “los particulares” que le habían sucedido en el subarriendo. En esa junta se trasluce algo de la razón por la que Ceballos se había negado a entregar su cuota a la Congregación, pues se comenta que algunos de sus miembros no habían pagado a Ceballos lo que les correspondía por el impuesto. La situación había empeorado para los plateros, que se contentaban ahora con que los sucesores de Ceballos entregaran 1.400 reales en vez de 2.000, y los 4.600 reales hasta completar el encabezamiento anual por el Casco los satisfaría la Congregación (acuerdo de la junta de 31 de octubre de 1745). Para colmo de males, en la junta de 28 de agosto de 1746 se dio a conocer una sentencia a favor de Ceballos en su litigio con la Congregación, sobre la que se acordó apelar. El acta de la junta de 26 de marzo de 1747 recuerda que los apoderados seguían el pleito de la alcabala del Viento “que pretende contra todo derecho y justicia don Pedro Vicente Gómez por los años de su encabezamiento”²⁰. Nada más sabemos sobre este conflicto, si bien en la junta de 22 de junio de 1753 se anota en una “memoria de lo que nos obligamos a pagar los que hemos sido mayordomos hasta 1745”, una partida de crédito de 6.000 reales de Ceballos para hacer dichos pagos; ese sería el importe de lo reclamado al platero por la Congregación²¹.

En 1746 recibieron la aprobación como maestros plateros cuatro aprendices de Ceballos, lo que indica que su obrador seguía activo y muy nutrido de personal. Hemos de advertir que este alto número se debe en parte a que los exámenes estuvieron suspendidos desde marzo de 1743 a febrero de 1746 a causa de la controversia entre diputados y no diputados. El 8 de febrero aprobaron el madrileño Antonio de Lara en la facultad de oro, que llegaría a ser tasador de la Aduana en 1764 al morir el citado Manuel de Aguas, y Juan de Bustamente en la de plata, natural de San Martín de los Carreros y que había aprendido en Salamanca con Manuel Pérez Espinosa, para pasar luego a practicar en Madrid con Ceballos; el 27 de marzo, Manuel de Castilla aprobó en la facultad de plata, tras aprender con su padre José en Valladolid y practicar con Ceballos; y el 29 de noviembre, Blas Álvarez Tuñón, nacido en Talavera de la Reina, fue aprobado como platero de oro después de pasar por el obrador de Ceballos. Hay que añadir a Félix Conde Mañano, natural de

20 A.C.C.M., *Libro de acuerdos (1745-1766)*, fs. 14, 15, 54, 66v.

21 *Ibíd.*, f. 144.

Alfaro, aprobado en la facultad de oro el 14 de junio de 1747²². Debemos destacar que los dos artífices que habían aprendido fuera de la Corte con maestros plateros de plata practicaron luego con Ceballos, que lo era de oro, lo que confirma su prestigio. Por otra parte, en estos exámenes parece que sólo se exigió la realización de dibujos, numerosos en la facultad de oro y únicos en la de plata sobre piezas, además de figuras geométricas y adornos.

La carrera palatina de Ceballos progresaba mientras tanto, pues un decreto de Fernando VI de 26 de enero de 1747 le concedía por fin el sueldo de ayuda supernumerario de la furriera, que era de 2.610 reales al año; a ello se añadía casa de aposento —que no debió de disfrutar en persona, sino que gozaría de su renta mediante alquiler— y “el haver extraordinario que con el nombre de para cinta gozan los antiguos de su clase, pero sin que sirba de exemplar en consideración a su antigüedad y particular mérito”. El 25 de noviembre de 1747 falleció Miguel de Colmenares que, según indicamos, era platero de oro de la Cámara desde 1725. Tres meses después, el 24 de febrero de 1748, Ceballos pidió que se le despachara el título del oficio, que había vacado, “por ser el más antiguo de los que pueden suplicar”. El informe del veedor y contador de la Real Cámara, fechado cinco días después, le menciona como platero de oro de cámara de su Majestad, y expresa, por ello, que no entiende la petición, pues significaría duplicar su título; según explica, el suplicante se hallaba apto para la manufactura de las obras que el Rey quisiera encargarle, para lo que no importaba la mayor o menor antigüedad y que el título de que disfrutaba era suficiente para el goce de sus exenciones, esto es, el fuero de criado y otros privilegios anexos. Es posible que Ceballos presentara su solicitud considerando que su nombramiento de 1728 fue de platero del Príncipe y que no había existido una convalidación expresa por el de platero del Rey cuando Fernando accedió al trono en 1746.

Como miembro de la Congregación y platero en ejercicio, Ceballos era contribuyente. En el reparto de la alcabala del Casco que hizo la Congregación desde 1747, aparece como uno de los que pagan cantidades más altas ocupando el sexto puesto entre más de 180 plateros. En la lista de 1747-1748 figura con 200 reales y en la siguiente, de 1751-1752, con 100, aunque se anota que pagó 200, sin mayor

22 A.C.C.M., *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, fs. 47, 49, 50v, 58 y 66v. Las piezas de examen fueron: dibujos de un lazo grande, otro pequeño con una almendra pendiente, un bariel, una cruz y arracadas con lazos, dos veneras distintas, una hebilla de pulsera, cuatro botones de puños y una sortija, todo de moda, y una sortija sacada de fuego, agallonada y con el brazo abierto con filetes de oro (Lara); dibujo de un báculo con la planta de la manzana, alzado y pitipié y diferentes figuras geométricas (Bustamante); dibujo de un incensario, figuras geométricas y diferentes adornos (Castilla); dibujos de un lazo grande y dos más pequeños, una arracada de botón, lazo y almendra, un vástago con sus flores y cintas hecho de moda (Álvarez); y dibujo de un lazo grande para el pecho y otro más pequeño de garganta, una venera con su lazo, una arracada con lazo, una piocha y una pulsera, todo de moda (Conde).

explicación. El siguiente reparto, que incluyó el septenio 1753-1759, no contiene ya su nombre²³.

Todavía queda una noticia más de aprobación de otro aprendiz. El 7 de junio de 1753 se vio la solicitud de Vicente de Sierra y Pambley, hijo de Pedro, también platero, que había aprendido con Ceballos; se le envió a practicar el examen, recibiendo la aprobación como maestro platero de oro el 15 del mismo mes, tras haber realizado varios dibujos²⁴. No consta en los asientos de aprobación si su maestro vivía o había fallecido ya. Pensamos que Ceballos pudo morir en 1753 o poco más tarde, al coincidir esta solicitud de aprobación y su desaparición de las listas del reparto de alcabala. En cualquier caso, en 1758 había fallecido, como resulta de la anotación hecha en la Planimetría General de Madrid. En la manzana 452, sitio 23, se lee: “[Pertenece] a los herederos de don Pedro Vicente Gómez Zevallos y doña María Luisa Díez, fue de Josef de Guzmán, Gabriel de la Plaza y Martín Rodríguez del Agua con 750 maravedís y por no gozar de privilegio se le aumentó hasta 6.000 maravedís desde 1 de julio de 1758. Renta 564. Carga 6.000”. Es patente que habían muerto el platero y su mujer. La casa tenía fachada a la calle de San Vicente, entre la Corredera de San Pablo y la calle de San Andrés; el lado opuesto de la manzana la ocupaba la Cruz del Espíritu Santo. La planta trapezoidal medía en pies 35 y 1/16 de fachada, 36 $\frac{3}{4}$ en la trasera y 67 y 1/16 y 62 en los laterales²⁵. La propiedad de su casa no era un hecho común a los plateros, y constituye una prueba más de que la situación de Ceballos fue floreciente.

Vamos a ocuparnos ahora del cliente de Ceballos. Miguel Calderón nació en Conil (Cádiz) el 8 de octubre de 1653. Era hijo de Sebastián Calderón, regidor del cabildo, y de Isabel de Mendoza, ambos naturales de la misma villa, pero, como explicaremos, quizá su origen era cántabro o asturiano. Sus abuelos fueron Alonso Calderón Bocanegra, escribano público y del cabildo de Conil, y Pedro Reynaltes, alguacil mayor de la villa de Chiclana. Gracias a la buena situación económica de la familia y quizá por tradición familiar, estudió Leyes²⁶. No conocemos cuándo ni porqué añadió Calderón a su apellido “de la Barca” que no parece que tuviera por nacimiento pero que empleará desde muy pronto y, desde luego, en su testamento; recordaremos la cercanía a Conil del puerto de la Barca.

Calderón está documentado como oidor de la real Audiencia de México desde 1697 a 1712, pero es probable que hubiera ocupado el oficio algunos años antes de

23 A.C.C.M., *Repartimiento de alcabalas*.

24 A.C.C.M., *Libro de acuerdos (1745-1766)*, f. 138, y *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 91v.

25 *Planimetría general de Madrid*, manzana 452.

26 F. GONZÁLEZ UREBA, “Miguel Calderón de la Barca. Un conileño en el Gobierno de Indias”. *Sociedad Vejeriega de Amigos del País* 11 (2005), pp. 4-6. Se indica que su madre era Sebastiana de Reynaltes Herrera, pero, en su testamento, Miguel Calderón señala que era hijo de Isabel de Mendoza (A.P.M., escr. Alfonso Jacinto, prot. 14192, f. 347). Es probable por ello que Pedro Reynaltes no fuera abuelo de Calderón.

ese periodo. Citaremos algunas noticias, sin ánimo de estudiar con profundidad este periodo de su actuación en Nueva España. En aquel año, el virrey Juan de Ortega nombró a Calderón comisario de las honras fúnebres que se iban a celebrar en la catedral de México por la muerte de la reina Mariana de Austria²⁷. En 1700 interviene en el reintegro de unas partidas y multas a los oficiales reales de Veracruz y el 3 de agosto de 1702 figura como licenciado del consejo de su Majestad y su oidor más antiguo de la Real Audiencia, juez de Colegios, hospitales y seminarios. El 27 de noviembre de 1704 está fechado un plano de obras y norias de la mina de Bayas (Guanajuato) presentado al oidor Calderón de la Barca, visitador de la mina²⁸. De 30 de mayo de 1712 data una carta a la duquesa de Medina Sidonia sobre la encomienda de Campeche²⁹. Es posible que siguiera como oidor hasta 1717 y que a su regreso viviera en Cádiz, donde tuvo casas principales antes de residir en la Corte, en la que no obtuvo vecindad.

El 28 de noviembre de 1720 firmó en Madrid “en atención a mis achaques” una escritura de poder para testar³⁰. Calderón se declara residente en Madrid y natural de Conil, menciona a sus padres difuntos y se titula del Consejo de su Majestad en el real y supremo Consejo de Indias. Nos referiremos a algunas de sus disposiciones. Pidió ser sepultado en la bóveda de Nuestra Señora de los Remedios —cuya imagen gozaba de especial devoción en la villa de Madrid— en el convento de Nuestra Señora de la Merced Calzada (ya derribado y cuyo solar lo ocupó la plaza del Progreso, actual de Tirso de Molina). Por el documento del inventario de sus bienes, tras el fallecimiento, sabemos que vivió y murió en casas principales de la calle de la Espada —entre las del Mesón de Paredes y Jesús y María, bocacalles las tres de la del Duque de Alba—, que todavía conserva nombre y trazado, inmediata al convento citado. En la Planimetría general de Madrid, casi cuarenta años más tarde, la casa se encuadra en la manzana 12 y las casas eran entonces propiedad del convento de mercedarios calzados; es de suponer que, al carecer de sucesores por línea directa, los testamentarios venderían las casas.

Además del encargo de dos mil misas, hizo diversos legados a paje, criada, cochero y sotacochero, a la mujer de gobierno —que se había criado a la sombra de su esposa, que se la había traído de Cádiz a Madrid— y a una vieja criada enferma, disponiendo que a ambas se les restituyera a la ciudad andaluza.

Menciona a su mujer, Ana de Pivald, difunta. Declara que estaba buscando fincas seguras en la villa de Abres, en Asturias, para imponer una capellanía de cien ducados al año a beneficio de parientes de su esposa con los que se pudiera sustentar una memoria de 150 misas al año, siendo el primero en disfrutarla el presbítero Andrés

27 Matías de EZQUERRA, *La imperial águila renovada*. México, 1697.

28 Archivo de Indias. *Mapas y planos*.

29 Archivo de la Universidad de Yale, *The Spain Collection Box*. Folder Number 13/14.

30 A.P.M., escr. Alfonso Jacinto, prot. 14192, f. 347. Recoge un traslado de la escritura que se otorgó ante el escribano Juan Ruiz.

Fernández de Pividal, sobrino segundo de doña Ana. Aunque ella era natural de Cádiz, según se indica en la inscripción de la custodia de que trataremos, su apellido y la ubicación de su capellanía demuestran su origen asturiano, en el propio Abres. Dispone Calderón que se siguieran las diligencias con vecinos de Ribadeo, pero seguramente quiso decir Vegadeo, al que pertenecía Abres. No reconoce más deuda que 300 pesos con el convento de Santa Inés de México, que le dieron por un pleito cuyo recurso se había de ver por el Consejo de Indias.

Calderón daba poder para testar precisamente a las personas nombradas testamentarios: el agustino fray Francisco Abilés, provincial de Castilla, don Francisco López de Lara, contador de resultas en el Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda, su primo don Cristóbal García Morejón, del Consejo de su Majestad, fiscal de la real audiencia de la casa de la Contratación de Cádiz y el presbítero beneficiado don José de Sierra y Coello, vecinos los dos últimos de Cádiz. Como albacea designó también a su sobrino, el licenciado don Cristóbal Moreno Morejón, abogado de los reales Consejos y vecino de Cádiz, y en calidad de coalbacea a don Andrés Martínez de Murguía, caballero de Santiago y vecino de Cádiz, con el que dijo tener muchos años de amistad. Nombró heredero a don Juan Dorronsoro, su sobrino, “por no hallarse con ascendientes, ni descendientes legítimos”, y en su defecto a Pedro, hijo del primer matrimonio del anterior, que se hallaba en Nueva España y a quien había mandado llamar, y, en último término, a los hijos del segundo matrimonio de Dorronsoro³¹.

En el testamento incluye una cláusula en la que ordena a los apoderados que, después de su fallecimiento. “hagan y ordenen mi testamento haciendo las mandas, legados, declaraciones y disposiciones que les tengo confiadas”, en especial, a Morejón, a cuyo efecto éste había viajado a Cádiz pocos meses antes. Afirma, además, que ya había iniciado algunas obras en Conil. De estas obras hizo mención González Ureba en su publicación ya citada³². Se construyó de nueva planta una casa principal en la calle del Hospital nº 2 para vivienda del poseedor del mayorazgo, que se conserva. Compró Morejón unas tierras en el Pradillo y las cercó con vallas, se edificó una casa de labor de dos plantas con oratorio, casa paa el guarda, alberca y noria, que llamaron “La Mejorada”, ahora “El Mayorazgo”³³. En la ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno se construyó una nueva capilla con la advocación de la Virgen de Guadalupe, donde se colocó una pintura que había traído Calderón de México; se soló con mármol de Génova, se colocaron dos cancelos de hierro, se hizo nueva sacristía con cajoneras de caoba, y se dotó de objetos de culto y vestiduras litúrgicas. En la iglesia parroquial de Santa Catalina se costeó la reforma de

31 Los testigos fueron Francisco Peliolán, Alonso Lozano y Joan Vidal, que eran, curiosamente, tejedores de lienzo, y Juan Domingo, de quien no se menciona el oficio, todos residentes en la Corte.

32 F. GONZÁLEZ UREBA, ob. cit. No precisa las fuentes documentales utilizadas.

33 Fue ocupada por los franceses en 1810-1811 y se restauraron los daños en 1821.

la sacristía, nuevo coro y altar mayor, se cubrió con madera las naves laterales y se reedificó casi por completo la torre campanario. Parece que hasta el siglo pasado colgaba de la bóveda de la iglesia un barco, en recuerdo del que trajo a Calderón de México, y había un exvoto pintado al óleo con una nave salvada por el brazo de la Virgen y una procesión con una custodia y un texto explicativo. Por fin, se compró un solar frente a la iglesia parroquial y se edificó un colegio gratuito de gramática, que ya no existe.

Miguel Calderón de la Barca falleció el 13 de diciembre de 1720. En las cuentas de la testamentaria figura el pago a un vecino de Leganés por “picar y blanquear el cuarto donde avían estado don Miguel y doña Ana, por haber muerto éticos”³⁴. Probablemente, su mujer había muerto poco antes. Cuatro días después de su muerte empezó el inventario de sus bienes en la madrileña calle de la Espada³⁵, y el 2 de enero de 1721 la tasación, que finalizó el 11 del mismo mes³⁶. Se relacionan muebles, tibores, pinturas, ropa bordada, colgaduras y colchas, papeles de marca mayor, ropa de cama, vestidos, encajes, vidrieras, esteras, géneros de cocina, abanicos, barros y loza, tapices, reposteros, relojes, forbón y mulas, plata y joyas; abundan las indicaciones de Filipinas, Japón, China, Indias, y otras veces se deduce el origen exótico por las descripciones. Figura también una relación de efectos mercantiles pendientes de vencimiento a favor de Calderón, entre ellos uno del Rey de 300.000 reales firmado por Grimaldi en 1709, otros del albacea López de Lara por 111.763 reales y de los duques de Atrisco por 109.245 reales. Finalmente, unas casas principales en Cádiz, “en la calle que llaman de don Juan de Virto”. En esta ocasión, mencionaremos tan solo que el 23 de julio de 1720, todavía en vida de Calderón, el contraste y tasador Juan Muñoz dio fe de alhajas que eran para remitir a Nueva España por valor de 48.780 reales de plata, que luego se incorporan a la tasación *post mortem*, por lo que parece que no llegaron a enviarse. Se recogen, además, otras tasaciones de plata y joyas de diferentes fechas: el 29 de diciembre de 1720, por 18.100 y ½, el 10 de enero de 1721 por 7.597, el 11 de enero por 8.611 y por 14.244 y el 18 del mismo mes por 44.092 en joyas, siempre reales de plata. La almoneda

34 El *Diccionario* llamado de Autoridades (Madrid 1732) definía la hética como “Enfermedad que consiste en la intemperie cálida y seca de todo el cuerpo, con varios *symptom*as, especialmente de calor externo en las partes extremas, con acedia de estómago después de la comida, flaqueza de cuerpo, sudor nocturno y otros. Proviene de la efervescencia de la sangre más acre y salada, continuada lentamente”.

35 A.P.M, prot. cit. en nota 30, fs. 368 ss.

36 *Ibíd*em, f. 402-463. Los tasadores fueron Lucas de Larne, bordador, casullero y camero, Marcos de Oquendo, maestro sastre, Paula Gómez para la ropa blanca y colchas, Juan de la Maza y Fernández, maestro tapicero, Alfonso Merinero, maestro relojero, Agustín Manrique, maestro ebanista, entallador y carpintero, Francisco Álvarez, maestro calderero, Antonio Sánchez, maestro de coches, Diego Vez, maestro guarnicionero, Juan García del Escorial, maestro herrador y albéitar. El platero Juan Muñoz, contraste en la Corte y tasador de joyas de la Reina se ocupó de la plata y joyas.

se inició el 19 de enero de 1721 y después de cerrada todavía se vendieron algunos bienes al conde de Altamira³⁷.

El 8 de julio de 1735 el testamentario Francisco López de Lara, que, además de contador de resultas, se declara secretario de su Majestad, presentó al ya citado don Pedro Ubaldo de Dorronsoro Calderón, vecino de la villa de Conil, primer hijo de don Juan de Dorronsoro y poseedor por entonces del mayorazgo de Calderón, la cuenta de todos los caudales procedentes tanto de los efectos como de la almoneda. Allí consta que un antecesor era señor de la casa de Calderón de Sotillo en Reinosa, de donde pensamos que procederá esta rama del linaje de los Calderones³⁸.

En la cuenta aparecen varias referencias a la custodia de la catedral de Cádiz, de la que nos vamos a ocupar, pero también otras noticias de interés además de las ya citadas. La capellanía a la que hacía mención Calderón estaba ya fundada en la villa de Santiago de Abres en Asturias (la iglesia se restauró en 1774, parece que a costa de la fundación). La manutención de familiares que no se identifican, pero que serían probablemente Dorronsoros y Morejones, se extendió de 11 de diciembre de 1720 hasta mayo de 1721, en que marcharon a Cádiz. En último lugar, López de Lara se refiere al “efecto contra la real Hacienda desde el año de 1708, que, aunque tubo algunas distribuciones y gastos, se cobró el año de 1729 y 730 habiendo, para facilitar esta cobranza, prestado a el Rey para la jornada de Badajoz diez mil excudos que a mi crédito se buscaron”.

El resumen de la cuenta fue: cargo, 1.114.394,15 reales y data 1.144.572,35 reales, lo que determinaba un saldo de 30.177,9 reales de alcance contra la testamentaría y a favor del albacea López de Lara. Este consideró que su trabajo durante más de catorce años “asistiendo solo a el cumplimiento de funeral, missas y entierro y pago de mandas y legados y cuidar de la familia hasta que la embié a Cádiz” era una administración que se debía compensar con el 4% del cargo (44.575,24 reales).

López de Lara falleció el 8 de agosto de 1735 y su viuda doña Francisca Xavier Campuzano, tutora y curadora de sus hijos menores, presentó el 18 de mayo de 1737 la cuenta formada por su marido con los recados de justificación de la testamentaría. El poseedor del mayorazgo había dado poder a Manuel de Escudero Gilón, mayordomo del duque de Medina Sidonia en Conil el 31 de julio de 1737, quien recurrió la liquidación tanto por el 4% como por detalles de otras partidas, señalando un alcance contra López de Lara de 52.380 reales. Desconocemos el final del asunto pero nos hemos referido a ello porque es en la cuenta del testamentario donde aparecen importantes noticias sobre la custodia catedralicia.

Conviene destacar que en la escritura de poder de Miguel Calderón no se menciona la custodia ni otra pieza de plata si bien, según indicamos, se refiere a

37 No comentamos este inventario y tasación, pues preparamos un trabajo más amplio sobre ellos y la almoneda que siguió.

38 A.P.M., prot. cit. en nota 30, 519 ss. Sólo mencionamos algunos asuntos de que se trata en esta cuenta, reservando su estudio completo para una futura ocasión.

disposiciones que tenía comunicadas a los albaceas, entre las que debía incluirse el encargo de la fabricación de la custodia. Hay que advertir previamente que Calderón ofreció a la catedral gaditana también “dos arañas de plata, cada una con quinze mecheros” que pesaban 130 marcos (29,900 kg)³⁹. No sabemos cuándo se donaron las piezas, que por el número de mecheros recuerda a algunos ejemplares mexicanos, y tampoco cuándo y cómo desaparecieron.

La custodia ostenta en el borde inferior del pie una inscripción varias veces repetida en distintas publicaciones: D MIGUEL CALDERON DE LA BARCA DEL CONSEJO DE SU Magestad EN EL REAL DE INDIAS NATURAL DE LA VILLA DE CONIL Y D^A ANA PEBIDAL SU MUJER NATURAL DE LA CIUDAD DE CADIZ DIERON ESTA CUSTODIA A ESTA SANTA YGLESA CATEDRAL DE CADIZ. AÑO DE 1721 DE ORO Y PLATA Y EN EL SANTO OFICIO EN MADRID D. PEDRO BICENTE GÓMEZ DE ZEBALLOS⁴⁰ Es evidente que la transcripción no es exacta por completo; además, hay letras fundidas cuya mención se ha omitido y se han desordenado algunas palabras. Pero más importante es que, sobre la base de esta inscripción, se ha fundamentado la creencia de que Miguel Calderón de la Barca y Ana Pevidal (en realidad es Pividal) dieron la custodia estando vivos, y la documentación que aportamos deja patente que fue un legado. También se acostumbra a decir que la pieza es de oro, sin advertir que la inscripción dice “oro y plata”. En el inventario de las alhajas de la catedral de 1741 se anota: “una custodia de oro con su viril de perlas, diamantes y rubíes, y el pie todo esmaltado de piedras finas que dio don Miguel Calderón por su muger doña Ana Pividal, que tales pesan...” sin indicar el peso⁴¹. A ello añadiremos la información, también desconocida hasta la fecha, que procede de la cuenta presentada por el albacea López de Lara.

Al final de su cuenta, para justificar sus honorarios, se refiere al gran cuidado “que me costó la echura de la custodia grande de plata, oro y pedrería fina que se hizo para enbiar a la Santa Yglesia de Cádiz y remitir con conduita y seguridad de guardas, cuia obra duró más de cinco meses”⁴². Se trata de una interesante noticia, ya que además de confirmar que se hizo tras la muerte de Calderón, nos da a conocer el tiempo que invirtió el platero lo que rara vez llegamos a conocer.

En el cargo de la plata que entró en poder de López de Lara (1.864 marcos y 2 onzas) se rebajan “ciento y siete marcos, siete onzas y dos ochavas que tomó el platero que hizo la custodia por cuenta de lo que importare”, o sea, 23,369 kg. En otra partida se hace cargo de “veinte y dos mil y treinta y seis reales de vellón, en

39 Agradecemos esta noticia inédita a nuestra querida amiga y discípula, la doctora doña Pilar Nieva Soto, que estudia la platería gaditana. Aparece en el Archivo Diocesano de Cádiz, Inventario de las alhajas de la catedral de 1741, f. 4.

40 M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*. Cádiz, 1986, I, pp. 90-91 y II, p. 30, n° 38.

41 Véase la nota 39.

42 A.P.M., prot. cit. en nota 30, f. 530.

que se vendieron a el platero que hizo la custodia todas las alhajas y pedrería que sobró” como consta de una memoria de 28 de junio de 1721, cuando la custodia ya estaba concluida. Más adelante, en la data, se descarga de “ciento y veinte y tres mil quatrocientos y cinquenta y seis reales de vellón que importó y tubo de costa la custodia que se hizo para la Santa Iglesia de Cádiz, como lo dejó dispuesto y mandado el dicho señor don Miguel, como consta de la quenta del platero que la hizo y recivo al pie de ella de 20 de junio de dicho año de 1721”. No se conserva la cuenta del platero pero la fecha confirma que el encargo hubo de hacerse al concluir la almoneda, a fines de enero, de manera que se cumplieron cinco meses hasta la conclusión.

Podemos calcular el precio total de la custodia, en que se incluyen los 107 marcos, 7 onzas y 2 ochavas de plata que se entregaron a Ceballos —a ocho pesos y medio el marco⁴³—, 13.770 reales, más 123.456 reales que cobró el platero, una cantidad en que entra el precio de la hechura, el oro, perlas y piedras finas. Su precio total fue, por tanto, 137.226 reales, sin que podamos especificar más el precio de las partidas que lo componen.

Como costes adicionales, habría que sumar dos partidas más que López de Lara incluye en su cuenta: 7.558 reales de vellón que tuvo de coste la conducción hasta Cádiz de la custodia —además de partidas de perlas y plata labrada para el heredero— y 3.900 reales que cobró el contraste Juan Muñoz por la tasación de las joyas, plata y custodia según recibo de 30 de junio de 1721, que es de lamentar que no se conserve.

43 En la testamentaría se vendió plata a ocho pesos y dos reales y a nueve pesos el marco, según su mayor o menor pureza.

El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Entre los trabajos que vengo desarrollando sobre la platería cordobesa, me interesan de manera especial las obras y los maestros que trabajaron en la ciudad en el periodo que abarca desde 1550 a 1650. La consulta tanto de la historiografía existente como de las fuentes documentales de la época nos están permitiendo no sólo destacar la importancia y el valor alcanzados en ese periodo por el arte de la platería en Córdoba, sino también dar a conocer la labor de una serie de artistas de los que apenas han quedado referencias.

La mayoría de las obras salidas de estos talleres, se han perdido o bien carecen del oportuno marcaje que pudiera facilitar su filiación a uno u otro artífice. Sin embargo, gracias a los datos que proporcionan las fuentes documentales sobre peso, tipología, decoración, iconografía, precio, etc, podemos tener al menos una idea aproximada, no sólo de esas obras sino también de los artífices que las labraron. Son piezas por lo general, destinadas a los templos de la ciudad, financiadas la mayoría de las veces por los párrocos o por los priores y abadesas de los conventos, movidos siempre por el deseo de engrandecer el culto divino. Un ejemplo de ello lo tenemos en el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso.

San Jerónimo de Valdeparaíso

El establecimiento de la orden jerónima en Córdoba se halla vinculado, según tradición recogida por Rafael Ramírez de Arellano, al religioso portugués fray Vasco

de San Jerónimo, personaje de reconocida vida ascética y fama de santo, a quien se debía asimismo la fundación de dos monasterios,— los de Omató y Peñalonga— en su país natal¹. Para llevar a cabo su empresa contó con el apoyo incondicional del obispo de Córdoba don Fernando González Deza, quien autorizó la citada fundación en 1408².

A decir de los eruditos cordobeses, la incipiente fundación contó desde muy pronto con el apoyo de la nobleza local, que se volcó en donaciones a la recién establecida orden, tanto de bienes raíces como de dinero y piezas de gran valor. Prueba de ello es el mismo establecimiento de la fundación en un paraje de la sierra cordobesa, conocido como Valdeparaíso, cedido por doña Inés Martínez de Pontevedra en 1405³. Entre sus más destacados benefactores hay que mencionar al obispo don Pedro de Córdoba Solier, que les cedió su rica biblioteca, o al chantre Ruiz de Aguayo, quien donó a los monjes, entre otros legados, tres mil ducados de renta anual⁴. De entre los diferentes priores que lo gobernaron tuvo especial relevancia la figura de fray Luis de Córdoba quien, al decir de Rafael Ramírez fue “uno de los priores más aficionados a engrandecer su convento”⁵. El mencionado autor destaca asimismo el alto valor de muchos de los objetos cedidos por la nobleza ciudadana al monasterio, especialmente a lo largo del siglo XV; entre ellos menciona piezas como la espada de Aliatar, el famoso alcaide de Loja, la campana del Abad Sansón o “el ciervo de latón que ahora están en el museo de Córdoba”⁶.

Todo lo dicho viene a poner de manifiesto la importancia y significación que alcanzó el monasterio desde su fundación y en los años de la Edad Moderna. El final de la orden en Córdoba se produjo a raíz de la excomunión decretada por el gobierno en 1835; ello supuso el abandono del monasterio y la consiguiente incautación de todos sus bienes, la mayoría de los cuales han desaparecido. Tras la excomunión de los religiosos, pareció en un principio que el monasterio quedaría abandonado, pero luego, en 1849, se logró que fuera cedido a la ciudad para des-

1 R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1904, reedición de la Excm. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1983, p. 349. Al decir de las crónicas, tuvo la inspiración de fundar en Andalucía, eligiendo para ello la ciudad de Córdoba. El mismo autor repite los orígenes de la fundación en su artículo “Excursiones por la Sierra de Córdoba al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* n° 98 (1901).

2 T. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *Paseos por Córdoba o sean apuntes para su historia*. 5ª edición, Córdoba, 1973, p. 523. Se ha apuntado también que pudo estar emparentado con la Casa de Guadalcazar y que ése sería el motivo de haber venido a fundar por estas tierras. R. GRACIA BOIX, *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*. Córdoba, 1973, pp. 19-20.

3 R. GRACIA BOIX, ob. cit., p. 20.

4 Se mencionan también varias fincas, molinos y aceñas ubicados en distintas poblaciones cordobesas. Cfr. T. RAMÍREZ DE ARELLANO, ob. cit., p. 524.

5 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, “Excursiones...”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* n° 98 (1901), p. 80.

6 *Ibíd.*, p. 76.

tinarlo a lazareto. Nada se hizo al respecto, por lo que se fue agravando la incuria del edificio. En 1869 se decidió su venta en subasta pública, y tras varios intentos fallidos, fue adquirido en 1871 por un procurador en nombre de la marquesa viuda de Guadalcazar⁷. En la actualidad es propiedad de los marqueses del Mérito⁸.

Es difícil conocer con plena certeza la colección de obras artísticas que llegó a poseer este monasterio. Las alusiones a ellas son escasas y fragmentarias, y en la mayoría de los casos los datos conocidos son posteriores a la exclaustración. Ramírez de Arellano afirma en su texto que el retablo mayor era obra de Alejo y Jorge Fernández, y que en el centro había un San Jerónimo de talla⁹. Se ha documentado también la contratación, en 1723 de un retablo mayor con el maestro Jorge Mexía, que al parecer no llegó a concluirse¹⁰. Pero es el ajuar de platería el que nos interesa especialmente. Según testimonian las citadas fuentes, el monasterio poseyó piezas de enorme valor, aunque no fueron muy numerosas. De ellas hay tres de especial significado: un cáliz-custodia, debido a Jerónimo de la Cruz, diversas piezas realizadas por Martín Sánchez de la Cruz y una cruz procesional salida de las manos del maestro Francisco Merino¹¹.

La platería del monasterio

Las primeras referencias al ajuar litúrgico del monasterio de Valparaíso se deben a Rafael Ramírez de Arellano, que las dio a conocer en 1901 a través del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Narra aquí la excursión que él mismo, acompañado por otros ilustres personajes cordobeses, había realizado al mencionado enclave, que por entonces estaba sumido en deplorable abandono¹². Tras recorrer las distintas dependencias, describiendo el estado en el que se hallaban, hace una breve semblanza histórica del conjunto desde su fundación, centrandó su atención en algunos de los objetos sagrados que le habían pertenecido. Su interés

7 Se pagaron por el edificio 72.701,75 pesetas, que era la cantidad de salida. R. GRACIA BOIX, ob. cit., pp. 120-123.

8 A. VILLAR, M.T. DABRIO y A. RAYA, *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 249.

9 R. RAMIREZ DE ARELLANO, *Inventario...* ob. cit., p. 350. Según el autor, esta imagen pasó posteriormente a la aldea cordobesa de los Zapateros, en el término de Aguilar de la Frontera. Véase "Excursiones...", p. 76; sin embargo, no hace alusión ninguna a ella cuando menciona la citada iglesia en su *Inventario*, p. 429. En la actualidad se conserva en San Jerónimo una Sagrada Cena, obra del pintor Juan de Peñalosa siguiendo modelos de Céspedes. Cfr. A. VILLAR, M.T. DABRIO y A. RAYA, ob. cit., p. 249.

10 J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, pp. 166-167. A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 72.

11 Las labores correspondientes a estos dos plateros serán objeto de un estudio independiente, que actualmente tengo en preparación.

12 El relato de esa visita se dio a conocer en los números 98 y 99 de la citada publicación. En ese paseo lo acompañaron, entre otros, el padre Antonio Pueyo, el arquitecto Adolfo Castiñeyra, el pintor Manuel Torres y el escultor Mateo Inurria.

estaba motivado, en buena parte, por una serie de documentos que, según propia confesión, le había legado poco tiempo antes el erudito cordobés don Francisco de Borja Pavón¹³. Entre esos papeles aparecían, además de algunas referencias a obras de arquitectura, carpintería y metalistería, los contratos de algunas de las piezas de platería que se hicieron para el monasterio entre los años finales del siglo XVI y los comienzos del siglo XVII. Los datos allí plasmados no despertaron la curiosidad de los estudiosos, probablemente por tratarse de piezas desaparecidas o en paradero desconocido, de modo que lo publicado por Ramírez de Arellano no halló especial eco en la erudición local.

Habrá que esperar hasta 1973, cuando Rafael Gracia Boix dedica un estudio monográfico al monasterio, para que de nuevo se haga mención de algunas de las piezas de plata que allí se guardaron. En efecto, el autor, además de reseñar las propiedades agrícolas y ganaderas que tuvo la comunidad, recogía parte de las obras artísticas que habían poseído los jerónimos; se basaba para ello en un Memorial, redactado en 1835, a raíz de la excomunión¹⁴. Según el autor, “de las alhajas, vasos sagrados y ornamentos se hizo cargo de ellos el entonces rector de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de la Villa, don Juan Ceballos, y de los cuales no conocemos el destino que se le dieron”¹⁵.

En el Memorial al que se refiere Gracia Boix, aparecen consignados los objetos de uso litúrgico, entre los que aparecen 29 piezas realizadas en plata y 25 en cobre. Entre ellas constan ejemplares de muy distinta valía, como cucharillas, patenas, una naveta, candeleros, varas de palio, etc. Dentro del bloque de platería, lo más destacable eran cuatro cálices grandes y dos custodias grandes de mano, una de las cuales se guardaba en un arca de pino con doble cerradura y forro de tafilete¹⁶. Sin embargo, dado lo somero de las referencias, no es posible asegurar que algunas de las obras reseñadas en el citado memorial puedan corresponderse con ninguna de las documentadas por Ramírez de Arellano.

La obra de Francisco Merino

Cronológicamente, la primera de las obras de que se tiene referencia documental es la Cruz Procesional que realizara para el monasterio el platero jiennense Francisco

13 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, “Excursiones...”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* n° 98 (1901), p. 77.

14 Aunque se suele dar esa fecha, la obra tiene depósito legal de 1977. R. GRACIA BOIX, ob. cit.

15 *Ibíd.*, p. 106. Al parecer se acordó que los libros y pinturas permanecieran en el monasterio hasta que se designase a las personas que habrían de ocuparse de ellos. Acerca del depósito de los objetos de plata no hemos hallado referencias en los trabajos dedicados a San Nicolás de la Villa, cfr: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario...* ob. cit., pp. 233-239. C. SEQUEIROS PUMAR, *Estudio histórico artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba, 1987, pp. 147-170.

16 R. GRACIA BOIX, ob. cit., p. 145.

Merino entre 1581 y 1585. La escritura se firmó en Córdoba el 26 de mayo de 1581, actuando en nombre del monasterio fray Pedro de San Jerónimo¹⁷. Desgraciadamente se desconoce el paradero de esta obra, que, a tenor de lo recogido en las aludidas fuentes, debió ser excepcional.

Son varios los documentos relacionados con esta obra: además del contrato, una carta de pago y una especie de memorandum redactado por fray Pedro de San Jerónimo, dados a conocer por Ramírez de Arellano, hemos hallado otro documento directamente relacionado con la obra que nos ocupa; ello nos han permitido trazar la génesis y evolución de esta singular pieza. Según los testimonios del citado fraile, la cruz no fue un encargo directo al platero, sino más bien el resultado de una acertada operación financiera.

Tal como queda recogido en el mencionado documento, originalmente la cruz había sido concertada unos años antes, entre el maestro y fray Bernardo de Fresneda¹⁸, obispo de Córdoba, dentro de un encargo de mayor envergadura en el que se incluían también una cruz de altar, un arca sacramental, unas andas y una imagen de la Virgen y una custodia; para poder acometer el trabajo el comitente le había entregado una cuantiosa cantidad de plata¹⁹. Posteriormente, en fecha no bien precisada, se amplió el encargo, añadiéndose a lo concertado una peana para unas sacras y un portapaz, en el que Merino debía colocar un topacio y una esmeralda dadas por el prelado.

Merino estaba ocupado en este importante trabajo cuando se produjo la muerte del obispo franciscano, y entonces surgieron los problemas²⁰. A causa de las importantes deudas contraídas por el difunto obispo en relación con las bulas de la Santa Cruzada, el comisario general de la misma, don Pedro Velarde, decretó el embargo de los bienes de Fresneda²¹. Merino se vio entonces obligado a entregar toda la plata que el finado le había dado, tanto la ya labrada como la que aún estaba sin tocar. El

17 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, "Excursiones...". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* n° 99, Año XI (1901), p. 99. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÓRDOBA (AHPCO), Sección de Protocolos Notariales, 1581, Legajo 10346 P, f. 974-979v°. En este documento el artífice se declara "vecino de la ciudad de Jaén", lo que parece indicar que, tras su estancia sevillana, había retornado a su ciudad natal y que desde allí se trasladó a Córdoba.

18 *Ibíd.*, p. 102.

19 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Legajo 10346 P, 1581, mayo 23, Oficio 30, f. 974-979v°. Merino consigna que el obispo Fresneda le había entregado 380 marcos de plata para que realizara el trabajo. Curiosamente, en septiembre de 1577, el prelado financió el revestimiento de plata y las andas de la Virgen de Villaviciosa de la Catedral de Córdoba, realizadas por Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba. Cfr. M.T. DABRIO, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 117-118.

20 Esta se produjo en diciembre de 1577 en Santo Domingo de la Calzada, cuando Fresneda se dirigía a Zaragoza a tomar posesión de la sede, para la que Felipe II lo acababa de designar. Cfr. J. LÓPEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba*. T. II. Córdoba, 1778. pp. 504-505.

21 Curiosamente, en los datos biográficos recopilados por Gómez Bravo no hay ninguna mención a ese embargo. Cfr. *ob. cit.*, pp. 504-505.

platero se vino a Córdoba para cumplir la orden y, de paso, reclamar el pago de su trabajo. Por esa razón, don Francisco Velarde de la Concha, provisor general de la ciudad y su obispado, manda “vender la dicha plata labrada para que del valor de ella el dicho Francisco Merino fuese pagado de las hechuras...”. Se decretó pues, la almoneda, con el fin de obtener dinero en metálico para poder liquidar tanto lo que se debía al platero, como la deuda pendiente con el Comisario de la Santa Cruzada. Solventada ésta, se acordó que si sobraba dinero, se le diera a Francisco Merino para que “pudiese cobrar la hechura que pretendía de las palabras de consagración y otros maravedíes que fuera de los dichos el dicho Francisco Merino decía deberle el dicho señor don fray Bernardo de Fresneda”²².

Concurrió a la almoneda Francisco de Valderrama, platero de Sevilla, a quien, entre otras piezas, se le adjudicó la cruz grande “que pesó veinte y ocho marcos y dos onzas y un real en ciento y sesenta ducados de hechura que junto con el peso de la dicha cruz de plata monta ciento y veinte y dos mil y cuatrocientos y cincuenta y ocho maravedíes”. La misma cantidad que, según fray Pedro de San Jerónimo, pagaron ellos por la obra. No se sabe si los frailes negociaron con Valderrama, o si éste se vio obligado por el provisor a desprenderse de la cruz²³. Fuera como fuese, la cruz pasó finalmente a los jerónimos, que abonaron por ella ciento y sesenta ducados, sin contar la plata²⁴.

Como se dijo más arriba, a la muerte de Fresneda, Merino aún no tenía las obras terminadas, por lo que hubo de hacerse un nuevo contrato para la cruz; se firmó el 26 de mayo de 1581, representando al monasterio fray Pedro de San Jerónimo. Se establecieron entonces una serie de condiciones, tendentes a mejorar el resultado final del encargo²⁵. Se estipuló que en la hechura de la cruz se emplearan 32 marcos de plata (algo más de 7 kg.) y que, tipológicamente, se ajustara al modelo que por entonces estaba labrando el maestro con destino a la parroquia de la villa cordobesa de Montoro, “de la cual ha hecho muestra el dicho Francisco Merino al padre prior del dicho convento y al dicho fray Pedro de San Jerónimo”. Se acordó también que llevase en el anverso la figura del Crucificado “y encima el Espíritu Santo en un cuadrón con unos ángeles a la redonda”, mientras que en el reverso debía aparecer la Virgen con el Niño en brazos.

De la lectura documental se deduce asimismo que la cruz se insertaba en una manzana de dos cuerpos; el superior se articulaba con columnas pareadas y las figu-

22 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Legajo 10346 P, 1581, mayo 23, Oficio 30, f. 974-979vº.

23 En el mismo documento se hace constar que si antes del mes de agosto aparecía un postor que ofreciera más dinero por las piezas, Valderrama estaba obligado a devolverlas, y a cambio se le reembolsaría el dinero que había pagado. Es probable que al mostrar interés por la cruz el monasterio jerónimo, tuviera que darla en el mismo precio en que la había adquirido.

24 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, “Excursiones...”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* nº 99, Año XI (1901), p. 102.

25 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Legajo 10346 P, 1581, mayo 26, Oficio 30, f. 999-1001. En el documento Merino se declara “vecino de la ciudad de Jaén”.

ras de los apóstoles Pedro, Pablo, Andrés y Santiago. Aunque no se determina con claridad, es probable que los apóstoles estuvieran dispuestos en hornacinas, ya que se menciona “en el mismo sitio unas vírgenes de camafeo con sus jaspes”. El cuerpo inferior debía constar de cuatro cajas cuadradas, asimismo separadas por columnas, en las que habían de disponerse relieves, “en la principal ha de ir San Jerónimo en la penitencia y las demás historias sean las que parecieren al dicho Francisco Merino”, separadas entre sí por nichos en los que se situarían los Evangelistas. Terminaba en la parte inferior con “recibimiento, basa y cañón para la vara”.

En cuanto a plazo de ejecución, el maestro se comprometió a terminar la obra para la Navidad de ese año, con un mes de margen, fijándose el precio de la hechura en 460 ducados²⁶. Como parte del pago los comitentes le entregaron una cruz vieja de plata que pesó 43 marcos, once más de los que se emplearían en la nueva obra, y treinta ducados en metálico; el resto del dinero, según norma habitual, se le abonaría al finalizar el trabajo. Pero como también solía ser frecuente, los pagos se demoraron varios años, pues hasta febrero de 1585 no se dio por liquidada la cuenta. Merino, que residía en Jaén, hubo de presentarse nuevamente en Córdoba donde fray Pedro de San Jerónimo, a la sazón procurador general del monasterio, le entregó 378 ducados “del resto del precio y valor de una cruz grande de plata” cuyo peso final fue de 35 marcos y onza y media de plata²⁷.

Es probable que el retraso no afectara sólo a los pagos, sino también a la entrega; en efecto, en el citado texto firmado por fray Pedro de San Jerónimo, se hace constar que la cruz no había llegado al monasterio hasta “mediada cuaresma, el año de mil y quinientos y ochenta y cinco”, lo que parece indicar que por parte del platero tampoco había habido especial diligencia para la cancelación del proyecto. Otro dato interesante que se recoge en ese documento está en relación con el peso; éste aparece desglosado, indicándose el correspondiente a cada una de las diferentes partes de que constaba la obra. Se recoge, pues, no sólo la cantidad de plata de la cruz en sí, sino también lo que pesaban el alma de madera, la vara de soporte y los jaspes, reiterando el mencionado religioso que “queda el verdadero peso de la plata y oro y camafeos en treinta y cinco marcos, una onza y cinco reales”²⁸.

Pero el memorial de Fray Pedro de San Jerónimo, como ya apreciara en su momento don Rafael Ramírez, contiene otra serie de interesantes observaciones de gran interés para el estudio de la obra que nos ocupa, si bien las conclusiones que hemos extraído de su lectura discrepan de las expuestas por el erudito cordobés. Así, el religioso recoge cómo se había entregado al artífice la cruz vieja con el fin

26 Se le pagarían en reales, equivaliendo esa cantidad a 172.040 maravedíes; aparte se le abonaría la plata, el oro, los camafeos y las piedras que llevase.

27 AHPCO, Sección Protocolos Notariales, Legajo 16761 P, 1585, febrero 25, Oficio 1, f. 181 y vº. Según Ramírez de Arellano, que pudo leer un recibo firmado por el platero, hasta abril de 1585 no se le abonó por completo lo estipulado. Véase “Excursiones...”, p. 101.

28 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, “Excursiones...”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* nº 99, Año XI (1901), p. 101.

de reutilizar la plata en la nueva obra; por ese motivo, hace algunas consideraciones respecto a la misma, describiéndola como “de lo mejor que entonces había”, indicando además que era idéntica a la que tenía la iglesia de San Nicolás de la Villa, pues ambas habían sido realizadas por el mismo artista, del que, por desgracia, silencia el nombre²⁹. Y añade a continuación una curiosa valoración estética, considerando que entre ambas cruces había tanta diferencia “como del oro al lodo”.

A pesar de lo rotundo de la afirmación, que hace pensar a Ramírez de Arellano que fray Pedro consideraba más valiosa la cruz deshecha, en nuestra opinión, lo que realmente se desprende de sus observaciones es una indudable admiración por la creación de Francisco Merino; así, compara el excesivo peso de la anterior, armada sobre una pesada estructura férrea y sujeta por numerosas tachuelas, frente a la ligereza de la obra nueva que “no tiene más sino tres tornillos muy curiosos”, recalcando que “aunque nuestro padre no hubiera hecho en su tiempo más que esta tan insigne cruz, asaz bastaba para quedar de nuestro padre perpetuo nombre”³⁰. Su entusiasmo por la obra es tal —no se olvide que fue él quien firmó con el maestro el contrato en nombre del monasterio— que se muestra convencido de su durabilidad y de la admiración que despertará en tiempos futuros, ya que “no podrán decir los que después de nos vinieren que está a lo viejo, porque en ningún tiempo se podrá hacer mejor”.

Insiste además en la extraordinaria oportunidad que había tenido el monasterio al haber adquirido una obra de esa categoría por tan poco dinero, circunstancia que, según él, hasta el propio platero había reconocido ante el prior. Fray Pedro se deshace en elogios a Merino, de quien afirma que “aunque quisiera no podía hacer mal por estar en lo mejor de su vida y ser el mejor que hay en España”, señalando finalmente que había escrito todo “para curiosidad de los que después de nos vinieren y sepan cuán poco costó para lo mucho en que se estima y de esto puedo dar verdadero testimonio porque, conociendo la suficiencia de este oficial, procuré siempre después que le conocí, la hiciese, proveyó Dios esta ocasión y la hizo”. Desgraciadamente, los lamentables acontecimientos posteriores no han permitido la contemplación de una más de las magníficas obras que salieron del taller del maestro jiennense.

La estancia de Francisco Merino en Córdoba no deja de suscitar algunos interrogantes, dada la escasez de los datos que se tienen al respecto. No se sabe si su venida desde Jaén estuvo motivada únicamente por los problemas ocasionados por el embargo episcopal, o si el maestro mantenía desde antes contactos profesionales con la ciudad. No hay que olvidar que precisamente estaba labrando una cruz para la parroquial de la villa de Montoro por los días en que se firma el contrato con los jerónimos, pero se desconoce si contaba, al menos temporalmente, con un taller en

29 *Ibíd.*, p. 102.

30 *Ibíd.* No se dice quien desempeñaba el cargo de prior, pero es posible que fuera ya fray Luis de Córdoba.

Córdoba o si, por el contrario, realizaba los trabajos en su taller jiennense. Lo que sí se puede asegurar es que cuando se firma el finiquito de la obra, se dice que Merino es “platero de mazonería vecino de la ciudad de Jaén, estante en Córdoba”, lo que parece indicar que su nueva estancia en la ciudad fue de carácter temporal³¹.

En cuanto a la cruz de Montoro, se desconocía hasta ahora cuando se concertó, quiénes fueron los comitentes, y las condiciones que se hubieran podido estipular para su labra en el contrato³². Lo único que podía afirmarse era que a comienzos del siglo XX ya no había memoria de ella en la localidad³³. En fechas recientes Miguel Ruiz Calvente ha dado a conocer algunos datos relacionados con la ejecución de la pieza montoreña que, bien mirado, más que aclarar su historia, la complican. Según ha documentado el citado investigador, el propio artífice declara que el encargo le había sido encomendado por la autoridad eclesiástica cordobesa, aunque no se indica cuándo, ni cómo se llevó a cabo el proceso. Acabado el trabajo, Merino se desplazó a Córdoba para entregar la cruz al provisor, fijándose entonces que se pagara su labor a tasación, a razón de 9 ducados por marco.

Como los pagos se dilataran mucho, el platero dio un poder notarial al canónigo cordobés Pablo de Céspedes para que se encargara del cobro de las cantidades pendientes³⁴. Aunque no se dan más detalles al respecto, conviene señalar que por esos años hubo en el cabildo cordobés dos canónigos de ese nombre, el célebre y erudito pintor manierista y su tío; no sabemos cuál de ellos sería el designado por Merino, ni qué tipo de relación había entre ellos, pero es probable que el conocimiento se hubiera producido, bien cuando se le encargó la citada cruz, o bien en 1581, cuando el platero vuelve a la ciudad para trabajar con los jerónimos.

Sin embargo, el mismo investigador se hace eco de otro documento, publicado por Lázaro Damas, según el cual la cruz parroquial de Montoro no habría sido labrada por este artífice sino por Tomás de Morales, un platero riojano afincado en Jaén por estos mismos años³⁵. El hecho de que el citado testimonio esté fechado

31 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Legajo 16761 P, 1585, febrero 25, Oficio 1, fol. 181 y vº. Según Cruz Valdovinos, en 1584 ya estaba de nuevo afincado en Jaén. Véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en *Artes Decorativas II*. Summa Artis, vol. XLV**. Madrid, 2000, p. 563.

32 Nada se ha recogido en las fuentes bibliográficas sobre esta pieza, de la que tampoco se conocen referencias documentales. Es probable que desapareciera cuando la invasión francesa.

33 Ya Ramírez, al escribir sobre la cruz de San Jerónimo, mostró interés por la pieza montoreña, haciendo constar que había pedido una fotografía para poder conocerla. Sin embargo, pocos años después, al tratar de esta villa en su *Inventario...* no se recoge ninguna alusión a la misma, por lo que puede suponerse que la desaparición se habría producido hacía ya bastante tiempo. Por su parte, Criado Hoyo en su descripción de la parroquia de San Bartolomé menciona que ésta tenía “su correspondiente cruz procesional de plata” pero no da ningún detalle sobre la misma. Cfr. M. CRIADO HOYO, *Apuntes para la historia de la ciudad de Montoro*. Ceuta, 1932, reed. Córdoba, 1983, p. 300.

34 M. RUIZ CALVENTE, “Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales”, en J. RIVAS CARMONA (coord), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, p. 563.

35 *Ibíd.*, pp. 557-558.

en 1588, los pocos datos que se dan acerca de la obra, de la que no se mencionan medidas, tipología, peso, iconografía, etc., nos hacen mantener ciertas reservas al respecto, pues no puede descartarse que se trate de una pieza diferente, destinada a un altar o a alguna capilla del templo.

Aunque las circunstancias históricas han sido adversas, impidiendo que pudiéramos conocer tanto la cruz de Montoro como la jerónima, intentaremos en este último caso llenar ese vacío. Tanto los aspectos iconográficos y tipológicos recogidos en el contrato como el análisis de las otras cruces conservadas del artífice, permiten esbozar un esquema de cómo pudo ser la cruz de Valparaíso. En la actualidad se conocen tres cruces procesionales del maestro: la de Colmenar Viejo en la provincia de Madrid, la de La Mata, en Toledo y la patriarcal de la Catedral de Sevilla, ésta fechada en 1587 y las otras dos en los años finales de la misma década. Indudablemente, la pieza de mayor enjundia de las tres es la metropolitana hispalense, considerada por Cruz Valdovinos “no sólo como cabeza de serie y aun de estilo, sino como pieza sin precedentes, que habrían de buscarse en la desconocida por ahora labor de Merino en Toledo durante el decenio anterior”³⁶. Esta pieza, a la que el mismo autor ha definido como “obra principal y determinante para el desarrollo de la platería hispánica durante el siglo siguiente”³⁷, fue realizada en fechas posteriores a los ejemplares cordobeses, lo que sin duda constituye un excelente punto de partida para el análisis que pretendemos.

En efecto, muchos de los elementos que conforman la cruz sevillana aparecen mencionados en el contrato que comentamos; además del preceptivo crucificado, se indica que el cuadrón habría de ser de forma circular, con la Paloma del Espíritu rodeada de ángeles ocupando el anverso, y la Virgen con el Niño en el reverso. Es de suponer que todos los elementos figurativos mostrarían una estética semejante a la que presentan las figuras sevillanas, “de clara filiación romanista” en palabras de Palomero³⁸. Nada se dice, en cambio, de la forma de los brazos, que en el caso cordobés serían de un solo travesaño, con una estructura probablemente similar a los que luce la cruz de Colmenar Viejo. En ambos ejemplares el cuadrón es circular—más adornado en la metropolitana— y los brazos rectos, mostrando los extremos adornados con camafeos ovalados³⁹.

Quizá sea en la manzana donde puedan establecerse mejor las semejanzas con la cruz hispalense, pues en la pieza madrileña su estructura se ve reducida a un cuerpo único. Tal como indican las fuentes, se eligió un esquema poligonal, con dos

36 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “De las platerías castellanas a la platería cortesana”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* n° XI-XII (1983), p. 10.

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería” ob. cit., p. 563.

38 J. PALOMERO, “La platería en la catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla 1984, p. 631. También Cruz ha considerado a estas figuras dentro de la órbita miguelangelesca y romanista. Véase *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 75.

39 Pueden verse las dos cruces en M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, p. 182.

cuerpos; en el superior, se hace constar la presencia de los apóstoles Pedro, Pablo, Andrés y Santiago, separados entre sí por dos columnas, con los intercolumnios ocupados por unas vírgenes de camafeo⁴⁰. Es decir, una disposición casi idéntica a la que muestra la cruz de Sevilla, con las dobles columnas y similar iconografía, variando únicamente el tipo de camafeos, al ser los cordobeses figurados. Es de suponer que el coronamiento sería abovedado, pero no hay indicación expresa sobre el particular.

El mismo paralelismo puede establecerse en relación con el cuerpo inferior; también en la cruz cordobesa se usaron cuatro cajas con escenas en relieve, constando únicamente que la principal debía llevar a San Jerónimo penitente, quedando las tres restantes a criterio de Francisco Merino. Evidentemente no sabemos cuáles serían las seleccionadas, pero sí se conocen las dispuestas en la obra sevillana, donde, además de San Jerónimo, figuran la Magdalena, San Juanito y San Francisco; no sería, pues, extraño que el artista hubiera elegido idéntica temática, repitiendo los motivos de la pieza jerónima en la obra hispalense.

Igualmente, se emplearon en la obra cordobesa columnas y hornacinas con figuras para separar las escenas; según recoge el contrato, debían mostrarse los Cuatro Evangelistas, marcando así una diferencia con la obra sevillana, donde aparecen los Cuatro Padres de la Iglesia Latina. Sin embargo, cuando en 1585 se firma el finiquito de la obra cordobesa, al desglosar la parte escultórica que adornaba la pieza, se hace constar que aparecían “en la basa de la cruz otros santos apóstoles y vírgenes y doctores de la iglesia y los cuatro de la penitencia”. De ello pueden colegirse dos hipótesis: que la persona que redactaba el documento confundiera a los unos con los otros, lo que no parece probable, o bien que, durante el largo proceso de elaboración, se hubiera decidido el cambio iconográfico, lo que, sin duda, incrementa las similitudes que vamos destacando entre ambos ejemplares. La cruz cordobesa acababa en una basa y un cañón, que pueden suponerse parecidos a los de la obra sevillana, aunque en el contrato no se dan detalles de los mismos.

Lo hasta aquí expuesto lleva a plantear la cuestión de si la estancia de Merino en Córdoba tuvo alguna repercusión en los talleres locales. La respuesta no es fácil; no se han conservado suficientes cruces de esos años y entre las existentes se aprecia un cierto apego a las formas estructurales goticistas. Sólo el entorno del maestro Diego de Alfaro muestra un interés más decidido por el lenguaje renacentista, como puede comprobarse en la hermosa cruz de la parroquia de Fuenteovejuna, pero tampoco este modelo se impondrá antes de finalizar el siglo. Será su hijo, Francisco de Alfaro, el que tome el testigo y, siguiendo la estela paterna, de un paso más hacia formulaciones manieristas. Como ya señalé en otra ocasión, es probable que Francisco de Alfaro coincidiese con Merino mientras éste laboró en Córdoba, y este contacto, o si se quiere magisterio, se intensificará años después en Sevilla,

40 AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Legajo 10346 P, 1581, mayo 26, Oficio 30, f. 999-1001.

cuando se le encomienda reparar la cruz metropolitana⁴¹. Y el mejor ejemplo de lo que decimos lo podemos ver en piezas de la categoría de la Cruz Rica de San Juan de Marchena⁴². Queda, pues, la esperanza de que investigaciones futuras permitan ampliar y reforzar estas ideas, poniendo de manifiesto, una vez más, la trascendencia de la labor profesional de Francisco Merino.

APÉNDICE DOCUMENTAL

AHPCO, Sección de Protocolos Notariales, Legajo 10346 P, Oficio 30, 1581, mayo 23, fol. 974-979vº

Sepan cuantos esta carta vieren como en la ciudad de Córdoba veinte y tres días del mes de mayo de mil y quinientos y ochenta y un año otorgaron de la una parte Francisco Merino, platero vecino de la ciudad de Jaén y de la otra Francisco de Valderrama, platero vecino de la ciudad de Sevilla y ambas partes dijeron que puede haber tres o cuatro años poco más o menos porque siendo vivo el ilustrísimo señor don fray Bernardo de Fresneda, obispo que fue de Córdoba dio y entregó al dicho Francisco Merino platero trescientos y ochenta marcos de plata en esta manera los ciento y veinte y uno poco mas o menos en un arca de Sacramento y en una cruz grande de manga y los demás restantes en barras de plata para que de la dicha plata el dicho Francisco Merino acabare la dicha arca del Sacramento e hiciese unas andas y unas imagen de Nuestra Señora y una custodia y una cruz pequeña de altar y desde ha pocos días el señor obispo estando en Madrid entregó al dicho Francisco Merino unas palabras de consagración doradas para que le hiciese una peana de plata dorada y así mismo le dio dos piedras la una que llaman topacio y la otra esmeralda para que el dicho Francisco Merino las pusiese en un portapaz de plata que había de hacer y teniendo en su poder la dicha plata a pedimiento del ilustrísimo señor don Pedro Velarde comisario general de la Santa cruzada, después de la muerte del dicho señor don fray Bernardo de Fresneda y por cuantía de cuatrocientas y sesenta y un mil y trescientos y cincuenta y un maravedís y medio de principal y cuatro mil maravedís de costas que el señor don fray bernardo de Fresneda debía al dicho señor comisario general por virtud de ciertos ejecutoriales se hizo ejecución y embargo en la dicha plata y se dio requisitoria por el señor Vicario general del arzobispado de Toledo cometida al señor provisor de esta ciudad para que compeliere por censuras al dicho Francisco Merino a que

41 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Tipología y ornamento de las cruces procesionales del barroco en Córdoba". Ponencia presentada en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Antequera, 17-21 de septiembre 2007 (en prensa).

42 La relación entre las cruces de Marchena y Sevilla ha sido señalada entre otros por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., p. 76.

tuviese de manifiesto y entregase los dichos trescientos y ochenta marcos de plata como y según se contiene en la requisitoria que en razón de esto se dio, la cual fue presentada ante el ilustre señor licenciado Francisco Velarde de la Concha provisor general de esta ciudad y su obispado el cual la mandó cumplir y en ejecución y cumplimiento de ella, habiendo el dicho Francisco Merino dicho (*sic*) de su justicia y pasado ciertos autos se proveyó uno por el dicho señor provisor por el cual en efecto mandó vender la dicha plata labrada para que del valor de ella el dicho Francisco Merino fuese pagado de las hechuras que le fueron tasadas por razón de doscientos y cincuenta y un marcos de plata que dio labrados conforme a cierta tasación hecha por los tasadores nombrados por las partes y de más de las dichas tasaciones el dicho Francisco Merino asimismo fuese pagado entre otras cosas de tres marcos y cinco onzas y cuatro ochavas de plata y cincuenta y dos reales de oro que puso en la peana d las palabras de la consagración y que para la vender el dicho Francisco Merino tuviese en su poder la dicha plata y recibiese el (*ilegible*) que se hiciese de ella hasta tanto que fuese pagado de la cantidad de suso referida sobre el valor de ciento y veinte y nueve marcos de plata que tenía en su poder por labrar y que hecho cumplido lo susodicho la demás plata que restase y el valor por que se vendiese la dicha la dicha plata y palabras de consagración lo entregase a Sebastián de Córdoba depositario nombrado por el dicho señor provisor para que se acabase de vender y fuese pagado el dicho señor comisario general de su deuda y si pagado el dicho señor comisario general de su deuda y si pagado el dicho señor comisario general de su deuda sobrase alguna plata y dineros reserbo su derecho a salvo para el dicho Francisco Merino para que de ello pudiese cobrar la hechura que pretendía de las palabras de consagración y otros maravedíes que fuera de los dichos el dicho Francisco Merino decía deberle el dicho señor don fray Bernardo de Fresneda según esto y otras cosas se contiene en el auto proveído por el dicho señor provisor que fue consentido por las partes y (*ilegible*) y cumplimiento del trujo (puso?) en almoneda la dicha plata labrada y después de haber andado en almoneda se remató últimamente en el dicho Francisco de Valderrama platero vecino de la dicha ciudad d Sevilla en las cuantías siguientes:

Primeramente se remató la cruz grande de manga en el dicho Francisco de Valderrama que pesó veinte y ocho marcos y dos onzas y un real en ciento y sesenta ducados de hechura que junto con el peso de la dicha cruz de plata monta ciento y veinte y dos mil y cuatrocientos y cincuenta y ocho maravedíes

La cruz pequeña de altar que el dicho, Francisco Merino hizo se remató en el dicho Francisco de Valderrama que pesó nuv marcos y siete onzas y un real y de hechura ochenta ducados que junto con el peso de la dicha cruz de plata monta todo cincuenta y dos mil maravedíes.

El arca del Sacramento pesó ciento y veinte y cuatro marcos y cuatro onzas y real y medio y se remató la hechura de ella n el dicho Francisco de Valderrama en cincuenta ducados que viene a montar y monta peso y hechura doscientas y noventa y tres mil y novecientas y ochenta maravedíes

Por manera que suma y monta el peso y hechura e las dichas dos cruces y arca de sacramento que así se remató en el dicho Francisco de Valderrama cuatrocientos y sesenta y ocho mil y cuatrocientos y treinta y ocho maravedíes y por auto proveído por el dicho señor provisor se aprobó el dicho remate con tanto que si de aquí a fin de agosto de este presente año de ochenta y uno hubiese alguna persona que pujase la hechura de la dicha arca y diese maravedíes por ella que los cincuenta ducados en que se remató en el dicho Francisco de Valderrama quedase abierto el remate para que se pudiesen recibir y recibiesen las posturas y pujas que se hiciesen y el dicho Francisco de Valderrama fuese obligado y se obligase a volver la dicha arca al mayor ponedor en quien se rematase en el dicho término restita (¿?) y endose al dicho Francisco de Valderrama los maravedíes que por ella hubiese pagado y en cuanto a lo demás que diesen por la dicha arca por razón de las dichas hechuras se entregase al dicho Francisco Merino para que los tuviese en su poder para ser pagado de los ciento y treinta y dos mil maravedíes que pretende haber y cobrar por razón de una cédula que tiene del dicho señor fray Bernardo de Fresneda y de la hechura de las dichas palabras de consagración y con la dicha declaración se remató la hechura de la plata de la dicha arca en el dicho Francisco de Valderrama en los dichos cincuenta ducados y mandó que se hiciese cuenta con el dicho Francisco Merino del valor que montaba la dicha arca y cruces y peso y hechura de ellas y de la plata `por labrar quedaba en poder del dicho Francisco Merino para que siendo pagado de todas sus hechuras según la tasación hecha en el proceso la demás plata se exhibiese ante el dicho señor provisor para que de su valor fuese pagado el dicho señor comisario de su deuda como se contiene en el dicho auto y hecha cuenta con el dicho Francisco Merino de lo que montan las dichas hechuras y la plata que le resta en su poder parece que la liquidación de ello es lo siguiente:

Primeramente ha de haber el dicho Francisco Merino setecientos y veinte y seis mil maravedíes en que se tasó la hechura de doscientos y cincuenta y un marcos de plata que pesaron la dicha arca de sacramento y las dichas dos cruces de manga y de altar que se remataron en el dicho Francisco de Valderrama y unas andas y portapaz por razón de la parte que en ello va labrado como consta y parece por las tasaciones hechas en el proceso de la causa

Ytem ha de haber el dicho Francisco Merino once mil y setecientos y cincuenta y siete maravedíes en que los dichos tasadores tasaron la hechura de unos esmaltes y unos camafeos que puso en las dichas piezas como consta y parece por el proceso

Ha de haber más el dicho Francisco Merino nueve mil ochocientos y noventa y cuatro maravedíes del peso de plata y oro que puso en la peana de las palabras de la consagración sin la hechura, que no se le paga

Suma y monta que ha de haber y se le debe al dicho Francisco Merino setecientos y cuarenta y siete mil y seiscientos y cincuenta y un maravedíes como consta por las dichas tres partidas de suso referidas

Y para ser pagado el dicho Francisco Merino de los dichos setecientos y cuarenta y siete mil y seiscientos y cincuenta y un maravedíes que ha de haber por la razón

susodicha se le aplican y adjudican ciento y veinte y nueve marcos de plata por labrar que están en su poder de los trescientos y ochenta marcos que recibió del dicho señor don fray Bernardo de Fresneda de que se le hizo el dicho embargo que a razón de dos mil y doscientos y diez maravedíes por marco montan doscientos y ochenta y cinco mil y noventa maravedíes porque los doscientos y cincuenta y un marcos restantes están en la dicha plata labrada de la dicha arca y cruces que se remataron en el dicho Francisco de Valderrama y de las andas y portapaz qu tiene en su poder el dicho Francisco Merino

Ytem ha de haber y cobrar el dicho Francisco Merino cuatrocientas y sesenta y ocho mil y cuatrocientos y treinta y ocho maravedíes que debe el dicho francisco de Valderrama del peso y hechura de las dichas dos cruces y arca del sacramento que le fue rematado

Ytem se le dan para ser pagado el dicho Francisco Merino cuarenta y seis reales del valor de unos camafeos con que se quedó el dicho Francisco Merino y porque en la tasación que se hizo de ellos y de los esmaltes le están hechos buenos y los tomó el susodicho se han de abajar (*sic*) los dichos cuarenta y seis reales de lo que se le debe

Suman y montan las dichas partidas que se le dan al dicho Francisco Merino para hacelle (*sic*) pagado de las dichas setecientas y cuarenta y siete mil y seiscientos y cincuenta y un maravedíes setecientas y cincuenta y cinco mil y noventa y dos maravedíes y según esto queda pagado el dicho Francisco Merino y de los que restan demasiados (demasiás?) siete mil y cuatrocientos y cuarenta y un maravedíes y por parte del señor comisario general se dio petición ante el dicho señor provisor pidiendo que la dicha plata labrada que se había rematado en el dicho Francisco de Valderrama la entregase el dicho Francisco Merino para que el dicho Francisco de Valderrama pagare el precio de ella y que la demás plata y dinero que sobrase el dicho Francisco Merino los exhibiese ante el dicho señor provisor para que se entregasen a la parte del dicho señor comisario y por el dicho señor provisor fue proveído un auto por el cual mandó que el dicho Francisco Merino entregase al dicho Francisco de Valderrama las dichas dos cruces grande y chica y la dicha arca de plata que en él había sido rematada con tanto que ante y primero que se le entregase juntamente con el entrego recibiese el precio en que fue rematado del peso y hechura, y hecho y cumplido lo susodicho mandó al dicho Francisco Merino que dentro de otro día siguiente exhibiese ante su merced las palabras de consagración y la plata de las dichas andas y las dos piedras topacio y esmeralda y los dichos siete mil y cuatrocientos y cuarenta y un maravedíes de la fábrica que sobran después de pagado el dicho Francisco Merino de lo que se le debía para que exhibido todo ello se procediese por la ejecución adelante y se vendiese y de su valor fuese pagado el dicho señor comisario general de su deuda como se contiene en el dicho auto que fue notificado a los dichos Francisco Merino y Francisco de Valderrama, en cumplimiento de lo cual el dicho Francisco de Valderrama dijo y confesó haber recibido del dicho Francisco Merino las dichas cruces grande y chica

y arca de sacramento que se le remataron y que lo tiene en su poder y de ello se dio por contento y entregado a toda su voluntad... y dio por libre y quitó de la dicha arca de sacramento y cruces grande y chica al dicho Francisco Merino y le otorgó finiquito cumplido tan bastante como de derecho se requiere y el dicho Francisco Merino declaró y confesó haber recibido y cobrado del dicho Francisco de Valderrama las dichas cuatrocientas y sesenta y ocho mil y cuatrocientos y treinta y ocho maravedíes que montó el peso y hechura de las dichas cruces y arca de sacramento que se le remató en el dicho Francisco de Valderrama porque se le entregaron en dineros de contado realmente y con efecto y de ellos se dio por contento y entregado a toda su voluntad... de las cuales dichas cuatrocientas y sesenta y ocho mil y cuatrocientos y treinta y ocho maravedíes dio finiquito el dicho Francisco Merino en favor del dicho Francisco de Valderrama tan bastante como de derecho se requiere obligándose como se obligó el dicho Francisco de Valderrama que si de aquí al día de fin de agosto primero venidero de este año hubiese mayor pujador a la dicha arca de sacramento la entregará y restituirá pagándole antes todas cosas doscientas y noventa y tres mil y novecientos y ochenta maravedíes en que le fue rematado el peso y hechura de la dicha arca conforme al auto proveído por el dicho señor provisor con los cuales dichas cuatrocientas y sesenta y ocho mil y cuatrocientos y treinta y ocho maravedíes que así ha recibido el dicho Francisco Merino del dicho Francisco de Valderrama y con los ciento y veinte y nueve marcos de plata por labrar que tiene en su poder y con los dichos camafeos el dicho Francisco Merino se dio por enteramente pagado y satisfecho de las setecientas y cuarenta y siete mil y seiscientos y cincuenta y un maravedíes que así hubo de haber y se le debían al dicho Francisco Merino de la hechura de los dichos doscientos y cincuenta y un marcos de plata que labró y de la plata y oro que puso en la peana de las palabras de la consagración y de la hechura de los esmaltes que puso en las dichas obras como se declara en esta escritura sobre que renunció las dichas leyes de la paga y prueba ... y dio por libre a los bienes y herederos del dicho señor don fray Bernardo de Fresneda en cuyo favor otorgó carta de pago y finiquito... en cuanto a las dichas palabras de consagración y plata de andas y dos piedras topacio y esmeralda que quedan en su poder juntamente con los dichos siete mil cuatrocientos y cuarenta y un maravedíes y una portapaz exhibirá y entregará a quien y como cada y cuando por el dicho señor provisor le fuere mandado y conforme al auto que tiene proveído quedando como ha de quedar y queda su derecho a salvo al dicho Francisco Merino para cobrar de los bienes del dicho señor don fray Bernardo de Fresneda los ciento y treinta y dos mil maravedíes que se le deben por una cédula que tiene en su poder firmada del dicho señor obispo y de la hechura de las palabras de la consagración para lo pedir y cobrar conforme al auto proveído por el dicho señor provisor todo lo cual los dichos Francisco Merino y Francisco de Valderrama prometieron de haber por firme y no ir contra ello en manera alguna... a lo cual fueron presentes por testigos Francisco de la Fuente notario de la Audiencia obispal y Andrés López del Castillo escribano de su majestad que juraron en forma de derecho conocer a los

dichos otorgantes y Francisco Martínez de Molina escribano de su majestad vecinos de Córdoba y los dichos otorgantes y testigos del conocimiento lo firmaron de sus nombres en el registro de esta carta. Va entre renglones do dice una cruz pequeña de altar y va tachado do decía a cobrar de/ y do decía ha de haber entre renglones do dice se le da y tachado ha de haber (*sic*).

Fdo y Rdo.: Francomerino

Franco de Val/derrama

Francisco de la Fuente

Andrés Lopez

Rodrigo de Molina escribano público

AHPCO, Sección de protocolos Notariales, Legajo 10346 P, Oficio 30, 1581, mayo 26, fol. 999-1001

Sean cuantos esta carta vieren como en la ciudad de Córdoba a veinte y seis días del mes de mayo de mil y quinientos y ochenta y uno años de la una parte el muy reverendo padre fray Pedro de San Jerónimo profeso del monasterio de San Jerónimo de Valdeparaíso extramuros de Córdoba, arquero del, en nombre del dicho convento y de la otra Francisco Merino, platero vecino de la ciudad de Jaén, que eran y son convenidos y concertados en esta manera la cual yo Francisco Merino se encargaba y encargó de hacer y que hará para el dicho convento de San Jerónimo una cruz que tenga treinta y dos marcos de plata poco mas o menos del tamaño y proporción y hechura de otra cruz que el dicho Francisco Merino hace para la iglesia de la villa de Montoro de la cual ha hecho muestra el dicho Francisco merino al padre prior del dicho convento y al dicho fray Pedro de San Jerónimo en la cual dicha cruz se ha de poner en la una parte del árbol Cristo crucificado y encima de la cabeza del Cristo el Espíritu Santo en un cuadrón con unos ángeles a la redonda y a la otra parte en el reverso de la dicha cruz nuestra Señora la Virgen maría con un Niño Jesús en los brazos y en el embasamento ha de llevar cuatro apóstoles San Pedro y San Pablo y Santo Andrés y Santiago y entre medias de cada apóstol dos columnas y en el mismo sitio unas vírgenes de camafeo con sus jaspes y en el segundo debajo de este han de ir cuatro cajas cuadradas con sus columnas para historias y en la principal ha de ir San Jerónimo en la penitencia y las demás historias sean las que parecieren al dicho Francisco merino y entre las cuatro historias cuatro nichos con cuatro angelistos (*sic*) con su recibimiento, basa y cañón para la vara, la cual dicha cruz se obligó el dicho Francisco Merino de la dar hecha y acabada para el día de pascua de Navidad primera venidera de este dicho año de ochenta y uno un mes antes o después, puesta en el dicho convento de San Jerónimo toda dorada con su pedrería, y el dicho fray Pedro obligó al dicho convento que le dará por la hechura de la dicha cruz cuatrocientos y sesenta ducados en reales, que valen ciento y setenta y dos mil y cuarenta maravedíes, de más del peso de la plata y lo que montare el oro (*ilegible*) y en cuanto a las piedras y camafeos que se pusieren en la dicha cruz se le ha de pagar lo que se tasare que valen.

Y para en cuenta de lo que montare la dicha cruz, peso y hechura de ella el dicho Francisco Merino dijo haber recibido del dicho convento cuarenta y tres marcos de plata en una cruz de plata vieja que el dicho convento tenía la cual confesó haber recibido el dicho Francisco Merino con más treinta ducados en dineros de que uno y el otro se dieron por contentos y entregados a sus voluntades... y si para el dicho tiempo no fuere acabada la dicha cruz o no la entregare bien hecha y acabada a contento del dicho convento por el mismo caso sea obligado y se obligó de volver y restituir (*ilegible*) los dichos cuarenta y tres marcos de plata y treinta ducados en moneda que tiene recibido y demás de esto el dicho convento ... pueda buscar oficiales que la hagan y por lo que más le costare ... pueda ser ejecutado y por los demás que se le dieren de aquí adelante ... y el dicho padre fray Pedro obligó al dicho convento a que pagará lo que más montare la dicha cruz como se fuere labrando y acabada de hacer se le acabará de pagar y en esta forma fueron convenidos y concertados ... el dicho fray Pedro de San Jerónimo obligó los bienes del dicho convento y el dicho Francisco Merino obligó su persona y bienes y con ellos se sometió al fuero y jurisdicción de esta ciudad de Córdoba ... su propio fuero y jurisdicción (*ilegible*) de Jaén donde es vecino y domiciliado ... ambas las dichas partes otorgaron esta carta ante el escribano público de Córdoba y testigos dichos (*ilegible*) de la cual quisieron que se hagan dos cartas en un tenor para cada parte la suya, a lo cual fueron testigos Nicolás de Bruselas platero y Juan Sánchez y Juan de la Cuenta (¿) vecinos de Córdoba y firmáronlo de sus nombres los dichos otorgantes en el registro, a los cuales yo el presente escribano doy fe que conozco

En el margen oro; enmendado del dorado (*sic*)

Fdo y Rdo.: Fray Pedro /de S. Jero

Francomerino

Rodrigo de Molina

Platería en el museo parroquial de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)

ROBERTO DOMÍNGUEZ BLANCA

El 9 de marzo de 2006 se inauguró oficialmente el museo de la parroquia de Santa María la Mayor de Piedrahíta, que permite acceder al visitante a buena parte del desconocido patrimonio artístico de la villa. Si ya de por sí la visita a esta iglesia es atractiva por su rico legado¹, más lo es ahora pues el museo se ha integrado en varias de sus dependencias (sacristía, coro, trascoro, capillas...). En sus vitrinas se muestra lo más granado del acervo artístico de la parroquia y de otras vecinas, destacando la colección de obras de platería, que se distribuye en las hornacinas y vitrinas de la sacristía y del coro.

En el presente trabajo nos centramos en las obras que creemos de mayor interés, la mayoría aún inéditas, pues como es sabido se echa de menos alguna publicación que recoja de manera sistemática el estudio de la platería en la provincia de Ávila. Hemos creído conveniente agrupar el análisis de cada obra por centros artísticos, dejando un apartado final en el que recopilamos las de origen incierto y apuntando posibles procedencias para algunos casos.

En relación a las piezas conservadas en el museo, hemos advertido que la influencia que ejercen los centros plateros próximos a Piedrahíta sobre la villa, va a

1 Un estudio reciente sobre dicha iglesia lo encontramos en R. MORENO BLANCO, *Arte y arquitectura en Santa María la Mayor de Piedrahíta*. Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera. Ávila, 2003. Sin embargo, en esta publicación no se han incluido las obras de platería.

depender de la fortaleza de cada uno de ellos en los diferentes momentos históricos. Así, la pujanza de la platería abulense se hace notar durante el siglo XVI, prolongándose hasta las primeras décadas de la siguiente centuria, cuando se ve inmersa en una crisis de la que ya no volverá a levantar cabeza. Su testigo lo tomará el vecino centro salmantino con especial vigor durante el siglo XVIII, al que se le sumará el cordobés a través de la actividad comercial de los plateros feriantes, y también el madrileño que, en este caso y por lo conservado en el museo, abanderó el gusto neoclásico en el cambio de siglo.

Platería abulense

La custodia de mano de la parroquia de San Bartolomé de Corneja (Ávila) es una de las obras expuestas más interesantes (lám. 1). De tipo templete, por su estructura y decoración es un ejemplo característico de ostensorio manierista. Presenta marcas en el interior del pie, que se repiten en el nudo del astil y que la delata como obra procedente de talleres abulenses. La marca de Ávila es similar a la del acetre de la catedral de Ávila (hacia 1581-1590)² y a la de las crismas de la parroquia de El Tejado (Salamanca) que hemos fechado en el último tercio del siglo XVI³. Ahora no representa la esquematización de la torre que se utilizaba en los sellos abulenses más antiguos, sino dos columnas bajo corona enlazadas por una filacteria. Esta aclaración viene recogida en un protocolo notarial dado a conocer por los investigadores Martín Sánchez y Gutiérrez Hernández, conservado en el archivo histórico provincial de Ávila, y que tiene como protagonista la declaración del que fuera marcador de la ciudad del Adaja entre 1574 y 1595 Juan de Alviz⁴. El tipo de marca de localidad de la custodia fue empleado por el mencionado Juan de Alviz en el ejercicio de su cargo, pues la suya (I/ALVIZ) acompaña a la de Ávila en los mencionados acetre y crismas. También parece que sea la suya una de las dos nominales que se hallan en la custodia (.../ALVIZ), aunque no conservemos apenas nada del primer renglón de la marca. La segunda de las nominales (VA/FVER/TE) ha de corresponder a una variante menos conocida empleada por el platero Bartolomé Rodríguez de Villafuerte (VA/FUERE), visible en las cruces procesionales de Cantiveros (Ávila), Casas de Sebastián Pérez (Ávila)⁵ y Cespedosa de Tormes (Salamanca)⁶. Otra diferencia entre ambas marcas es que, si en la más habitual las letras V y A están entrecruzadas, en la de la custodia parece que las letras no llegan

2 L. MARTÍN SÁNCHEZ, y F. GUTIÉRREZ HERNANDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Obra Social de Caja Ávila. Ávila, 2006, p. 85.

3 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, *La platería del Renacimiento en Béjar*. Centro de Estudios Bejaranos y Excmo. Ayuntamiento de Béjar. Béjar, 2009 (en prensa).

4 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 83-84.

5 *Ibidem*, p. 251.

6 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, ob. cit.



LÁMINA 1. ¿JUAN DE ALVIZ? ¿BARTOLOMÉ RODRÍGUEZ DE VILLAFUERTE?
Custodia de la parroquia de San Bartolomé de Corneja (Ávila).

a cruzarse, conteniendo la V una letra A más pequeña a modo de superíndice; y decimos que parece puesto que, como se puede apreciar en la imagen de la lámina 1, las marcas son poco nítidas pese a que el platero repitió su estampado. Al respecto de esta marca, el investigador Blázquez Chamorro la leyó de forma incompleta, FUERTE, aunque está de acuerdo en asignar este punzón y la autoría de la pieza a Bartolomé Rodríguez de Villafuerte⁷.

Establecer qué cometido tuvo en esta pieza cada platero resulta complicado si aceptamos como válida la atribución que proponemos para las marcas, puesto que Juan de Alviz y Bartolomé Rodríguez de Villafuerte apenas coincidieron temporalmente en el ejercicio de la profesión. Alviz estuvo en activo de 1554 a 1598⁸, mientras que Rodríguez de Villafuerte lo estuvo a partir de 1596, permaneciendo hasta esa fecha en el taller de su maestro Lucas Hernández⁹. En el bienio en que coincidieron, los marcadores fueron sucesivamente Pedro Hernández (23 de septiembre de 1595–29 de enero de 1598) y Juan Ruiz de Heredia (29 de enero de 1598–septiembre de 1609)¹⁰, lo que dificulta la comprensión de las marcas. Creemos que estilísticamente la custodia se acerca más a la tradición de Juan de Alviz que a la impronta del manierismo clasicista de un Bartolomé Rodríguez de Villafuerte. De hecho, la custodia de San Bartolomé de Corneja comparte muchas similitudes en estructura y decoración con la de Navalacruz (Ávila), con punzones, según Gómez-Moreno, de Ávila y de L. Alviz¹¹, y con la custodia-relicario de San Segundo de la catedral de Ávila, ésta realizada por Juan de Alviz en 1595¹². Por lo tanto, esta cronología de finales del siglo XVI ha de ser la misma para la custodia de San Bartolomé.

Ejecutada en plata en su color, parte de un pie circular compuesto por un zócalo recto, una gran moldura convexa y otra llana y lisa sobre la que se asienta el astil.

7 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, “Diócesis de Ávila”, en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1999, p. 124. Un poco de confusión existe a la hora de adjudicar cuál es la marca que pertenece a Bartolomé Rodríguez de Villafuerte y cuál a su hermano Pedro, también platero en Ávila. Blázquez Chamorro asigna al primero la impronta FUERTE y al segundo la marca V^aFUERTE (con la V y la A entrelazadas); en cambio Martín Sánchez y Gutiérrez Hernández atribuyen a Bartolomé la marca VA/FUERE (con la V y la A entrelazadas) y a Pedro, con reservas, la marca P^o/RoZ (L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 79). Por nuestra parte estamos de acuerdo con estos dos últimos investigadores en apropiarse la marca VA/FUERE a Bartolomé Rodríguez de Villafuerte, tal como pudimos comprobar al estudiar las que presenta la cruz parroquial de Cespedosa de Tormes, que cuenta con dicha marca, conservándose además documentación que señala a Bartolomé como autor de la cruz.

8 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, “Acetre”, en *Catálogo de la Exposición Testigos, Las Edades del Hombre*. Ávila, 2004, pp. 111-112.

9 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales...* ob. cit. p. 254.

10 *Ibidem*, p. 79.

11 M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Dirección General de Artes y Archivos. Madrid, 1983, t. I, p. 442. Tal vez Gómez Moreno interpreto la I de la marca de Juan de Alviz por la L que él menciona.

12 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales...* ob. cit., p. 72.

Éste arranca de un estrecho cuello, bajo un toro muy desarrollado y una pequeña forma bulbosa bajo una arandela estriada radialmente. Al gran nudo ovoide le sigue una forma troncocónica y un gollete. El astil está mal montado y algunos de sus elementos, como el nudo, se han colocado al revés. El expositor es de tipo templete con cuatro columnas jónicas de fuste estriado aunque con el tercio inferior liso. La planta del templete es elíptica, con un basamento de mayores dimensiones que la cubierta, de forma que en ésta el entablamento se quiebra para alcanzar las cuatro columnas. Sobre la cubierta, resuelta a modo de cúpula rebajada y achatada, toma asiento el basamento elíptico de la cruz de remate. Dentro del templete se cobija el sencillo viril circular, únicamente animado en su contorno por tres pequeñas piezas de fundición consistentes en un motivo simétrico compuesto por dos tornapuntas vegetalizados afrontados a un elemento torneado. El intenso empleo de la elipse en las formas de los elementos estructurales y en la decoración es un rasgo característico de la platería manierista.

La iconografía se reduce a los cuatro medallones elípticos del pie con algunas de las Arma Christi. La decoración trabajada sobre la lámina de plata cubre casi toda la pieza. Por el repertorio empleado y su tratamiento es prototípicamente manierista, combinándose elementos figurativos (serafines y frutos) con otros inorgánicos como los espejos elípticos y, sobre todo, las cintas de strapwork que se recortan caprichosamente dominando las superficies. La decoración se trabaja en liso y bruñida contrastando vivamente con el picado de lustre de los fondos. Otro contraste característico se da entre el tratamiento plano de las bandas de strapwork y el relieve del resto de los motivos (serafines, frutos, espejos, enrollamientos...).

Analizando la decoración se observa el protagonismo de las formas abstractas y geométricas (dominadora de la decoración a finales del siglo XVI y principios del XVII), aunque sin llegar a desbancar del todo a la figuración (serafines, frutos, telas). Es llamativo que la peculiar corola vegetal con acantos que se cincela en el nudo es idéntica a la que muestra la macolla de la cruz de la parroquia de San Juan de Béjar (Salamanca)¹³, y muy similar a la del nudo de la mencionada custodia relicario de la catedral abulense. La cruz bejarana es obra segura de 1563 y aunque alguna de las marcas que se agolpan en su vaina es confusa, por el resto del árbol abundan con nitidez las de Ávila y las de Diego de Alviz “El Viejo” (ALVIZ).

En la misma vitrina que la custodia de San Bartolomé de Corneja podemos contemplar la cruz de Casas de Sebastián Pérez, obra abulense ejecutada entre 1609 y 1615 por Bartolomé Rodríguez de Villafuerte según exponen Lorenzo Martín Sánchez y Fernando Gutiérrez Hernández. Esta cruz, prototípica del codificado estilo manierista abulense, ha sido estudiada detenidamente por los citados investigadores y a su trabajo remitimos para un conocimiento más detallado¹⁴.

13 R. DOMÍNGUEZ BLANCA, ob. cit.

14 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales...* ob. cit., pp. 273-284.

Platería salmantina

Como señala el profesor Pérez Hernández, la segunda mitad del siglo XVII coincide con el despertar de la platería salmantina, alcanzando su momento de plenitud en el siglo XVIII¹⁵. El ocaso de la abulense durante el siglo XVII coincide con este progresivo auge de los talleres tormesinos, que, por proximidad geográfica, se van apoderando de su antigua clientela. El alto número de piezas salmantinas conservadas en el museo piedrahitense es otro ejemplo más del control de sus talleres sobre el mercado de las provincias limítrofes. Casi todas ellas se datan en la segunda mitad del siglo XVIII, en plena efervescencia del rococó.

La más antigua es un copón barroco en plata sobredorada que presenta una única marca en el pie: JV...AN/SAN... (con la A y la N del renglón superior en monograma). Aunque parcialmente oculta por el astil, la identificamos con la que el profesor Pérez Hernández asigna al platero tormesino Julián Sánchez de la Carrera, que ejerció su profesión entre 1676 y 1704¹⁶, de modo que la pieza se acomoda perfectamente en estos límites temporales del barroco. Estructural y decorativamente sigue las pautas características de la platería del seiscientos. Principia en un pie circular formado por un escalón exterior, una gran moldura convexa y una anilla interior de la que parte el astil. El astil se compone del consabido gollete, nudo semielíptico bajo un grueso toro y vástago troncocónico anillado. La copa es el lugar destinado a la decoración con serafines, volutas, puntas de diamante y costillas, sucediéndose las simples y las emparejadas. La sobrecopa repite una molduración similar a la del pie, añadiéndose en su parte central un remate cupulado que sirve de peana a una típica cruz del XVII, con brazos de sección romboidal y aristas al frente.

Sánchez de la Carrera en el copón de Piedrahíta prorroga la tradición de tipo salmantino de la primera mitad del siglo XVII y, como señalara Pérez Hernández a propósito de los candeleros que hizo este orive para La Alberca (Salamanca), manifiesta en estas obras su formación prebarroca¹⁷. Creemos que es este el copón que Blázquez Chamorro relaciona con el de Villafranca de la Sierra (Ávila), ejecutado entre 1688 y 1689, y con otros como los de la parroquia abulense de San Pedro, Barco de Ávila (Ávila) y Fuentes de Año (Ávila), sugiriendo incluso una misma mano para los cinco¹⁸. Aparte del copón expuesto en el museo existe otro similar en la parroquia para uso ordinario. Éste es más sencillo careciendo de decoración, de sobredorado y de marcas.

15 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca, 1990, p. 157.

16 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación de plateros de Salamanca. (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1990, p. 70.

17 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 181.

18 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *Villafranca de la Sierra. Aproximación a la historia religiosa de un pueblo*. Salamanca, 2000, pp. 72-73.

Al copón le siguen en antigüedad cuatro cetros del barroco dieciochesco, de los que se exponen sólo dos. Con una longitud de 175 cm., conservan varias buriladas zigzagueantes con las tres marcas de rigor repetidas a lo largo de las piezas. La caña de cada cetro se segmenta en ocho partes iguales mediante anillas, llevando como única decoración motivos vegetales incisos a cada lado de éstas. Para apoyar la caña, su base se ha reforzado con una peana cónica. El interés se centra en la cabeza, de diseño característicamente salmantino, asemejándose a la macolla de una cruz procesional contemporánea. Cada cabeza se compone de un cuerpo central cilíndrico, con una base en forma de taza y un remate en cúpula achatada adornado con una piña típica del momento. Debajo de la taza y separado por una escocia sobresale un grueso toro. Asas y estribos de movidos perfiles dividen verticalmente cada una de las partes en que se compone la cabeza. La decoración cincelada es vegetal, con una composición más compleja en la parte cilíndrica basada en un óvalo central rodeado de ces vegetalizadas. Este motivo se reproduce en cada una de las cinco caras que tiene el cilindro.

La marca de localidad es la típica del siglo XVIII salmantino, consistente en un toro pasante a la izquierda sobre un puente almenado de tres ojos, y encerrándose todo dentro de un óvalo coronado. La marca del contraste 59/MTRO pertenece a Juan Ignacio Montero, que ejerció el cargo entre 1758 y 1781 modificando el troquel varias veces¹⁹. La marca de autor, SILVA (dentro de un rectángulo apaisado con las esquinas achaflanadas), es la del platero Manuel de Silva Monje (en activo entre 1741 y 1784)²⁰, artista que por su obra conocida se encuadra dentro de la estética rococó. Sin embargo, estos cetros son aún barrocos como delatan las formas decorativas empleadas (tipo de vegetación, ausencia de repujado, estribos delgados y calados...), aunque parecen preludiar la llegada inmediata del estilo siguiente, como se evidencia al compararlos con los de las parroquias de Santa María y de El Salvador de Béjar²¹. Estos son ya rococó de hacia 1770, y apenas se diferencian estructuralmente de los de Piedrahita salvo por pequeñas diferencias propias de cada estilo, como es la sustitución de las tazas barrocas por toros, o la eliminación de las asas y estribos recortados y laminados por relieves de gusto rococó (colgantes de flores, serafines,

19 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación...* ob. cit., p. 46.

20 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 267-268; M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación...* ob. cit., p. 77.

21 Un sólo cetro se conserva en la parroquia de El Salvador y una pareja más en la de Santa María. Los tres son idénticos entre sí y carecen de marcas, pero a través de la documentación los podemos datar hacia 1770, constando que el de El Salvador es obra del peñarandino Bernardo Noscriba Espinosa. Para nosotros no hay duda de que también son suyos los de Santa María. (Archivo Parroquial de El Salvador (Béjar), *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas 1769-1797*, f. 29 vº-30 vº; Archivo Diocesano de Plasencia, *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas de Santa María (Béjar) 1760-1789*, f. 117). Es preciso añadir que aunque realizados en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), localidad en la que coincidieron trabajando otros destacados orives, no se puede hablar de un centro al margen de la capital (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 258), pues sus creaciones siguen a rajatabla los prototipos salmantinos.

etc.). Afinar la cronología de los cetros de Piedrahíta no es fácil, pues ya el profesor Pérez Hernández advirtió de la dificultad de fijar una fecha para el comienzo del rococó en la platería charra²². Por todo lo expuesto se realizarían entre 1759 y 1769, año en que Silva crea el cáliz rococó de Alba de Tormes (Salamanca)²³. Además, sabemos que el marcador Juan Ignacio Montero incluye una cifra en su punzón a partir de la década de los setenta, no siendo éste el caso.

De Manuel de Silva Monje también es la preciosa naveta rococó de la parroquia de Piedrahíta (lám. 2). Un pequeño pie circular abombado y un delicado astil bulboso soportan la trabajada cazoleta inspirada en una concha marina. En el recipiente domina la técnica del repujado con una decoración compuesta principalmente por rocalla y formas avolutadas que crean perfiles muy movidos; así, uno de los extremos se prolonga enrosándose sobre sí mismo. Respecto a las marcas, porta las mismas que las de los cetros, con lo que la naveta tiene que tener una datación pareja a éstos; tal vez un poco posterior pues en los cetros aún no ha aparecido la rocalla. El profesor Cruz Valdovinos concreta la fecha de 1761²⁴.

Una naveta del mismo platero la hemos localizado en la parroquia de Sorihuela (Salamanca), en la que también se conservan de su mano un incensario y un cáliz, uno de los tres que al parecer hizo Manuel de Silva para esta iglesia y que se acabaron de pagar en 1767²⁵. La naveta de Sorihuela presenta las mismas marcas que la piedrahitense, y lo mismo que la cazoleta de ésta también se inspira en una concha marina, aunque el tratamiento que se le da es muy distinto. Repite el pie circular y el astil bulboso de la de Piedrahíta, pero la cazoleta ahora se asemeja a la concha de un nautilo, si bien rechaza en este caso el naturalismo, concibiéndola como un volumen neto cuya superficie sirve para el discurrir de la decoración rococó típica de la platería salmantina. Rocallas, ces y retículas de rombos fluyen dentro de un diseño asimétrico plasmado con un tenue y uniforme relieve, lejos del contrastado y claro-oscuro que Manuel de Silva aplicó en la naveta de Piedrahíta. Las tapaderas de ambas tienen en común el dibujo de una gran venera. En los dos casos nos encontramos con las cucharillas originales, coincidiendo en la forma del mango con su característica voluta de remate, si bien en el cuenco de la de Sorihuela resulta más original por su perfil campaniforme y superficie con ces en relieve y estrías radiales.

Otra pieza del rococó salmantino a destacar es la suntuosa custodia portátil de la parroquia de Piedrahíta (lám. 3), que se somete a uno de los modelos creados con éxito por dicho centro platero y en vigor durante la segunda mitad del siglo XVIII. Estructuralmente la custodia parte de una peana elíptica con un borde inferior oc-

22 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 205.

23 *Ibidem*, p. 277.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Cátedra. Madrid, 1987, p. 141.

25 T. SÁNCHEZ GARCÍA, *La iglesia de Sorihuela (1687-1831)*. Santander, 2009, p. 74.



LÁMINA 2. MANUEL DE SILVA MONJE. Naveta (1761). Parroquia de Santa María la Mayor, Piedrahita (Ávila).



tolobulado sobreelevado por ocho pequeños soportes en forma de ces afrontadas y rematadas por una venera. La gran superficie elíptica se eleva suavemente en su parte central para servir de asiento al astil, en cuyo centro destaca el gran nudo piriforme flanqueado por una serie de toros y escocias. El astil concluye en un pequeño vástago de base bulbosa que soporta el expositor. Éste es de tipo sol y el éxito en la fórmula de su diseño hace que se siga empleando en la platería salmantina hasta bien entrado el siglo XIX. El viril se rodea por una corona de laurel, una gloria con nubes y querubines, y finalmente por un cerco de haces de rayos biselados. La cruz vegetal y de brazos bulbosos que campea sobre el expositor es típica de este momento.

En la decoración domina el repujado y las pequeñas piezas de fundición repartidas por todo el ostensorio (ángeles, serafines, guirnaldas, flores, ces, veneras...), que en gran relieve y sobredoradas contrastan con el color natural de la plata de la estructura, favoreciendo la conseguida impresión de riqueza y boato. La iconografía se centra en los cuatro medallones del pie, con la temática cristológica habitual del momento para este tipo de obras. Los medallones de formas caprichosas (dos mixtilíneos de forma romboidal y otros dos trilobulados con lóbulos de diferentes tamaños) encierran relieves sobredorados con el cordero apocalíptico sobre el libro de los siete sellos, racimos y espigas, el pelícano alimentando a sus polluelos y Jesucristo sobre un trono de nubes; todo ello alusivo a la Eucaristía y al triunfo de Cristo sobre la muerte.

Tan sólo hemos logrado encontrar las marcas de contraste y de autor en el frente de la moldura polilobulada de la peana. Es raro que en el marcaje salmantino dieciochesco falte alguna de las marcas, especialmente la de localidad. Quizás la oculte alguno de los pequeños soportes adheridos al frente de cada lóbulo. La del marcador es apenas legible, en tanto que la del platero artífice, S./AILLON, corresponde a Serapio Judas Tadeo Ayllón, en activo entre 1774 y 1813²⁶. La obra de este artista se caracteriza por la profunda huella que le deja el rococó desde su formación, evolucionando hacia tendencias neoclásicas únicamente perceptibles en el repertorio decorativo, pues en cuanto a las estructuras mantendrá las del estilo anterior²⁷. Esta transformación la comprobamos en la custodia piedrahitense, pues la rocalla es sustituida por motivos neoclásicos como láureas, cadenetas vegetales y ramos florales perfectamente delineados, e idénticos a los utilizados por Ayllón en su cáliz de Palacios Rubios (Salamanca)²⁸ y en algunas piezas de su mano realizadas para la antigua parroquia de San Juan Bautista de Fuentesauco (Zamora)²⁹. Del rococó se mantienen elementos como las ces emparejadas o los fondos texturizados

26 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación...* ob. cit., p. 71.

27 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 232-233.

28 *Ibíd.*, p. 320.

29 S. SAMANIEGO HIDALGO, *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*. Diputación de Zamora. Zamora, 1987, pp. 145-165.



LAMINA 3. SERAPIO JUDAS TADEO AYLLÓN. *Custodia* (último cuarto del siglo XVIII). Parroquia de Santa María la Mayor, Piedrahita (Ávila). MANUEL PÉREZ ESPINOSA. *Sacra mayor* (1764-1765). Parroquia de Santa María la Mayor, Piedrahita (Ávila).

(en este caso un rayado de líneas onduladas paralelas). También en los elementos estructurales se constata una reiteración de modelos en su obra: así el nudo en forma de pera invertida decorado con serafines de gran relieve y guirnaldas se repite en su amplio repertorio conservado en Fuentesauco, como apreciamos en la custodia, cruz de guión y cruz de altar³⁰. Esta presencia de la ornamentación neoclásica en piezas aún eminentemente rococó ocurre en la platería salmantina ya a finales del siglo XVIII, cronología que aceptamos para esta obra, apuntando el profesor Cruz Valdovinos que se hizo después de 1781³¹.

Del mismo platero se ha conservado en el museo un par de vinajeras con su salvilla. Cada vasija parte de un pequeño pie circular separado por el cuerpo del recipiente mediante una escocia. Este cuerpo, piriforme y abombado en la base, posee un pistero semicónico de perfil curvo y un asa en forma de ese. La tapadera que protege el contenido se abomba en su parte central, adornándose respectivamente con relieves del pez, alusivo al agua, y del racimo, al vino. La salvilla es elíptica, de perfil continuo y tiene como única decoración un contario de perlas en su orla.

Posee punzones en las tres piezas. En las vinajeras los hallamos en el interior del pie: Salamanca, 93/SILVA, S./AILL... De este modo se debieron realizar entre 1793 y 1797, cuando el marcador Enrique de Silva vuelve a cambiar su punzón, habiendo señalado Cruz Valdovinos la primera de las fechas como la del momento de ejecución³². Las marcas de la salvilla están muy frustras y aunque la de localidad parece la de Salamanca, la menos estropeada de las nominales no tiene nada que ver con las de las vinajeras, recordando a la impronta que el profesor García Mogollón propone como posible marca de autor del platero Bernabé Hidalgo³³. Además, el contraste estilístico de los recipientes que siguen la tradición dieciochesca y la bandeja netamente neoclásica, alejaría a Serapio Ayllón de la autoría de esta última. Las vinajeras son una simplificación del modelo habitual salmantino y poseen una cierta estilización por su cercanía cronológica con el neoclasicismo. Coetáneas a las vinajeras de Piedrahíta son las de la parroquia de Santa María del Castillo de Fuentesauco. Ambos juegos son idénticos salvo en el detalle de que en las segundas rematan sobre sus tapaderas los característicos florones dieciochescos salmantinos. A diferencia de la salvilla piedrahitense la saucana si es rococó, manteniendo la rocalla en la decoración, aunque huye del característico perfil movido y quebrado por otro continuo, delatando su tardía cronología dentro del rococó.

Podemos citar otra vinajera más de Serapio Ayllón, resto de algún otro juego perdido, y que repite la forma de las mencionadas, si bien ha perdido la tapadera. Conserva las marcas en el interior del pie, que por su particularidad nos permite

30 *Ibidem*, pp. 148-149, 158-159, 162-163.

31 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *ob. cit.*, p. 141.

32 *Ibidem*.

33 F.J. GARCÍA-MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 1987, t. I, p. 760.

ajustar la fecha de su ejecución en 1792, pues exhibe la de Melchor Fernández Clemente (M/CMTE.), quien ejerció de forma breve e interina el cargo de marcador en dicho año³⁴. La segunda nominal es la del artífice (S/AILLON), aunque presenta una pequeña variación respecto al troquel usado en la custodia, al invertir el trazo central de la letra N, tal como también se aprecia en alguno de los empleados por su padre, el también platero Carlos de Ayllón.

Contamos con un segundo juego completo de vinajeras y salvilla salmantinas. Las primeras son muy sencillas y reproducen la forma panzuda habitual en el rococó salmantino. El pie circular apenas se intuye y la única concesión a lo figurativo son los relieves del pez y racimo de uvas sobre las pequeñas tapaderas abombadas. Carecen de marcas, aunque el peculiar dibujo del pez y del racimo se repite exactamente en las del primer juego comentado, autoría de Serapio Ayllón, con lo que seguramente éstas también sean suyas. La salvilla tiene forma de rombo y se rodea con una orla moldurada de directriz sinuosa y polilobulada, con cuatro apliques que sobresalen del perfil de la orla en forma de rocalla. Tiene las mismas marcas que la vinajera suelta citada, con Melchor Fernández Clemente interviniendo como marcador interino, siendo más que probable que la salvilla perteneciera realmente a esta vinajera y a su par desaparecido. Esta salvilla es muy similar a la que el mismo platero hizo para la parroquia de Santa María del Castillo de Fuentesauco³⁵.

Una sencilla cruz de guión de medio metro de largo es la única de plata que ha llegado hasta nosotros de las que tuvo la parroquia de Piedrahíta. El árbol es una cruz latina lisa y de brazos rectos con un Cristo de tres clavos en el momento de expirar de factura sumaria. La macolla se compone de un tubo de enmangar ligeramente troncocónico y de un nudo dividido en dos partes: una pieza piriforme sobre la que se acomoda otra troncocónica para reposo del árbol. La decoración se centra en la macolla y especialmente en el nudo. Abundan los motivos vegetales y florales incisos, a veces sobre un fondo rayado. La parte más prominente del nudo se reserva para la decoración de mayor relieve: serafines sobredorados y espejos ovales rodeados de rocalla. Muestra marcas salmantinas tanto en la base del árbol como en el nudo de la macolla. Al presentar las mismas que la vinajera suelta, también la podemos fechar en 1792.

De sus rasgos estilísticos destacamos el nudo en forma de pera y los altorrelieves de los serafines cuyo dibujo es idéntico a los del nudo de la custodia. El tipo de macolla y su decoración (serafines, espejos con rocalla...) los va a repetir en 1795 en la cruz de guión para la antigua parroquia de San Juan Bautista de Fuentesauco³⁶. La cruz de brazos rectos, simple y de perfil continuo no es la propia del rococó salmantino y sí del bajorrenacimiento y del barroco. Seguramente se trata de un árbol reaprovechado al que se añade el Crucificado y las potencias. Es de

34 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 241.

35 S. SAMANIEGO HIDALGO, ob. cit., pp. 151-153.

36 *Ibídem*, pp. 162-163.

una simplicidad muy lejana a la de sus árboles para la cruz de altar de la parroquia de Santa María del Castillo de Fuentesauco y para la mencionada cruz de guión de la antigua parroquia de San Juan Bautista, ambos caracterizados por los remates trilobulados cubiertos de rocalla de sus brazos. La imagen del Crucificado que preside la cruz es habitual encontrarla en otras rococó tormesinas, como son las de Salmoral (Salamanca), atribuida a Manuel Pérez Espinosa³⁷, o Mata de la Armuña (Salamanca)³⁸, todas tal vez surgidas del mismo molde.

El incensario expuesto junto a la naveta de Manuel de Silva es la última de las obras realizadas por Serapio Judas Tadeo Ayllón, en vista de las marcas que muestra. El punzón al que ahora recurre el platero es el S./AILLON con el trazo central de la N en su correcta posición. Junto a ésta se sitúan la de localidad y la del marcador, 802/ROMAN. Esta última impronta es una de las que utilizó el contraste-marcador Antonio Román, quien se ocupó de ambos cargos entre 1798 y 1808³⁹, pudiéndose fechar el incensario entre 1802 y 1808.

La pieza no ofrece ninguna novedad y responde a la tipología típica salmantina del momento. El pie circular se despega del cuenco del brasero mediante una escocia. Al cuerpo de humo troncocónico se le practica un estrangulamiento en su mitad, dejando una superficie sinuosa conformada por bandas diagonales curvadas paralelas y enlazadas por series de pequeños rectángulos espaciados. La cúpula de remate campaniforme, configurada por un friso de hojas alargadas, se asienta sobre una arandela muy volada. El manípulo circular es el último reducto de la rocalla que en fechas tan avanzadas tiende ya a desaparecer. Lo más novedoso respecto al rococó es el diseño del cuerpo de humo, muy recurrente en la platería salmantina de principios del XIX por diversos artistas⁴⁰. El resto de la pieza repite formas y decoraciones ya vistas en el siglo anterior. Por ejemplo, emplean el prototipo un platero apellidado García para el conservado en la parroquia de San Juan de Béjar, y Francisco Montero para el de Puerto de Béjar (Salamanca). Pero es de nuevo en Fuentesauco donde podemos contar con obras de Serapio Ayllón semejantes a las de Piedrahíta, concretamente en la parroquia de Santa María del Castillo⁴¹ y en la desaparecida de San Juan⁴².

Un bello conjunto de sacras rococó típicamente salmantinas enriquecen el ajuar de la parroquia. La mayor (lám. 3) es más apaisada que las otras dos, pero todas

37 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 268.

38 *Ibídem*, pp. 269-270.

39 *Ibídem*, p. 46.

40 El modelo se llegó a incorporar a algún centro platero próximo tradicionalmente ligado al salmantino como fue el zamorano. El peculiar aspecto del cuerpo de humo lo toma el platero de Zamora Ramón Rey para el convento de Santa María la Real de las Dueñas de la misma ciudad. (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería de la ciudad de Zamora*. Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora e Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo". Zamora, 1999, p. 319).

41 S. SAMANIEGO HIDALGO, ob. cit., pp. 146-147.

42 *Ibídem*, p. 165.

siguen el mismo diseño. Alrededor del espejo central sobredorado, donde se ha grabado la inscripción, aflora un marco de rocalla con un dinámico perfil en curva-contracurva. Rocalla, ces, brotes vegetales, contarios y fondos texturizados no dejan ningún espacio libre de ornato. En el eje central de cada pieza se disponen las dos únicas referencias iconográficas: la paloma del Espíritu Santo y el búcaro con las azucenas. Cada sacra se sostiene por una pareja de pequeños soportes muy moldurados y decorados con gallones y hojas. Una de las sacras pequeñas ha perdido uno de los soportes.

En cuanto a las marcas falta en todas las piezas la de autor, en contra de lo habitual en la platería dieciochesca, repitiéndose sólo la de localidad y la del contraste Juan Ignacio Montero (59/MTRO). Por la documentación consultada sabemos que el encargo de la obra recayó en Manuel Pérez Espinosa, constando en la mayordomía del bienio 1764-1765 que cobra de la parroquia de Piedrahíta 1.130 reales, en los que se incluyen los sesenta del dorado de los relieves, y los ciento ochenta y seis reales y medio de la madera, su aparejo, y de grabar los textos sagrados⁴³. Estos mismos punzones los vemos en un juego de sacras muy parecido y conservado de nuevo en Fuentesauco, procedentes de la parroquia de Santa María del Castillo⁴⁴. En éstas se añade además la marca de Pérez Espinosa. En el juego saucano repite al detalle las sacras piedrahitenses, coincidiendo en respetar las líneas generales del diseño y la organización interna de la decoración, diferenciándose sólo en pequeños detalles; por ejemplo, los motivos vegetales de las piedrahitenses se sustituyen en las saucanas por crestas de rocalla. Además, los relieves empleados son muy similares, es el caso del búcaro de azucenas de la sacra central de Piedrahíta y de los que contienen las laterales de Fuentesauco. Estilísticamente Pérez Espinosa se desenvuelve con soltura dentro del léxico rococó, creando obras de calidad y de acusada riqueza plástica al servicio de un diseño sobresaliente.

A la par que Pérez Espinosa realiza el juego de sacras se le debió encargar la hechura de la corona y rostrillo para la imagen de Nuestra Señora de la Vega, patrona de Piedrahíta, obras que se conservan pero que no están expuestas en el museo. En las cuentas de la cofradía de 1762 a 1767 se anota el pago al maestro de 254 reales y 17 maravedíes de la hechura, y el coste de las cuatro onzas y media de plata que se añadieron a la plata de la corona y rostrillo viejos⁴⁵.

Platería barcelonesa

No es fácil encontrar por estas latitudes platería dieciochesca procedente de la ciudad condal, más cuando en Castilla, con el languidecer de los talleres locales, la

43 Archivo Diocesano de Ávila, *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas de Santa María la Mayor (Piedrahíta) 1764-1765*, f. s/f.

44 S. SAMANIEGO HIDALGO, ob. cit., pp. 137-139.

45 Archivo Parroquial de Piedrahíta, *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Vega 1754-1837*, f. s/f.

gran oferta madrileña, salmantina y cordobesa se bastaba para nutrir y actualizar los ajuares parroquiales. Por eso, la presencia en Piedrahíta de un cáliz barcelonés de la calidad del conservado habría de deberse a circunstancias especiales. El cáliz, de un rococó espléndido y que llamó la atención del profesor Cruz Valdovinos⁴⁶, fue una donación en 1761 de Jaime Andreu, el que fuera secretario del obispo de Ávila Narciso de Queralt (1738-1743). Una inscripción con estos datos recorre el pie del cáliz⁴⁷. Al igual que el obispo, Andreu tendría ascendencia catalana y, sin duda, la opción barcelonesa era atractiva para el mecenas, en vista de la recuperación de sus talleres en el barroco, madurando de tal forma en el rococó, que incluso se pueden establecer conexiones con la platería cordobesa⁴⁸.

El pie del cáliz es de planta polilobulada con lóbulos de distintos tamaños. Su frente, muy moldurado y escalonado, conduce a una gran superficie abombada con una elevación central troncocónica, asiento del astil. Éste se compone de dos pequeños elementos bulbosos que flanquean un estilizado nudo en forma de pirámide triangular invertida. En la copa acampanada se desarrolla una subcopa de perfil muy dinámico que acoge decoración y medallones con iconografía pasional, cuya temática se expande por el nudo y por el pie (corona de espinas, clavos, cartela con la inscripción INRI, paño de la Verónica, dados, tenazas y martillo, columna y flagelos...). Tanto en la distribución de la decoración como en la configuración de los medallones se rompe con la simetría. En el pie y en la subcopa los medallones de rocalla se alternan con racimos y espigas alusivos a la función eucarística del recipiente. Todos estos motivos en relieve se repujan con oficio. Frente al relativo estatismo del pie y de la copa, el astil parece retorcerse en una espiral gracias a la articulación interna del nudo. La impresión de movimiento se acentúa con el empleo de caras impares para el nudo y con la amalgama decorativa asimétrica que en distintas gradaciones desdibuja los perfiles.

Hallamos las marcas en el frente del pie libre de decoración. Posee la de Barcelona habitual en el siglo XVIII (+/BA...) y la del marcador, que es figurativa y en este caso de muy pequeño tamaño: una flor de lis encerrada en un círculo. En cuanto a la del maestro que la ejecutó, RI/ERA, sirvió al profesor Cruz Valdovinos para señalar al platero Antoni Riera⁴⁹.

Platería cordobesa

Dos factores a tener en cuenta favorecieron la llegada de platería desde la ciudad califal. Uno de ellos es la eficaz organización mercantil de sus plateros, que

46 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 144.

47 En la leyenda se lee lo siguiente: LE DIO EL D(OCTO)r DON JAIME ANDREV SEC(RETARI)º DEL JLL(USTRÍSIM)º [sic] S(EÑ)ºr QERALT OB(ISP)º DE AVILA: 1761:

48 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 144.

49 *Ibidem*.

extendieron fácilmente su clientela más allá de Andalucía, al ofrecer productos de calidad a bajo precio, adentrándose con rutas comerciales en Extremadura y las dos Castillas. Valverde Fernández documenta la existencia de varias rutas que seguían estos plateros, siendo la más septentrional la que prácticamente rodea, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, Piedrahíta y el Valle del Corneja, pues se originaba y finalizaba en Plasencia, pasando por Béjar, Salamanca, Peñaranda de Bracamonte, Arévalo, Cuevas del Valle y Mombeltrán⁵⁰; si bien el citado estudioso precisa que estos itinerarios no eran inamovibles, con variaciones sobre todo en lo que respecta a las localidades secundarias⁵¹. Presuponemos que algunas de estas rutas se desviarían en algún momento hacia Piedrahíta, pues, y este es el segundo factor a tener en cuenta, en sus ferias se registra la presencia de plateros que atraían con su trabajo a la clientela de la villa y de pueblos próximos⁵². Por ejemplo, en el ejercicio 1812-1818 de la mayordomía de la parroquia de Piedrahíta se da cuenta del ingreso de 648 reales por el alquiler de puestos a plateros en cuatro de esos años⁵³. Pérez Grande recoge la asistencia de plateros cordobeses en estas ferias⁵⁴.

Coincidiendo con la expansión en la segunda mitad del siglo XVIII de la oferta cordobesa, en el museo parroquial se conservan algunas de sus obras rococó. Al margen de la salmantina, otra naveta de este estilo artístico se puede contemplar en las vitrinas de museo parroquial, tratándose de una pieza más conservadora en sus planteamientos que la del salmantino Manuel de Silva. Consta de un pie circular plano al que le sigue un corto astil en tronco de cono. La cazoleta es oblonga dividida en dos mitades con una media caña en su parte superior. Toda la naveta, salvo el astil, se recubre de rocalla y de algún motivo floral. De las tres marcas que hemos encontrado, dos son ininteligibles y la tercera .../ARANDA es la impronta del marcador cordobés Bartolomé de Gálvez y Aranda, que lo fue entre 1759 y 1772⁵⁵, sirviéndonos para acotar entre estas fechas la elaboración de la naveta. Desconocemos quien fue su autor, pero ha dejado unos rasgos de estilo singulares que tal vez puedan servir para identificarle. Pese a que la rocalla llena toda la pieza, su

50 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Universidad de Córdoba. Córdoba, 2001, p. 402.

51 *Ibíd.*, p. 403.

52 Conocemos el caso del trueque de unas vinajeras de plata pertenecientes a la parroquia de Santibáñez de Béjar (Salamanca) en la feria de Piedrahíta entre 1756 y 1758 (Archivo Parroquial de Santibáñez de Béjar, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas 1737-1803*, f. 87).

53 Archivo Diocesano de Ávila, *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas de Santa María la Mayor (Piedrahíta) 1795-1821*, f. s/f.

54 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, citado en A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia. Murcia, 2005, p. 250.

55 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA, y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, p. 54.

cincelado no es muy cuidado, con muchos trazos discontinuos sugiriendo que el maestro trabajó con rapidez y soltura. Otra nota característica es el perfil sinuoso y “llameante” que aplica a la rocalla.

También de Córdoba proviene un cáliz cuyo pie consiste en una gran moldura convexa sobre un zócalo recto ocupada por cuatro medallones con motivos pasionales: cruz, escalera, clavos y lanza e hisopo. Cada medallón toma forma de espejo de contorno movido rodeado por rocallas, cintas avolutadas y flores. En el astil, de perfil muy sinuoso, destaca el nudo piriforme entre dos pequeños elementos bulbosos. A destacar la singular articulación de la decoración del nudo en bandas verticales, alternándose las que contienen espejos con rocalla y las que no portan decoración. La subcopa ocupa la mitad inferior de la copa y también se organiza en bandas verticales, en las que se suceden colgantes vegetales y espejos arriñonados rodeados de rocalla. Esconde en el interior del pie las tres marcas de rigor. Junto con la de Córdoba se encuentra de nuevo la del marcador Bartolomé de Gálvez y Aranda, 70/ARANDA, que nos sirve para fechar este cáliz en 1770. La de autor, GONG.../RA, pertenece a José de Góngora, de quien se conservan un par de cálices muy similares en la iglesia zamorana de San Pedro y San Ildefonso y también en la de San Vicente⁵⁶. El de Piedrahíta es idéntico a estos dos en dimensiones, diseño y decoración, a excepción del dibujo de los medallones del pie y la organización interna del mismo, que en los zamoranos es a base de bandas radiales.

Una pareja de vinajeras neoclásicas que responden a un modelo muy difundido, están marcadas con el punzón cordobés. Cada una se asienta sobre un pie circular con una leve elevación central para apoyar el recipiente. Éste se divide en dos mitades: la inferior semioval y la superior cóncava rematada en un pistero en forma de pico. La abombada tapadera es de perfil sinuoso para alcanzar al pistero. El asa se sobreeleva por encima de cada vinajera quebrándose en forma de bucle hasta llegar a la bisagra de la tapadera. Un racimo de uvas y un pez en relieve se reparten sobre cada tapadera señalando la función de las vinajeras. En el cuello de cada una se observan las marcas. Junto al león cordobés se han estampado dos nominales bien conocidas: 28/VEGA y A/...UIZ. La del marcador corresponde Diego de Vega y Torres en el último año que ejerció esta labor, siendo por tanto la cronología de las vinajeras de 1828. La segunda marca es la empleada por Antonio Ruiz *el joven*, quien, como apuntara Cruz Valdovinos, hace gala de su conocimiento de la platería madrileña del momento, rechazando frontalmente el rococó⁵⁷.

Platería madrileña

De Madrid proceden los mejores ejemplos de platería neoclásica que muestra el museo parroquial, pertenecientes a la primera década del siglo XIX. Uno de los

56 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería...* ob. cit., pp. 199-201.

57 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 157.



LÁMINA 4. CARLOS MARSCHAL. Conjunto de cáliz, patena, vinajeras, campanilla y salvilla en su estuche (1804). Parroquia de Santa María la Mayor, Piedrahita (Ávila).

conjuntos más interesantes es el formado por un cáliz con su patena más el juego de vinajeras, campanilla y salvilla, todo conservado en perfecto estado y en un mismo estuche que parece el original (lám. 4). El cáliz sigue la tipología difundida por la Real Fábrica de Platería. Consta de pie circular escalonado en varias molduras concéntricas, proyectándose de su parte superior una forma cilíndrica sobre la que se sujeta el astil. Una escocia da paso al nudo, en forma de cono invertido con un grueso cilindro de remate. Encima, otro cilindro, ahora anillado y ensanchado en su base, da paso a una copa alargada casi cilíndrica. La única decoración permitida en estas piezas tan depuradas, son las mínimas fajas horizontales que recorren filos y molduras contrarrestando la elegante verticalidad de la obra. Se trata de motivos troquelados con temas variados: florales, vegetales, contarios, retículas, granulados, etc. El interés estético de la pieza se centra en el juego de los estilizados volúmenes realzados por el pulimentado de sus superficies.

A esta misma línea estética se alistan el resto de las piezas del conjunto. Las vinajeras repiten el modelo que vimos en las de Antonio Ruiz *el joven*. Como en el cáliz, los pequeños frisos troquelados con motivos florales y en retícula atenúan en cierto modo la sobriedad de los recipientes. La orla de tallos y flores que enmarcan las letras sobre las tapaderas recuerdan a la costumbre de orlar con coronas de laurel típicas del estilo imperio. La campanilla repite el juego de molduras del cáliz, contando con un mango muy moldurado y pometeado en su comienzo. En cambio, la salvilla es mucho más sobria; ovalada tan sólo se moldura ligeramente en la orla, llevando una única faja decorativa de flores de cinco pétalos que se repite en todas las piezas de este juego.

En lo que respecta a las marcas sólo el cáliz y la salvilla cuentan con las tres obligatorias. Las vinajeras ostentan en el interior de cada pie la de Villa y la de Corte, mientras que la campanilla carece de marcas. M/Schal (con las letras en cursiva) es el punzón de autor, que pertenece al platero Carlos Marschal, y a quien hay que poner en su haber, no sólo las dos piezas en las que deja su marca, sino todo el conjunto por su alta homogeneidad estilística y la coincidencia en los detalles decorativos. Marschal fue un platero alemán nacido en Breslau y que se trasladaría a Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo nombrado platero de la Real Casa el 29 de abril de 1804⁵⁸. En algunas de sus obras deja patente su acercamiento a la platería francesa, alejándose de la tradición más puramente clasicista para aplicar decoración a las superficies lisas⁵⁹. En el juego de cáliz y vinajeras de Piedrahíta se muestra menos original, y se mantiene fiel a los diseños madrileños habituales en la primera mitad del siglo XIX, quizás porque se trate de una obra temprana, ya que, como vamos a ver, se fecha sobre 1804. De este modo el juego de vinajeras, campanilla y

58 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1987, p. 381.

59 *Ibidem*, p. 179.

salvilla se halla más cerca, por ejemplo, de las que Vicente Perate ejecutó en 1830⁶⁰, que de las vinajeras que el propio Marschal hizo en 1820 para la Real Casa⁶¹. Estas últimas se diferencian de las de Piedrahíta en que ahora consigue aglutinar en un único volumen cada recipiente al suavizar la transición entre la panza y el cuello.

Respecto a las marcas de Villa y Corte, éstas presentan una singularidad: si en todas ellas se acompañan de la cifra 4, permitiendo fechar el conjunto en 1804, en la salvilla se produce una contradicción, puesto que junto con la marca de Villa con la cifra 4 se ha punzonado la de Corte con la cronológica 3. Esta anomalía la advirtió el profesor Fernando A. Martín para al menos otros cinco casos en la platería madrileña decimonónica. Aunque habitualmente justificada en el hecho de que alguno de los marcadores tardara en cambiar su punzón a principios de año, el citado profesor señala que en la gran mayoría de los casos el que se retrasa es el marcador de corte, tal como sucede en la salvilla, haciendo necesario estudiar cada caso por separado para encontrar una explicación⁶².

Cuenta además el museo con un atril madrileño que se acompañaría de su respectivo misal con guarniciones argénteas. El atril es elegante a la par que funcional, habiéndose eliminado todo lo accesorio, y limitándose la decoración a las consabidas delgadas fajas troqueladas que únicamente recorren los frentes de la base. El repertorio incluye contarios, espigas, dameros y flores de ocho pétalos. De este modo la estructura del atril queda desnuda de ornato, construyéndose con láminas recortadas formando retículas ortogonales en las que prácticamente se renuncia a la línea curva, salvo en los soportes esféricos en que descansa la obra y poco más. Pese a su sencillez tenemos ante nosotros una obra de factura cuidada y ejecutada con oficio.

Conserva todas las marcas, lo que nos permite fechar la obra en 1806. La impronta del marcador de Corte es un rectángulo vertical con las esquinas matadas que en su parte superior acoge un castillo con tres almenas y en la inferior la cifra 6. La marca de Villa acoge en un rectángulo el escudo de Madrid, abriéndose en su parte inferior a un casetón circular con la cifra 6. El punzón del orive, YBAÑEZ (con la A y la Ñ en monograma), se desarrolla en un único renglón, aunque el casetón se escalona en su parte superior para acoger la virgulilla de la Ñ. La marca señala a Ángel Ibáñez como autor del atril, quien pudo conseguir el encargo gracias a que su hermano Francisco era platero en la villa de Piedrahíta. Así, en la mayordomía de la parroquia de 1803 a 1806 consta que Ángel Ibáñez recibe un primer pago de 2.060 reales en los que se incluye el dinero que él mismo entregó a Francisco Ibáñez y Antonio Martín Granados por limpiar y bruñir la lámpara mayor, doce

60 *Ibidem*, p. 247.

61 *Ibidem*, p. 189.

62 F.A. MARTÍN, "Marcas de la platería en la Real Botica de Madrid". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 1995, p. 27.

candeleros y otras piezas⁶³. En las cuentas siguientes, las que van de 1810 a 1811, se anota que se pagan 220 reales de vellón a Francisco Ibáñez de lo que se le debe a su hermano Ángel de la obra del atril y el misal⁶⁴.

Piezas de procedencia desconocida

Para terminar este recorrido por las obras de platería del museo parroquial, recogemos aquéllas que no muestran marcas o que cuando lo hacen no son concluyentes para determinar su origen y autoría. Seguimos un orden cronológico y en algún caso proponemos una posible procedencia.

La pieza más antigua de la colección es el excepcional portapaz tardogótico, en el cual no nos vamos a detener mucho pues es obra bien conocida y estudiada. Esta joya de la platería española ha de fecharse a principios del siglo XVI, advirtiéndolo Cruz Valdovinos lo complicado de su cronología, pues se trata de una pieza dominada por los elementos góticos, aunque la escena principal del Calvario se rodea con una láurea⁶⁵. Para su posible origen, el citado investigador se fija en la composición mudéjar de algunos elementos, barajando algún taller de Ávila, de la propia Piedrahíta, e incluso de otros centros cercanos como Béjar o Barco de Ávila con población morisca importante⁶⁶.

En antigüedad sigue al portapaz un cáliz fechable en el tercer tercio del siglo XVI, compuesto por un pie cuyo frente es recorrido por un friso de celdillas. La superficie del mismo se escalona en dos molduras. La exterior alterna gallones con marcos rectangulares de base curva en los que se suceden decoración vegetal e iconografía (monogramas de Jesucristo, cruz y látigo, y escudo), mientras que en la interior se alternan gallones convexos con gallones acucharados, de mayor longitud los primeros. El astil se organiza con una serie de cuellos y anillas que enmarcan un nudo ovoide (colocado al revés), en cuya base porta una corola de costillas y el resto se decora con motivos inorgánicos grabados. En la copa destaca la subcopa calada, compuesta por un friso de hojas de acanto que soportan una cinta con crestería de tornapuntas y tallos vegetales. La estructura de la pieza y algunos elementos decorativos en relieve (gallones, costillas) son propios de piezas de mediados del siglo XVI, pero la decoración grabada e inorgánica, que se recoge sobre todo en el nudo, apunta hacia repertorios manieristas. En el interior del pie se aprecia una marca nominal parcialmente borrada, PEÑA, seguramente el apellido del artífice. Sobre el taller de origen, lo más obvio sería pensar en Ávila por la pujanza de sus obradores en el quinientos.

63 Archivo Diocesano de Ávila, *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas de Santa María la Mayor (Piedrahíta)1795-1821*, f. s/f.

64 *Ibidem*.

65 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Fundación Central Hispano. Madrid, 1992, pp. 214-215.

66 *Ibidem*, p. 215.

De las últimas décadas del siglo XVI o de principios del XVII ha de ser la pequeña crismera que hemos podido analizar. Es un recipiente estilizado y piriforme asentado directamente sobre un pie circular, y que se cubre con una tapadera semiesférica. Para su transporte se le han aplicado sendas sortijas en el cuerpo y en la tapadera. Es una pieza meramente funcional, sin decoración y sin marcas, pero que nos interesa porque repite una forma que tuvo que ser habitual en los talleres abulenses, procedencia por la cual apostamos. Crismas como las de Gallegos de Solmirón (Salamanca)⁶⁷, El Tejado y Navamorales (Salamanca) tienen una forma parecida, exhibiendo las dos primeras la marca de Ávila y en el segundo de los casos la del platero Juan de Alviz (I/ALVIZ).

Otros dos portapaces más se custodian en las vitrinas del museo. Hacen pareja y se han realizado en plata sobredorada. Cada uno se concibe a modo de retablo donde se cobija un relieve de la Inmaculada. Toda la decoración que se desarrolla alrededor del arco de medio punto nos ayuda para datar los portapaces en la primera mitad del siglo XVII. El gusto barroco por la suma de elementos geométricos dispares en la estructura y en la decoración permanece vigente. Muy propio del seiscientos son las formas peraltadas, recurso que se emplea en el ático semicircular de cada portapaz. La decoración es fundamentalmente vegetal, a modo de ces avolutadas y vegetalizadas que recuerdan a idénticos motivos de la platería manierista.

67 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 116.

Rodrigo de Mendoza, Marqués de Zenete, y el consumo de obras suntuarias

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

“d’une part le type du gentilhomme espagnol de la fin du moyen âge qui n’hésita pas à s’insurger contre la politique centralisatrice et absolutiste du monarque, et, d’autre part, celui du condottiere italien qui allia le culte des lettres et de l’art à la pratique des armes”¹.

En escasas ocasiones encontramos una descripción tan fiel de la personalidad y el carácter de un personaje como la realizada por Steppe al referirse a Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués del Zenete, quien encarnó, según dicho autor, “por un lado al gentilhomme español de fines de la Edad Media, que no duda en rebelarse contra la política centralista y absolutista del monarca y, por otro, al condottiero italiano que combina el culto a las letras y a las artes con la práctica de las armas”². Así nos lo describe el poeta humanista valenciano Juan Ángel González:

“Era un Apolo en el arte
De sus músicas y galas

1 J.K. STEPPE, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives”. *Scrinium Erasmianum*, vol. II (1969), p. 453.

2 “d’une part le type du gentilhomme espagnol de la fin du moyen âge qui n’hésita pas à s’insurger contre la politique centralisatrice et absolutiste du monarque, et, d’autre part, celui du condottiere italien qui allia le culte des lettres et de l’art à la pratique des armes”. *Ibidem*.

En guerra amigo de Marte
 Por el real estandarte
 Y en Paz amigo de Palas
 César en el perdonar
 Pompeyo, en hazer honor;
 Trajano en justificar;
 Marco Tulio en el hablar;
 Octavio en mostrar amor;
 Mecenas en liberal”³.

Hijo del Cardenal Pedro González de Mendoza, quien demostró gran interés por la cultura y el arte⁴ y nieto de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, poeta de la corte del rey Juan II de Castilla⁵, Rodrigo de Mendoza experimentó desde su infancia una estrecha vinculación con el mundo de la cultura. No en vano, el Marqués del Zenete fue educado en la corte del infante don Juan, donde aprendería las primeras letras e iniciaría su afición por la música⁶. Sin embargo, fueron sus dos viajes a Italia —uno documentado, otro más que probable⁷— los que constituirían un punto de inflexión en su gusto artístico y le hicieron, desde ese momento, aunar empeños en transformar lo que empezó siendo un castillo fortaleza de estilo medieval, en el patio renacentista del palacio de La Calahorra⁸. Para ello, rehusó los servicios de Lorenzo Vázquez, arquitecto de los Mendoza, que ya había construido la estructura del edificio, y solicitó la intervención de artistas genoveses como Michele Carlone; importó mármoles genoveses e introdujo los motivos decorativos

3 *Tragitriumpho de don Rodrigo de Mendoza y de Vivar, Marqués primero del Zenete, Conde del Cid*, recogido por F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La biblioteca del Marqués del Zenete (1470-1523)*. Madrid, 1942.

4 F. CHECA CREMADES, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*. Madrid, 1983, pp. 80-89; M. MORÁN TURINA y F. CHECA CREMADES, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985, pp. 31-34.

5 Sobre este tema, véanse, entre otros estudios: R. PÉREZ-BUSTAMANTE, *Íñigo López de Mendoza. Marqués de Santillana (1398-1458)*. Madrid, 1981; J. YARZA LUACES, “Hombres de poder, gentes de libro, “viri litterati” y encargos artísticos”, en *El Marqués de Santillana (1398-1458). Los albores de a España Moderna. El Humanista*. Hondarribia, 2001, pp. 9-34 y A. GÓMEZ MORENO, “Don Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural”, en *El Marqués de Santillana (1398-1458). Los albores de la España Moderna. El Humanista*. Hondarribia, 2001, pp. 59-81.

6 “(...) bien me acuerdo que el tiempo que era mancebo en la corte tenía un músico llamado Ludovico Ferraries que tañía el harpa muy excelentemente, y el marqués le hizo hazer un arpa grande y muy hermosa pintadas en ella a trechos unas madexas de cuerdas delgadas cada una como aquella que ponen en la vihuela y se dicen prima (...)” G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas y Quinquágenas*. Salamanca, pp. 810-811, citado por M. FALOMIR FAUS y F. MARÍAS FRANCO, “El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI (1994), p. 103.

7 M. FALOMIR FAUS y F. MARÍAS FRANCO, ob. cit., pp. 101-108.

8 Sobre el Castillo de La Calahorra existe una amplia bibliografía recogida en el artículo de M. FALOMIR FAUS y F. MARÍAS FRANCO, ob. cit., p. 101.

italianos tomados del repertorio que ofrecía el *Codex Escorialensis*, que traería el Marqués desde Roma en 1506⁹.

A este gusto italianizante abierto a las novedades artísticas que triunfaban fuera de nuestras fronteras se sumaba su afición por los libros y la lectura. Apego por los libros, heredado de su padre y abuelo y que, a su vez, legaría a su hija mayor, Mencía de Mendoza, que fue el que le llevó a ampliar de manera significativa la nutrida biblioteca heredada del Gran Cardenal, siguiendo los deseos de su padre, quien profesaba a estas obras literarias tal estima que las incluyó en su mayorazgo¹⁰. De este modo, se aseguraba la permanencia de estos bienes tan preciados entre las propiedades de la familia Mendoza.

Junto a los citados libros, fueron otros muchos los bienes atesorados por Rodrigo de Mendoza a lo largo de su vida aunque, en su gran mayoría, delatan una finalidad utilitaria que hace imposible entrever una motivación estética en cualquiera de ellos¹¹. Este es el caso de los encargos a plateros para fines domésticos o a pintores para fines devocionales. Parece difícil, por tanto, atisbar en la actitud del Marqués un afán de coleccionista o una intención de mecenazgo. Se trata, pues, de rodearse de objetos artísticos, apreciando su valor, pero persiguiendo unos fines eminentemente prácticos: el arte como símbolo de poder, ostentación y piedad.

Para la realización de sus encargos artísticos, y centrándonos ya en el ámbito de la platería, contamos con una amplia relación de orfebres entre los que destacan Joan Ferrández de Heredia, Jaime Viabrera, Hernando de Tapia, Miguel Polo, Francisco Martín, Johan Navarro o Torregrosa y, por encima de todos ellos, con los trabajos más relevantes, Bernabo Atadeu¹². Este platero pisano podría personificar la irrupción de las formas *al romano* en el mundo de la platería valenciana¹³, actitud muy en consonancia con otras iniciativas de Rodrigo de Mendoza como la llegada a nuestro

9 Ibídem, p. 101. Véase, igualmente: F. MARÍAS FRANCO, "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Códex Escorialensis". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol II (1990), pp. 117-129.

10 A pesar de que el Marqués de Santillana poseía una de las bibliotecas nobles más importantes del siglo XV, no todos sus libros se salvaron: una parte, formada, probablemente, por los ricos manuscritos que el Marqués poseía, pasó a ser propiedad del primogénito, Diego Hurtado de Mendoza, mientras que el resto se vendió en pública almoneda por deseo expreso de Íñigo López de Mendoza "para cumplimiento e descargo de mi ánima e para las deudas que mando pagar". Quizás por este motivo el Cardenal Mendoza intentó evitar la dispersión de su biblioteca incluyéndola en el mayorazgo familiar. M. PENNA, *Exposición de la biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*. Madrid, 1958, p. 16, citado por T. DADSON, *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de Oro*. Madrid, 1998, p. 99.

11 M. FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia (1472-1522)*. Valencia, 1996, p. 432.

12 Véase: M. FALOMIR FAUS, "Sobre el Marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de la Calahorra". *Archivo Español de Arte*, 250 (1990), p. 267 y J.M. MARCH, "El Primer Marqués del Cenete su vida suntuosa". *Archivo Español de Arte*, XXIV (1951), pp. 56-57.

13 M. FALOMIR FAUS, *Arte...* ob. cit., p. 470. Sobre los encargos que el platero Pisano recibe del Marqués del Zenete, véanse las páginas 518-525.

país del *Codex Escorialensis*¹⁴ y la afluencia de formas decorativas *a la italiana* de la mano del citado Michele Carlone en la fortaleza palacio de La Calahorra. Por su parte, junto a las nuevas formas *al romano*, perviven entre sus propiedades las formas góticas tradicionales y las realizadas *al morisco*, como evidencian distintos encargos, como el realizado a Joan Navarro en febrero de 1512:

“Yo vos mando —se refiere a Enrique Barberá, su administrador— que deys a Joan Navarro platero cincuenta libras, ocho sueldos y nueve dineros que los ha de aver por dos campanillas moriscas de oro de diez y nueve quilates que pesan dos onzas y tres cuartos y un millarés y seys granos, a razón de seys libras y diez y siete sueldos la onza, y dos patenas moriscas con sus cadenillas de oro de veynte quilates que pesan tres onzas y un millarés y ocho granos, a razón de siete libras y cuatro sueldos la onza, y de la fechora de las cosas susodichas tasada en nueve libras, las quales de él mandé comprar y tomad su carta de pago...”¹⁵.

Del mismo modo, y como muestra de una realidad artística en la que conviven las formas *a la moderna* con las formas *a la antigua*¹⁶, Rodrigo no dudó en contratar los servicios de algunos plateros árabes afincados en Valencia para satisfacer diversos encargos. Es el caso de Abdalla Albigí Alamyn a quien mandó pagar veinticinco libras, dieciséis sueldos y tres dineros por “dos alcocines moriscos de oro de xx quilates que pesaron xx doblas a razón de xxii sueldos, y más tres libras por la hechura y por viii granos del dicho oro que va entre los hilos de las perlas, que valen ix sueldos, iiii dineros, y más ii sueldos por una trenza para ellos y v sueldos para pagar a un moro que las truxo de Valencia y las volvió a Alcocer a guarnecerlas, que por todas suman las dichas xxv libras, vi sueldos y iii dineros”¹⁷. Al mismo Albigí pagaba “viii libras, seis sueldos y diez dineros por “dos pares de axorquitas moriscas de oro que así mismo se tomaron en las baronías, las quales costaron el dicho precio a los moros de quienes se tomaron por fe de Torregrosa platero de Alberich”¹⁸.

14 M. FALOMIR FAUS y F. MARÍAS FRANCO, ob. cit., pp. 101-108.

15 J.M. MARCH, ob. cit., pp. 56-57.

16 Con relación a la enorme pluralidad del arte del siglo XVI español, véase: F. MARÍAS FRANCO, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989, p. 33. Relativo al fenómeno de pervivencia y renovación de las artes figurativas, este autor señala que “las innovaciones “decorativas” tendrían en conjunto mayor importancia aparente —que la arquitectura—, al quedar facilitada la “máscara” del sistema gótico vigente a causa de la movilidad de las fuentes —grabados, pinturas, objetos suntuarios, monedas, medallas, etc.— de los motivos de nuevo estilo procedente de Italia, como demostraría la temprana colección del Cardenal Mendoza o las más tardías del Marqués de Zenete y del Duque de Calabria”. *Ibidem*, p. 142.

17 J.M. MARCH, ob. cit. pp. 56-57.

18 *Ibidem*, p. 63.

Estos encargos, fechados de 24 de marzo de 1512, fueron realizados para la primogénita del Marqués, Mencía de Mendoza, que por aquel entonces contaba con tan sólo cuatro años de edad. Y fue precisamente su hija mayor, la que a la muerte de su padre heredó el mayorazgo y un tercio de los bienes libres y partibles de su progenitor¹⁹. Entre estos bienes, tienen especial relevancia para el ámbito de la platería los contenidos en el “*Memorial de las joyas de oro y piedras y perlas que su Excma la Marquesa del Zenete tomo de la Camara del marques don Rodrigo de Mendoza su padre difunto en quenta de su legitima*” que tal como apunta Carreño, mayordomo de Mencía de Mendoza, sumaban la cifra de “*siete mill y ochocientos y once siete libras e quince sueldos*”²⁰. Una cantidad nada despreciable compuesta, entre otras piezas, por un penacho de oro de cuatro plumas, un collar de oro esmaltado, sesenta y dos ojales de oro esmaltados, un collar con siete diamantes, ocho rubíes y treinta y dos perlas, un par de ajorcas de esmalte de trasflor, un collar de oro esmaltado de negro, un collar de oro esmaltado con diez esmeraldas, diez rubíes berruecos y veinte perlas, tres rosarios de oro esmaltado, ocho ajorcas esmaltadas de oro, un par de ajorcas esmaltadas de trasflor anchas, un hilo de perlas de setenta y tres perlas redondas, dos crucifijos, una salutación, tres rubíes pequeños engastados en uno, una medalla de oro de tres figuras de bulto, una medalla de dos figuras de bulto, un pomo de ámbar con cinco paternóster grandes esmaltados y otros cinco mas pequeños, dos sortijas de oro —una con un diamante y la otra con un rubíes ambas tablas—, dos cadenas francesas de oro, dos cabos de oro esmaltado para correas, una patena de oro con la cabeza de San Juan y de San Juan Evangelista esmaltadas, una *almarraxita* de oro esmaltada con una aguja de oro, un librilla de oro esmaltado de trasflor, una cruz pequeña de diamantes, un engaste de un rubí con dos perlas, siete *balaxes* horadados y seis zafiros en un hilo y otros tres zafiros que no son horadados, un joyel con un *balax* grande y una perla, otro joyel de oro esmaltado con un *balax* grande y ocho perlas madreselva, un joyel de oro con un *balax* grueso a manera de roca con tres perlas gruesas engastadas en sus molinetes, otro joyel pequeño esmaltado con una tabla de esmeraldas grande con dos perlas, un brazaletes de oro á manera de *ajorca* esmaltado por dos partes y con veinte y cuatro perlas, un rosario de plata con seis extremos de oro, un brazaletes de oro de piezas francesas esmaltado de trasflor, un par de ajorcas anchas de oro esmaltadas labradas de relieve, una poma de oro llena de olores, un par de ajorcas anchas de esmalte de trasflor, una medalla de oro llana esmaltada de la imagen de Santa Bár-

19 Las dos terceras partes restaren quedaron en poder de sus dos hermanas menores María y Catalina de Mendoza. Véase: N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia, 2004.

20 Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza. Fondo Osuna (A. H. N. F. O.), Legajo, 1768, 14, 2.

bara, seis sortijas de oro las cinco con cinco diamantes tablas y la otra un rubí tabla y dieciséis cabos de oro franceses buenos”²¹.

Tras la lectura de este memorial resulta evidente que el Marqués, como tantos nobles, fue un ávido consumidor de obras suntuarias, especialmente de aquellas destinadas al adorno y la exhibición. No en vano, las joyas constituían, junto con la indumentaria, el signo de representación externa y diferenciación social por excelencia. Más que una opción personal de adorno, constituía un signo evidente del lugar que su portador ocupaba en la sociedad. Se trataba, pues, de una obligación impuesta por su estatus que, llevado por el decoro, exigía una total correspondencia entre el *rango* y la *forma*²². Una búsqueda de diferenciación social que se sitúa dentro del discurso legitimador desarrollado por las clases privilegiadas y se sustenta a través de mecanismos de difusión y ostentación, ejes vertebrales de todo poder²³. Este triunfo de la apariencia encontró en las artes suntuarias el aliado perfecto para legitimar y publicitar al estamento nobiliario en una sociedad de rangos. No debemos olvidar que la vida noble era objeto de una transposición desde la privacidad hacia la proyección pública en todas sus facetas: sociopolítica, cultural, económica o espiritual. En todas ellas, la imagen proyectada era el reflejo fiel de la idea que subyacía bajo la apariencia física. Se trata de la representación del poder, de la superioridad y la hegemonía de la clase dominante materializada en el uso y exhibición no sólo de oro, plata y piedras preciosas sino también de los modelos en los que estos adquieren sus distintas formas²⁴.

Una exhibición destinada no sólo a él mismo sino también a su esposa, María de Fonseca, y a sus hijas, Mencía, María y Catalina, a quienes obsequió en multitud de ocasiones con piezas de oro y plata. Sirvan como ejemplo las joyas que regaló a María de Fonseca, siendo aún su prometida: “Dio el Marqués a su prometida dos ajorcas de la pasión de oro, otras dos con lazadas de esmeraldas que resultaron grandes, dos sortijas, una con un diamante tabla y otra con un rubí y una poma de olor”²⁵. Igualmente ilustrativo, resulta el valioso joyel que para su esposa mandó

21 A. H. N. F. O., Legajo 1906. Para una consulta detallada del memorial, véase: N. GARCÍA PÉREZ, “Legados, obsequios y adquisiciones de Mencía de Mendoza: Tres cauces para atesorar piezas de platería”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 213-238.

22 A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (SS. XVI y XVIII). *Revista de Historia Moderna. Universidad de Alicante*, 17 (1998-1999), pp. 264-265 y A.C. COCKS y C. TRUMAN, “Jewellery, princes and treasures in the High Renaissance”, en S. DE PURY (ed.), *Renaissance jewels gold boxes and objects of vertu: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Nueva York, 1984, pp. 11-17.

23 M.C. QUINTANILLA RASO, “La nobleza”, en J.M. NIETO (dir.), *Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (CA 1400-1520)*. Madrid, 1999, p. 64.

24 L. ARBETETA MIRA, “Joyería española en los tiempos de Carlos V”, en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, 117.

25 M. LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1942, p. 24.

comprar en Sevilla a Pedro de la Cerda, hijo del Duque de Medinaceli, el 24 de mayo de 1511 valorado en mil quinientos ducados²⁶.

Este desatado amor por el lujo y el refinamiento que Rodrigo de Mendoza supo inculcar a sus hijas tuvo igual cabida en los ámbitos doméstico y litúrgico, convertidos ambos en verdaderos escaparates de poder²⁷. De hecho, junto al inherente carácter práctico de estos enseres, se situaba una función simbólica que los erigía en emblemas del aparato, ostentación y magnificencia del vivir palaciego²⁸. En este sentido, destaca la vajilla de 600 marcos de plata encargada por Rodrigo de Mendoza al platero pisanos afincado en Valencia Bernabo Tadeo²⁹, así como otras muchas piezas encomendadas a distintos talleres valencianos y castellanos tales como cuarenta y seis platos con los bordes dorados y labrados con buril marca de Castilla; dos saleros dorados por dentro y por fuera gallonados con unas medallas antiguas, marca de Valencia; un plato con su cadena con las armas del marqués y el pie dorado, marca de castilla; un bernegal con dos asas doradas con las armas de Fonseca y de Toledo en oro y esmalte; un salero grande dorado con unas rosas, marca de Valencia; cuatro copas gallonadas doradas marca de Valencia; un par de fuentes doradas por la parte interior y obradas con punta de diamante con las armas del marqués, marca de Valencia³⁰. Y lo mismo ocurre en el ámbito litúrgico donde, por citar tan sólo algunos ejemplos representativos, el Marqués dotó a su capilla de piezas de oro y plata que iban más allá de las necesidades de culto. Es el caso de “un apostol sant berthomeu daurat ab la peanyca ab les armes del marqs pesa vint y dos marchs sis onces y mija, altre apostol ab huna creu blanch daurat ab sa peanyca ab les armes de borja lo qual pesa vint y tres marchs quatre onces, un porta pau daurat molt gran y rich obrat de marnetira ab huna ymatge de la asumpcio de la verge maria ab quatre angels lo qual pesa deu marchs e dos onzas, dos canelobres grans de capella daurats molt be obrats de sizell daurats dins e de fora pesen vint y huyt marchs, huna caxa de osties ab hunes flors de lis daurades pesa hun march e cinch onces, Item hun parell de canelobres de capella daurats marca de valencia pesen cinch marchs quatre onces, Item una creu daurada molt bella e rica ab hun crucifixi pesa tres marchs set onces marca de valencia, Item una palmatoria de argent marca de valencia pesa cinch onces”³¹.

A la muerte del Marqués, el 21 de febrero de 1523, estas y otras piezas fueron legadas a sus hijas, aunque fue su primogénita, Mencía de Mendoza la encargada

26 *Ibíd.*, p. 32.

27 En relación con la metodología a seguir al emprender un estudio de platería civil del Renacimiento español, véase: A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: La importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 131-147.

28 Sobre este tema, véase: D.M.M. MÁRMOL MARÍN, “Enseres enjoyados”, en *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, pp. 250-251.

29 M. FALOMIR FAUS, *Arte...* ob. cit., pp. 518-519.

30 A.H.N.F.O., Leg. 1906.

31 *Ibíd.*

de ampliar desmesuradamente las obras heredadas de su padre, especialmente en lo relativo a las joyas. Piezas muchas de ellas que a la muerte de Mencía, y dado su extremado valor, no lograron venderse en tierras castellanas. Piezas que, veinte años después del fallecimiento de la Marquesa del Zenete, hubieron de salir a los mercados flamencos e italianos en busca de compradores³². Y es que Rodrigo de Mendoza dotó a su máxima heredera de algo más que el mayorazgo familiar, convirtiéndola en la mujer más rica de Castilla. El legado del marqués fue más allá de títulos, tierras y poder, inculcando a Mencía una marcada conciencia de su linaje, un desatado amor por el lujo y el refinamiento que la acompañaría toda su vida y que, sin duda, constituyó el germen de una de las colecciones artísticas más destacadas del renacimiento europeo³³.

32 Véase: N. GARCÍA PÉREZ, “Mencía de Mendoza y las joyas”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 183-196.

33 N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género...* ob. cit.

El Templo de Salomón en la platería española

CARMEN HEREDIA MORENO

*Universidad de Alcalá**

Pocas arquitecturas han ejercido tanta fascinación entre los artistas y pensadores a lo largo de la historia como el legendario Templo de Jerusalén, a pesar de que su desaparición definitiva tuvo lugar en el año 70 d.C. De ahí los numerosos y sucesivos intentos de reconstruir conceptualmente sus formas y que su iconografía haya sido recreada, de manera más o menos fantástica, tanto a nivel literario como por medio de pinturas, estampas, relieves y arquitecturas desde comienzos de la Era Cristiana, según vienen poniendo de manifiesto diversas investigaciones de las últimas décadas¹. En cambio, la posible reconstrucción del Templo hierosolimitano a través de la arquitectura en plata casi no ha merecido atención por parte de los historiadores, pese a que los materiales preciosos, por sus connotaciones simbólicas relativas a la Divinidad, se prestan ya, de inicio, a una interpretación salomónica y pese a que, en ciertos casos, las formas, la iconografía o el testimonio explícito del propio artífice expresen esta intención de manera clara, como luego analizaremos².

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación “Ceremonias, tesoros y ajueres en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias”, financiado por la DGICYT, código de referencia HUM. 2005-5226.

1 J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983 y *Edificios y sueños. Ensayos de arquitectura y utopía*, Málaga, 1983. J.A. RAMÍREZ et al., *Dios arquitecto*. Madrid, 1994.

2 La escasa bibliografía existente sobre este tema concreto se reduce a C. HEREDIA MORENO, “La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del templo de Salomón”. *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* LXIV (1998), pp. 325-336. C. HEREDIA MORENO, “Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral

Por lo tanto, nuestro objetivo principal consistirá en determinar hasta qué punto y en qué medida algunas estructuras de plata labrada se idearon con el propósito más o menos consciente de recrear la fabulosa arquitectura judía.

Según el *Libro de los Reyes*, el Templo fue edificado a partir del cuarto año del reinado Salomón, hijo de David, bajo la directa inspiración divina, con un diseño semejante al que sirvió a Moisés para la construcción del tabernáculo³. Fue destruido por Nabucodonosor, rey de Babilonia, en el siglo VI a.C., y, tras su posterior reconstrucción, saqueado, incendiado de forma casual y arrasado por completo en el transcurso de la conquista de la ciudad por el emperador Tito en el año 70 d.C.⁴. Su tesoro fue llevado a Roma como botín de guerra y se reprodujo parcialmente en el conocido relieve del arco de triunfo del foro romano, mientras que en el solar de su primitivo emplazamiento se levantó un santuario a Júpiter.

En cuanto a su forma real, las descripciones del Antiguo Testamento proceden del *Libro de los Reyes* III y de los *Paralipómenos* II⁵, que narran su fundación y su construcción, y de la profecía de Ezequiel, que nos cuenta su visión milagrosa durante su exilio en Babilonia y describe al detalle su forma y sus medidas⁶. Según estos textos veterotestamentarios, el Templo tenía planta rectangular muy alargada, de acuerdo a unas dimensiones de 60 codos de longitud, 20 de anchura y 30 de alto⁷. En la Era Cristiana, San Jerónimo y los demás Padres de la Iglesia se despreocuparon de su aspecto material y tendieron a una progresiva identificación entre el templo histórico y el visionario, ya que su principal objetivo consistía en subrayar sus implicaciones espirituales y místicas que permitieran interpretarlo como símbolo de la Iglesia de Cristo⁸. Después, desde la Edad Media en adelante, la literatura salomónica floreció por mano de destacados exegetas, desde Maimónides hasta Isaac Newton, algunos de los cuales incorporaron imágenes sobre la morfología del Templo para ilustrar sus comentarios⁹.

En la Era Cristiana, la recreación de la imagen visual del Templo comenzó a materializarse tras la conquista de Jerusalén por los cruzados pero, al margen de su forma científica conocida a través de los textos bíblicos, fue surgiendo otra

de Sevilla”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 257-276. Una breve alusión en M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la custodia del Corpus de la catedral de Murcia”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia 2003, pp. 503-513.

3 *I Reyes* 6, 1-10.

4 Así nos lo cuenta el historiador Flavio Josefo, *Guerra de los judíos y destrucción del templo y ciudad de Jerusalén*. Barcelona, 1972, libro 7º, X (Traducción de Juan Martín Cordero).

5 *1 Reyes* 6. *3 Reyes* 5-6 y *Paralipómenos* 2-4, según la *Vulgata*.

6 *Ezequiel* 40-42.

7 *I Reyes* 6, 2.

8 R. TAYLOR, “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística”, en *Dios...* ob. cit., p. 156.

9 J.A. RAMÍREZ, R.J. van PELT, A. MARTÍNEZ RIPOLL, R. TAYLOR, “El rigor de la ciencia: los tratados tradicionales sobre el templo de Jerusalén”, en *Dios...* ob. cit., pp. 79-152.

iconografía popular que tendía a identificarlo con una estructura centralizada a imitación de la Cúpula de la Roca erigida por los musulmanes a finales del siglo VII d.C., durante el período omeya. Esta identificación con la mezquita islámica, complementada, aunque en menor medida, con aportes formales inspirados en la rotonda del Santo Sepulcro, propició numerosas recreaciones del Templo de Salomón con planta central, desde la Edad Media hasta el Barroco, tanto en arquitectura real como en pintura, en contra de las descripciones literarias del Antiguo Testamento. El prestigio de la planta central con simbolismo salomónico se consolidó a lo largo del tiempo a través de una larga cadena de arquitecturas en la que se insertan desde algunas iglesias románicas relacionadas con los templarios —como la Vera Cruz de Segovia o la de Eunate en Navarra—, hasta construcciones barrocas tan destacadas como San Ivo a la Sapiencia de Borromini, San Carlos de Viena de Fischer von Erlach o San Luis de Sevilla, obra de Leonardo de Figueroa¹⁰.

Paralelamente, en el ámbito de las artes figurativas, ciertos pasajes evangélicos como el Abrazo ante la Puerta Dorada, Presentación de la Virgen, Desposorios, Jesús entre los Doctores o la Entrega de las llaves a San Pedro, tendieron a representarse durante la Edad Media y el Renacimiento en el marco de estructuras arquitectónicas en las que se trataba de simular la fachada o el interior de la arquitectura hierosolimitana. Valgan como ejemplos algunas imágenes de Durero, Rafael, Barocci, Vredeman de Vries o Tintoretto, recogidas por Juan Antonio Ramírez en su documentado estudio sobre este tema¹¹.

Además, desde la primera mitad del siglo XVI, se fueron incorporando en estas estructuras columnas torsas a imitación de las que se conservaban en el Vaticano que, según la tradición, eran restos procedentes del Templo de Jerusalén. Así se advierte en pinturas, arquitecturas y tratados de Rafael, Julio Romano o Vignola, mucho antes de que Lorenzo Bernini les diera carta de naturaleza en su famoso baldaquino de la basílica de San Pedro¹². En el conocimiento y difusión en España de este tipo de soportes debió jugar un papel importante la estampa del portugués Francisco de Holanda que reproduce la columna santa del Vaticano donde se apoya el propio Cristo predicando en el interior del Templo¹³. Pero fue a lo largo del

10 J.A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños...* ob. cit., pp. 67-117

11 J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias...* ob. cit.

12 J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias...* ob. cit., p. 136, recoge, por ejemplo, la pintura de Rafael sobre “La curación del paralítico”, del Victoria and Albert Museum de Londres. Otro ejemplo significativo es el dibujo de Vignola sobre la manera de galibar las columnas en su tratado *De los cinco órdenes de arquitectura*.

13 El dibujo original de F. de Holanda lo reproduce J.A. RAMÍREZ, “Evocar, reconstruir, tal vez soñar”, en *Dios...* ob. cit., p. 26. Sobre la implantación de la columna salomónica en España véase R. OTERO NÚÑEZ, “Las primeras columnas salomónicas en España”. *Boletín de la Universidad de Santiago* 63 (1955), pp. 337-374 y M.F. TORRES RUIZ, “La columna salomónica en las pinturas españolas de los siglos XVI y XVII”, en *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, pp. 725 y ss. También J.A. RAMÍREZ, “Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero”. *Goya* 160 (1981), pp. 202-209.

Barroco cuando se desarrolló y acrecentó el uso de tales soportes al tiempo que se consolidaba y se hacía extensivo su simbolismo salomónico a las iglesias que los contenían, ya que Cristo había establecido su nueva doctrina sobre los fundamentos de la ley judaica y algunas frases evangélicas permitían entender a la nueva Iglesia como heredera y sustituta del templo judío, incluso a nivel formal.

En España, el interés por la imagen visual del Templo y por su reconstrucción se incrementó y culminó durante el reinado de Felipe II, tras la celebración del Concilio de Trento y en pleno auge de la doctrina contrarreformista del culto a la Eucaristía. Los focos fundamentales de investigación y estudio surgieron en Sevilla y en la Corte. En la capital andaluza, una de las cabezas rectoras fue el humanista Benito Arias Montano, personalidad muy vinculada a los círculos intelectuales hispalenses en torno a la Catedral y a la Academia, que englobaban a personajes tan destacados como los canónigos Luciano Negrón y Francisco Pacheco, los obispos Cristóbal de Rojas y Rodrigo de Castro y el humanista y pintor Pablo de Céspedes. En el tomo VIII de su *Biblia Políglota de Amberes*, publicada en el año 1572 bajo el patrocinio de Felipe II, Arias Montano introdujo cuatro láminas del Templo de Salomón bajo la apariencia de una arquitectura renacentista.

Al mismo tiempo, las investigaciones de los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando en Sevilla y en el círculo de la Corte culminaron con la publicación de *In Ezequielem Explanationes et Apparatus Vrbi, ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1595-1606, cuyo segundo y tercer volumen detallan la reconstrucción del Templo a través de imágenes y de numerosos comentarios y aclaraciones eruditas sobre el mismo. Los jesuitas también tuvieron ocasión de contactar en Sevilla con el cabildo de la catedral y con los círculos humanistas de la Academia. En la Corte contaron como principales valedores con el arquitecto Francisco de Herrera, que a la sazón trabajaba en la fábrica del Monasterio de El Escorial, erigido también a imagen y semejanza del Templo de Salomón bajo el patrocinio directo de Felipe II, y a los propios monarcas Felipe II y Felipe III¹⁴.

Estos estudios se convirtieron en referentes imprescindibles sobre el Templo hebreo y, aunque evidencian las divergencias de pensamiento de sus respectivos autores, en ellos se vertieron las ideas y las imágenes más importantes publicadas hasta el momento. Como síntesis de ambas teorías, Prado y Villalpando, partidarios de la arquitectura clásica, de acuerdo con los principios matemáticos de Euclides y con las normas de Vitrubio como las únicas dignas y acordes con la revelación divina, defendían un “orden divino” inserto en la tradición de Alberti y de Serlio y compuesto por la integración de los aspectos más relevantes de los órdenes clásicos.

14 A. MARTÍNEZ RIPOLL, “Del arca al templo. La cadena ejemplar de prototipos sagrados de Benito Arias Montano” y R. TAYLOR, “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado...”, sobre todo el epígrafe “Vitrubio, la Biblia y la polémica con Arias Montano”, en *Dios...* ob. cit., pp. 94-99 y 177-182.

Frente a ellos, Arias Montano propuso un orden salomónico de origen oriental asirio babilónico y al margen de Vitrubio, que, por sucesivas transformaciones, acabaría ejemplificado en las columnas torsas helenístico-romanas conservadas en el Vaticano¹⁵. Esta segunda tesis fue recogida y defendida por Pablo de Céspedes, que, asesorado por el humanista y filólogo Pedro de Valencia, terminó exponiendo su razonamiento a favor de Arias Montano en su *Discurso sobre el templo de Salomón*, que quedó inédito hasta 1800¹⁶ y que, posiblemente, iría acompañado de ilustraciones de las columnas torsas, hoy perdidas, que habría diseñado él mismo o que habría tomado directamente del tratado de Vignola.

En cuanto a la arquitectura en plata, opinamos que los argumentos a favor de su posible interpretación salomónica son varios. En primer lugar, los textos sagrados. Los veterotestamentarios nos informan de manera bastante explícita que el interior del Templo y el tabernáculo se hallaban revestidos de materiales preciosos. En el *Libro de los Reyes* se menciona, por ejemplo, que “Todo el edificio lo revistió de oro de arriba abajo”, que “El pavimento del templo lo revistió de oro, así dentro como fuera” y que las puertas estaban también recubiertas de oro igual que los querubines del Sancta Sanctorum¹⁷. De igual forma, en el *Libro del Éxodo* se dice que “...Hizo el propiciatorio de oro puro, de dos codos y medio de largo y uno y medio de ancho. Los dos querubines de oro batido los puso en los dos extremos del propiciatorio, uno en cada extremo, formando cuerpo con él”¹⁸. Apoyándonos en estas frases, consideramos que la riqueza y el valor simbólico implícitos en este material se pueden hacer extensivos a otros metales nobles como la plata o la plata dorada con los que se solían fabricar los sagrarios y las custodias en el Renacimiento y en el Barroco.

En el Nuevo Testamento contamos con las palabras del propio Cristo, “Yo estaré siempre con vosotros” o con la frase evangélica “Destruid este templo y yo lo reedificaré en tres días”¹⁹. A este respecto, conviene recordar que la doctrina de la Eucaristía y el dogma de la Transubstanciación definidos por el Concilio de Trento propiciaron la construcción de numerosas custodias y sagrarios, para albergar al Sacramento en las procesiones del Corpus Christi o para la reserva del

15 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, CSIC, 1987, pp. 142 y ss. Véase también J.A. RAMÍREZ, “Evocar, reconstruir, tal vez soñar”, en particular el epígrafe 1.3. “Delirio objetivo: Villalpando”, A. MARTÍNEZ RIPOLL, “Del arca al templo...”, y R. TAYLOR, “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado...”, en *Dios...* ob. cit., pp. 25-36, 94-99 y 155-159, respectivamente.

16 A. CEÁN BERMÚDEZ, “Discurso sobre el templo de Salomón”, en *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Apéndice*. Madrid, 1800, pp. 316-323 (Edición de Madrid, 2001, con prólogo de Miguel Morán Turina).

17 *I, Reyes* 6, 22-35.

18 *Éxodo*, 36.

19 *Mt.* 25, 61; *Mc.* 14, 58.

Santísimo en el interior de las iglesias²⁰. Es decir, tales estructuras se concibieron en función de la doctrina y de los cultos eucarísticos y funcionaron como “casas de Dios” en la tierra y como imagen simbólica de la Iglesia de Cristo o, lo que es lo mismo, como nuevo Templo de Jerusalén. Por lo tanto, los usos específicos de estas microarquitecturas, construidas como contenedores o moradas para cobijar el Sacramento son otros datos importantes a tener en cuenta.

Por otra parte, hay que tener presente el lenguaje formal de las propias obras. Muchas custodias y sagrarios de plata del Renacimiento se idearon y se trazaron como estructuras arquitectónicas de planta central y con formas clasicistas, y se sujetaron a un sistema de proporciones armónicas, que, de acuerdo con la mentalidad de la época expresada en la teoría artística contemporánea desde Alberti en adelante, habría que entender también como deseo concreto del mentor o del artífice de reflejar la perfección divina. Sería el caso de todas las estructuras clasicistas basadas en diseños geométricos y con unas proporciones ideales cuidadosamente calculadas. Además, desde finales del siglo XVI y a lo largo del Barroco algunas piezas incorporaron columnas salomónicas. Estos datos constituyen otras razones de peso para argumentar a favor de la intención, más o menos consciente, de dotarlas de un significado simbólico, como luego veremos.

Por último, no hay que olvidar el contenido de algunos programas iconográficos ni los testimonios de los propios artífices, que nos demuestran de manera inequívoca que, al menos en ciertas ocasiones, las custodias y los sagrarios de plata se labraron como “nuevo Templo de Salomón”, en paralelo a su funcionalidad concreta y a su simbolismo eucarístico.

Así sucedió en la custodia y en el sagrario de plata de la catedral de Sevilla, obras emblemáticas por su simbolismo salomónico y piezas singulares de dos de los artífices más reputados de la segunda mitad del siglo XVI a nivel nacional: Juan de Arfe y Villafañe y Francisco de Alfaro que, como luego veremos, ejemplifican, además, el pensamiento de Benito Arias Montano y de los jesuitas Prado-Villalpando, respectivamente.

Juan de Arfe formuló y resumió muchos de estos principios durante su estancia en Sevilla entre 1580 y 1587, tanto en el Libro IV, Capítulo V, Título II, de su *Varia Commensuracion* como en la custodia de su catedral, que, a mi entender, constituyen un auténtico compendio de la doctrina de Trento, de la arquitectura clasicista y de la simbología salomónica. Los grabados del Libro IV incluyen un variado repertorio de piezas de iglesia, entre las que sobresalen los modelos de andas dóricas, jónicas y corintias concebidas como estructuras arquitectónicas sometidas a un cuidadoso

20 Sobre los usos, funciones e iconografía de las custodias portátiles en la liturgia eucarística puede consultarse C. HEREDIA MORENO, “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-181. Sobre las de asiento, C. HEREDIA MORENO, “El culto a la Eucaristía y las grandes custodias barrocas de las catedrales andaluzas”, en prensa.

estudio proporcional²¹. Las primeras revelan su fuente de inspiración en la undécima estampa de Perret para el tabernáculo del monasterio de El Escorial según diseño de Juan de Herrera ideado como imagen del Santa Sanctorum del Antiguo Testamento²². Las andas corintias, por su parte, incorporan el sintagma de Alberti²³ y evidencian su punto de partida en las de la custodia del ayuntamiento de Madrid que había trazado años antes el artífice madrileño Francisco Álvarez²⁴, un platero de la generación de Antonio de Arfe que, según opinión de su hijo Juan, era la que había comenzado a dar forma y proporciones razonables a las estructuras de plata²⁵. Por los mismos años, comienzan a repetirse en las custodias renacentistas algunos temas iconográficos de claro contenido mesiánico que prefiguran en el Antiguo Testamento la posterior alianza de Cristo con su Iglesia. Un caso bien conocido es el de la custodia de Medina de Rioseco, donde Antonio de Arfe incorporó el grupo escultórico de David danzando delante del arca llevada en andas por sacerdotes de la antigua ley²⁶, antecedente también del ritual de la procesión del Corpus²⁷. Años después, el platero navarro José Velázquez de Medrano introdujo este mismo tema en los relieves de las andas de plata de la catedral de Tarazona y de la iglesia de San Pablo de Zaragoza²⁸. Y los ejemplos a citar podrían multiplicarse.

La obra donde se expresa de forma plena y rotunda el pensamiento de Juan de Arfe es la custodia de asiento de la catedral de Sevilla, que labró en la ciudad andaluza a lo largo de siete largos años, entre 1580 y 1587. Para su análisis contamos con la propia pieza de plata, pero también con la maqueta de madera que trazó Antón de Luque y con las estampas y textos de la *Varia Commensuracion* y de la

21 J. de ARFE Y VILLAFANE, *Varia Commensuracion para la escultura y arquitectura*. Sevilla, 1587, L. IV, Tít. II, Cap. I, fs. 261-269. C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 204-206.

22 Véase, por ejemplo E. SANTIAGO, "Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1986, pp.230-252.

23 C. HEREDIA MORENO, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". *Archivo Español de Arte* 315 (2006), pp. 313-319.

24 Sobre este artífice, que Arfe también cita en la *Varia*, pueden 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 y 77.

25 J. de ARFE Y VILLAFANE, *Varia Commensuracion...* ob. cit., L. IV, Tít. I, fs. 2v y 3.

26 El tema se inspira en la descripción de *II Samuel*, 6, 1-15. M.J. SANZ SERRANO, *La custodia de la catedral de Cádiz*. Cádiz, 2000, p. 16 recoge los ejemplos del arca antigua de la catedral de Sevilla y el relieve de la custodia de la catedral de Córdoba, y relaciona el tema con el Arca de la Alianza del Antiguo Testamento. El arca sevillana, según la descripción de J. GESTOSO Y PÉREZ, *Curiosidades antiguas sevillanas*. Sevilla, 1910, p. 24, existía ya en el año 1454 y era de madera con serafines pintados.

27 J. MONTES BARDO, *La custodia de la Catedral de Baeza. Iconografía y misterio*. Baeza, 2003, p. 63.

28 M.C. HEREDIA MORENO, "El templete del Corpus de la Catedral de Tarazona". *Seminario de Arte Aragonés XXXIV* (1981), p. 24 y "La custodia de San Pablo de Zaragoza. Propuesta de atribución". *Archivo Español de Arte* 252 (1990), p. 612.

*Descripción de la traza*²⁹. La custodia se compone de cuatro cuerpos superpuestos de planta circular —jónico, corintio y dos superiores de orden compuesto—, ajustados a la proporción dupla sexquiáltera que el artífice defiende en su teoría (lám. 1). El punto de partida para este diseño es Alberti y su consideración del círculo como la figura geométrica más perfecta y de la arquitectura de planta central cupulada como microcosmos, reflejo de la perfección divina³⁰, 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 dado por el arquitecto Hernán Ruiz el Joven³¹.

Por otra parte, la custodia de Sevilla nos muestra también la reflexión personal de Arfe sobre el templete de San Pietro in Montorio de Bramante, visto a través de los dibujos del Libro III de Serlio, además de la aplicación de las formas circulares y de las ideas de los arquitectos italianos a la totalidad de la planta y alzado de la 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”³². De Bramante a través de Serlio proceden 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 Siloe.

Es decir, la custodia de Sevilla, está concebida como espacio y símbolo de una arquitectura ideal y se inspira sustancialmente en Alberti, Serlio, Bramante y, quizás también, en Hernán Ruiz “el Joven”, pero su estructura clasicista se enriquece con un profuso lenguaje figurativo y ornamental que completa su significado. A través de la figuración se reproduce un complejo programa iconográfico de cuño

29 Sobre la custodia de Sevilla puede consultarse M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978. J.M. PALOMERO PÁRAMO: “La platería en la catedral de Sevilla”, en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 636-641 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 66-74. Pero el análisis de la custodia a la luz del pensamiento y de la teoría artística italiana en C. HEREDIA MORENO, “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”. *Archivo Español de Arte* 304 (2003), pp. 371-388 y “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura...” ob. cit., pp. 193-211.

30 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...”.

31 A. RECIO MIR: “*Sacrum Senatvm*”. *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1999, p. 157.

32 J. de ARFE Y VILLAFÑE, *Varia Commensuracion...* ob. cit., Libro IV, tít. II, cap. V, f. 17.

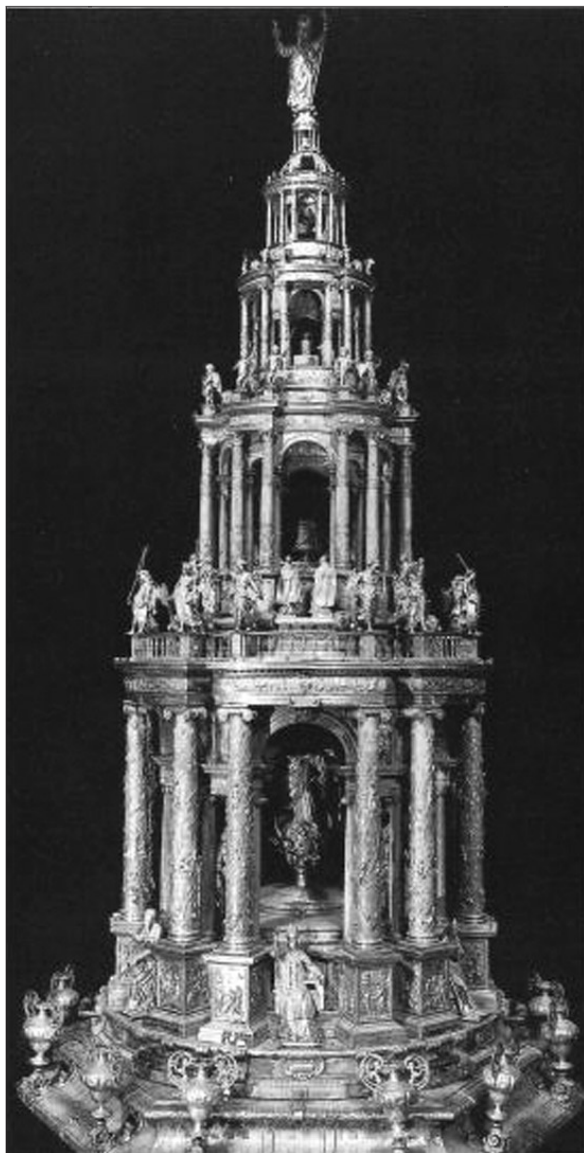


LÁMINA 1. *Custodia de la Catedral de Sevilla.*

contrarreformista y significado eucarístico que resume la doctrina del Concilio de Trento y reúne pasajes y figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento además de los Padres de la Iglesia, santos y patronos de Sevilla y jeroglíficos relacionados con la Eucaristía. El programa, ideado por el canónigo Pacheco, fue descrito minuciosamente por el propio artífice en su *Descripción de la traça y ornato de la custodia*

de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla..., publicada en Sevilla en 1587, en la misma fecha de la terminación de la pieza de plata y de la publicación de la *Varia*³³.

En cuanto al repertorio decorativo, la custodia recrea en el primer cuerpo el modelo ornamental del retablo mayor de la catedral de Astorga, donde Gaspar Becerra había introducido tallos vegetales naturalistas inspirados en el salón de los estucos del palacio Capodiferro de Roma³⁴. De esta manera, Arfe también suprimió de su obra el tradicional lenguaje de grutescos, de carácter profano, proscrito por el Concilio de Trento y lo sustituyó por una nueva decoración, naturalista y cristianizada, semejante a la de Becerra en Astorga, aunque en la custodia cobran protagonismo los pámpanos y racimos de vid, a los que se entremezclan en los fustes y friso del primer cuerpo niños desnudos y aves picoteando las uvas, todo ello con claro simbolismo eucarístico³⁵. Además, las líneas sinuosas de los ornamentos vegetales comunican movimiento y flexibilidad a los fustes de este primer cuerpo acercándolos al aspecto de las columnas entorchadas, tipo al que también se había referido Alberti en su tratado de arquitectura³⁶. El resto de los soportes se adornan

33 El estudio del programa iconográfico y el estado de la cuestión sobre *La descripción de la traça...* lo realizó M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe...* ob. cit. y *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 2006. Un original del texto impreso completo de la *Descripción...* ha sido localizado recientemente por J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “Un ejemplar inédito de la Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla, del “escultor de oro y plata” Juan de Arfe y Villafañe, en la Universidad de La Laguna”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2008. Murcia, 2008, pp. 314-337. La inclusión de 3 estampas en este ejemplar (la portada, la base y el alzado general de la custodia) es un dato interesante que no invalida sino que reafirma la veracidad de lo que dije hace unos años (C. HEREDIA MORENO, “Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia* Commensuración y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales”. *De Arte* 3 (2004), pp. 64-65) al comentar las palabras de Arfe “quisiera yo hallarme desocupado y con tallador liberal y suficiente para poder mostrarlas, particularmente en diseño, como las lleva la obra...”, ya que consideré que “...el platero se refiere en estas líneas a las historias, figuras y jeroglíficos de la custodia que, efectivamente, quedaron sin grabar, por lo que la Descripción se editó sin estampas”. El aspecto algo descuidado de las tres únicas que se incorporaron debió obedecer a falta de tiempo y exceso de trabajo, que impulsarían al platero a tomar la decisión drástica de suprimir el resto de los grabados que, seguramente, había previsto en un principio. No olvidemos los múltiples problemas que tuvo la primera edición de la *Varia* motivados por el incendio fortuito que se cita en el prólogo de la misma. Sobre toda esta problemática, J.M. 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, 1992, pp. 887-890 y C. HEREDIA MORENO, “Algunas cuestiones... ob. cit., pp. 69-71.

34 La procedencia romana de la ornamentación de los fustes de Astorga la señaló M.C. GARCÍA GAÍNZA, “El retablo de Astorga y la difusión del Romanismo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 78-79 (1999), p. 180. Su incorporación en la obra de Arfe la puse de manifiesto en C. HEREDIA MORENO, “Sobre las fuentes artísticas europeas de Juan de Arfe y Villafañe”. *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, 2005, pp. 307-318 y “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista...” ob. cit., pp. 209-211.

35 Estos temas se observan tanto en la pieza de plata como en las estampas de la *Varia* y de la *Descripción* y, al contrario de lo que afirma J.C. LÓPEZ PLASENCIA, ob. cit., p. 331, no nos parece que tengan nada que ver con los grutescos y demás motivos ornamentales de Juan Francisco.

36 *Los Diez Libros de Architectura de León Baptista Alberti*. Madrid, Alonso Martínez, 1582, L. VII, fs. 211-212 (Edición facsímil de J.M. de Azcárate, Madrid, 1977).

con simples estrías para no enturbiar la claridad del conjunto, según había advertido ya el propio Becerra en el contrato de Astorga³⁷.

En cualquier caso, esta suntuosa y exquisita decoración contribuye a recrear la idea de la custodia como “templo rico” y completa la idea de perfección expresada en las proporciones de su traza, conceptos todos ellos de profundo simbolismo salomónico inspirados en la descripción del Templo de Jerusalén del *Libro de los Reyes*, según antes comentamos, y que Arfe menciona de manera explícita como antecedente de la nueva Iglesia de Cristo en los versos endecasílabos y en los párrafos en prosa que inician el Libro IV, Título II, Capítulo V, de su *Varia Commensuracion*:

“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, dándole él el intelecto”.

Estos versos suponen una rotunda adhesión a la doctrina de Trento al reafirmar el dogma de la Transustanciación, pero resumen también de forma inequívoca el parecer del artífice sobre el sentido salomónico implícito en las custodias eucarísticas. Tales ideas se complementan y refuerzan en el texto en prosa donde se alude también de forma expresa al Arca de la Alianza como imagen precursora de la custodia en la procesión del Corpus Christi:

“Y para la Procesión general de aquel dia fueron ordenadas las custodias, figuradas por el Arca del Sancta Sanctorum, que fabricó Beseleel, de la Tribu de Judá, de quien dixo Dios a Moisés, que le había dado gracia y sabiduría para saber, pensar y hacer todo lo conveniente para aquel efecto. Y son éstas de dos maneras...”.

Es decir, Arfe afirma el carácter salomónico de la custodia de asiento al definirla como templo rico, reflejo del Santa Santorum que fabricó Beseleel directamente inspirado por Dios. Por lo tanto, como éste, la pieza de plata tiene también que aproximarse a la perfección divina a través de sus materiales, formas y proporciones. Por ello la ajusta cuidadosamente a la dupla sexquiáltera o a la dupla, según sus medidas fueran de dos varas o de una vara de alto, y elige un lenguaje formal clasicista en la tradición de Vitrubio como el más idóneo para lograr su objetivo,

37 Ibídem.

abstracción hecha del orden dórico que suprime porque le parece inadecuado para las obras de plata. Salvo este último detalle, Arfe se basa de manera exclusiva en los órdenes clásicos, al margen del tratado de Vignola y de su interpretación de la columna de fuste entorchado. Por lo tanto, recoge la tradición de Vitrubio y se sitúa en la línea de Alberti y de Serlio y en la trayectoria formal y de pensamiento de los jesuitas Prado y Villalpando, frente al parecer de Benito Arias Montano que se había decantado por la utilización de los soportes salomónicos.

La riqueza y la complejidad formal e iconográfica de la custodia de Sevilla fue difícil de repetir, pero su influencia se percibe en la custodia de la Santa Espina de la misma catedral hispalense, compuesta de manera exclusiva por cuerpos circulares, que labró Francisco de Alfaro en el año 1600 para el duque de Béjar³⁸. No en vano, entre 1580 y 1587, Alfaro había contactado con Arfe en Sevilla y después, a partir de 1600, trabajó en Toledo al servicio del arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas, que también había residido en la capital andaluza y en el entorno de su catedral coincidiendo con los años en que su tío don Cristóbal de Rojas estaba al frente de la archidiócesis hispalense.

El prestigio de la custodia de Sevilla perduró en los siglos del Barroco³⁹ y todavía a finales del siglo XVII la influencia directa de Juan Arfe se manifestó en el ejemplar de la catedral de Baeza, obra del artífice Gaspar Núñez de Castro⁴⁰. Tanto su lenguaje formal como sus proporciones y su repertorio decorativo reproducen el modelo de la pieza sevillana, aunque simplificados, igual que el programa iconográfico⁴¹. Por ello no es descabellado pensar que, al menos de manera indirecta, se tratase también aquí de recoger y de reproducir análogo contenido simbólico. De hecho, se introducen algunos detalles, como las cintas vegetales de las columnas externas dispuestas helicoidalmente o los soportes interiores entorchados, que barroquizan la pieza, a tono con el gusto de la época, al tiempo que incrementan su significado salomónico.

Otro ejemplo claro donde se plasman de nuevo las teorías de los jesuitas Prado y Villalpando y la influencia de Juan de Arfe es la custodia de asiento de la catedral de Alcalá de Henares, que se labró en la Corte a comienzos del siglo XVII (lám. 2)⁴².

38 B. SANTAMARINA, "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro". *Archivo Español de Arte* 272 (1995), pp. 398-399.

39 Su influencia se advierte, por ejemplo, en la desaparecida custodia de oro de la misma catedral de Sevilla, conocida por descripciones documentales, y en la custodia barroca de la catedral de Cádiz. El análisis de ambas piezas en M.J. SANZ SERRANO, "La custodia de oro de la catedral de Sevilla", en J. Rivas (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 569-594 y *La custodia de la catedral de Cádiz* ob. cit.

40 Un comentario sobre esta custodia en J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 58-60. Se reproduce también en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (Coord.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2008, pp. 53 y 102.

41 Un análisis exhaustivo de la iconografía en J. MONTES BARDO, ob. cit., pp. 39-150.

42 Un análisis detallado sobre esta obra en C. HEREDIA MORENO, "La custodia del Corpus de la Magistral..." ob. cit., pp. 325-335.



LÁMINA 2. *Custodia de la Magistral de Alcalá.*

Su artífice A. Piquero fue un platero madrileño prácticamente desconocido hoy día, pero parece que había asimilado la obra teórica de Juan de Arfe, ya que siguió con bastante fidelidad los criterios establecidos en la *Varia Commesuración* para las custodias de más de una vara de alto, como demuestra al utilizar cuerpos hexagonales y circulares y un sistema de proporciones “duplosequíáltero”⁴³. Además, el encargo de

⁴³ J. de ARPHE Y VILLAFANE, *Varia Commesuración...*, Libro IV, título II, capítulo V, fs. 36v y 37.

esta obra para el segundo centro religioso en importancia del arzobispado de Toledo permite suponer que Piquero sería un maestro de reconocido prestigio, al tanto del quehacer de los mejores artífices de su tiempo, y que debió conocer personalmente otras custodias de Arfe, al menos las madrileñas de las iglesias de San Sebastián de los Reyes y de San Martín de Madrid, ambas desaparecidas en la actualidad. A ellas se aproxima la de Alcalá en el tamaño, en su articulación en tres cuerpos y en su sobriedad de formas estructurales y decorativas.

Por el contrario, la superposición de órdenes en la custodia de la Magistral y la mezcla inusual del dórico y el corintio en el cuerpo bajo no siguen los criterios de la *Varia* ni al pensamiento de su autor. Precisamente en el título II del Libro IV Arfe desaconseja el uso del orden dórico en las obras de plata “por desnudos de ornamentación y malos de poner los triglifos en los fresos” y defiende el empleo del orden jónico para el cuerpo bajo, seguido del corintio en el segundo y el compuesto en el tercero. No obstante, en el contexto de la Corte y del Arzobispado de Toledo, resultaría equivocado interpretar tales detalles como ignorancia o falta de destreza, sino que por el contrario hemos de pensar que obedecerían a un intento premeditado por parte del mentor o del artífice de recrear en la custodia el “orden divino” del Templo de Salomón, según Juan Bautista Villalpando en su citada obra sobre *In Ezechielem Explanaciones et apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani...*⁴⁴, inspirados, en último término, en la estampa de Perret del Sagrario del altar mayor de San Lorenzo de El Escorial, grabada entre 1583 y 1589 con diseño de Juan de Herrera⁴⁵.

En este contexto, el orden del cuerpo bajo de la custodia de la Magistral alcalaína procedería de las estampas del segundo volumen y de las portadas del segundo y tercer volumen de la obra de Villalpando que llevan por título DE POSTREMA EZECHIELIS PROPHETAE VISIONE y APPARATVS VRBIS AC TEMPLI HIEROSOLYMITANI, respectivamente. Recordemos que es muy probable que tanto Piquero, el artífice de la custodia, como el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas, su posible mentor, tuvieran conocimiento de estas imágenes. En cualquier caso, el arzobispo había sido canónigo de la catedral de Sevilla entre 1574 y 1585, en unas fechas en que los jesuitas Prado y Villalpando comenzaban sus investigaciones sobre el Templo de Salomón, ideando su iconografía y delineando sus trazas, incluido el célebre orden divino. Además, sus primeros diseños se imprimieron en Sevilla en 1586 y se incorporaron al *Compendio de la segunda parte de los Comentarios sobre el propheta Ezechiel* que Villalpando presentó a Herrera y al propio Felipe II en 1589. Algunas de estas estampas, como la de “el orden armónico del templo”, constituyeron el punto de partida de la obra gráfica de la definitiva edición romana⁴⁶.

44 Puede consultarse al respecto J.A. RAMÍREZ, “Evocar...” y R. TAYLOR, “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado...”, en *Dios...* ob. cit., pp. 1-51 y 153-204.

45 J.A. RAMÍREZ: “Del valor del templo al coste del libro”, en *Dios...* ob. cit., p. 251.

46 R. TAYLOR: “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado...” y A. MARTÍNEZ RIPOLL, “El taller de Villalpando”, en *Dios...* ob. cit., pp. 160 y 248 y ss., respectivamente.

Por lo tanto, teniendo en cuenta todas estas circunstancias y considerando que Sandoval y Rojas tenía conocimiento de las investigaciones de los jesuitas y que tuvo acceso directo a todo su material gráfico, no es descabellado considerar, si fue él el patrocinador de la custodia, que años más tarde quisiera recrear en ella el orden divino del Templo hierosolimitano.

La trayectoria pastoral del Cardenal nos lo revela como un acabado ejemplo de prelado contrarreformista que en las Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona, publicadas en 1591 cuando estaba al frente de la diócesis navarra, había mostrado ya particular interés por el Sacramento de la Eucaristía al que había dedicado algunos capítulos⁴⁷. El mismo fervor eucarístico reflejan sus *Constituciones Sinodales del Arzobispado de Toledo* de 1601, donde se vierten continuas disposiciones sobre el Sacramento⁴⁸. Por lo tanto, su interés se materializaría finalmente en la custodia de la Magistral complutense, que quiso convertir en el nuevo Templo de Salomón, residencia, ahora, de Cristo bajo la Forma consagrada. Con este propósito recurrió al “orden divino”, inspirado por el propio Dios, de acuerdo con la línea de pensamiento de Prado y Villalpando, pero sustituyendo los profetas de la antigua ley que rodeaban la imagen del templo hierosolimitano ideado por los jesuitas por las figuras de los apóstoles en torno al Sacramento. De esta forma se reforzaba el significado eucarístico y contrarreformista de la obra, sin menoscabo de su simbolismo salomónico.

Como contraposición a las ideas de Prado y Villalpando reflejadas en las estructuras que hemos mencionado, Francisco de Alfaro, destacado artífice hispalense de ascendencia cordobesa y contemporáneo de Juan de Arfe, construyó un nuevo ejemplo de arquitectura en plata con simbolismo salomónico, aun más palpable e igualmente significativo que la custodia de Sevilla, pero en clave manierista y en la línea de pensamiento de Benito Arias Montano y de Pablo de Céspedes. En este caso nos referimos al monumental sagrario de plata para el altar mayor de la catedral de Sevilla, trazado entre 1593-95 como una microarquitectura centralizada, de planta semioval y con dos cuerpos decrecientes superpuestos cubiertos por cúpula (lám. 3). La acusada desproporción entre ambos cuerpos, junto con la combinación de soportes de orden gigante con otros de orden normal, además del empleo del doble frontispicio y de grandes cartelas ornamentales, así como las numerosas licencias en el uso de los elementos arquitectónicos, dan como resultado un conjunto manierista que mezcla formas italianas de diverso origen⁴⁹.

47 B. SANDOVAL Y ROJAS, *Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona*. Pamplona, 1591.

48 *Constituciones Sinodales promulgadas por el cardenal arzobispo de Toledo D. Bernardo de Sandoval y Rojas...*, en Toledo, por Pedro Rodríguez, impresor del Rey. Año 1601. Libro I, título “De Fide Catholica”, constitución IV. Libro tercero, título “De celebratione Missarum”, constituciones XV a XVIII y “De Custodia Eucharistiae”, constituciones I, II, III y V.

49 Un completo análisis sobre el sagrario en M.C. HEREDIA MORENO, “Francisco de Alfaro...” ob. cit., pp. 257-276.



LÁMINA 3. *Sagrario de la Catedral de Sevilla.*

Al margen de su extraordinaria riqueza formal e iconográfica, nos interesa ahora resaltar los principales elementos que subrayan el carácter salomónico del sagrario⁵⁰. A nivel de estructura, destacamos la planta semioval y las ocho columnas salomónicas que articulan el muro, con capiteles jónicos con guirnaldas y con seis espiras adornadas con hojas de parra, es decir, las “columnas tortuosas de la talla que convenga” que se citan en el contrato. En el aspecto figurativo, el relieve de la

⁵⁰ La descripción formal e iconográfica de esta obra en M.C. HEREDIA MORENO, “Francisco de Alfaro...” ob. cit.

puerta del sagrario representa el pasaje de la Recogida del Maná (*Éxodo*, 2ª parte, 16, 23-16, 36), que hay que conectar con la correspondiente inscripción de la cartela del ático “Hic est panis ovi de coelo/descendit. Joan. C. VI”. En las hornacinas de los tres intercolumnios de cada lado se disponen bultos erguidos de Salomón y de cinco profetas que se identifican por sus respectivas inscripciones en latín inspiradas en pasajes veterotestamentarios⁵¹, sucediéndose, de izquierda a derecha, Salomón, Ezequiel y Joel, a la izquierda de la portada⁵², y Malaquías, Isaías y Zacarías, a la derecha⁵³.

La media elipse de la planta se inspira en la forma de la cercana Sala Capitular, trazada por Hernán Ruiz el Joven en 1558, igual que la articulación del interior del sagrario, muy semejante a la primitiva disposición de aquélla aunque sin escenas figurativas. Pero el dorado de la plata para simular el brillo del oro y la riqueza decorativa de todo el conjunto reflejan también, igual que en la custodia, la idea de “templo rico” a la manera del que fabricó Beseleel. Por otra parte, la participación de Juan Bautista Vázquez el Viejo en los relieves y esculturas de las estancias capitulares de la catedral sirve de enlace con la obra de plata, ya que fue su hijo, el escultor Juan Bautista Vázquez el Mozo, el que diseñó la traza del sagrario⁵⁴. Su profundo conocimiento de la teoría artística contemporánea debió facilitar la elección de unas formas que presuponen una reflexión profunda sobre el lenguaje de los tratadistas italianos. El punto de partida del diseño general puede estar en la lámina del V *Libro de Architectura de Sebastiano Serlio* que reproduce un templo oval cupulado⁵⁵. Las

51 No obstante, el deterioro de algunos rasgos y el hecho de que algunas citas no copien de forma literal los textos bíblicos, dificulta su lectura e identificación. Por ejemplo, la figura de la izquierda se ha venido interpretando hasta estos momentos como Jeremías.

52 Las inscripciones a la izquierda de la portada y de izquierda a derecha son las siguientes: PIGNVS/AMORIS (Prenda de amor) e IN FORTITVDINE CIBI/ AMBVLAVIT (VSOS?) AD MON/TEM DEI REG.III. C I I. (Con la fuerza del alimento caminó (...) hacia el monte de Dios). MANNA AB/CONDITVM (Maná escondido) e SACRIFICIVM DOMINO LE/GITIMVM IV-GEATO SEM/PITERNVM. EZECH. XIV (Concertad con el Señor un sacrificio justo eterno). DEVS ABSCO/NDITVS (Dios escondido) e SACRIFICIVM LI/BAMEN/ DOMINO DEO NOSTRO. JOEL. I (?) (Sacrificio y libación para nuestro señor Dios).

53 PANIS ANGELORVM (Pan de los ángeles) e IN OMNI LOCO SACRIFICATVR/ET OFERTVR NOMINI MEO O/BLATIO MVNDA. MALAC. II.1. (En todo lugar se sacrificará y se ofrecerá una ofrenda pura en mi nombre). ARRAS A/ LVTIS (Prenda de salvación) e DABO OPVS EORVM IN VERI/TATE ET FOEDVS PERPETVVM/FERAMEIS ESAL. CXI (Les daré lo necesario y haré con ellos una alianza perpetua). TESSERA/GLORIA (Garantía de gloria) e FRVMENTVM ELECTO RVM/ET VINVM(G) GERMINA(T) VIR/GINES. ZACHA (X) IX. (El trigo y el vino de los elegidos hacen germinar a las vírgenes).

54 La documentación del ACS. *Libro de Adventicios de Fábrica de 1595*, f. 64v sólo menciona que se pagaron “a Vázquez escultor treinta rreales a quenta de los pilares que hace para la custodia”, pero, puesto que el padre murió en 1589, es evidente que el dato tiene que referirse, necesariamente, a su hijo, Vázquez el Mozo, autoría que precisamos en el año 2006 en el mencionado estudio sobre Alfaro.

55 *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, con introducción de Carlos Sambricio. Oviedo, 1986, T. I, p. 400 y T. II, p. 204.

“columnas tortuosas” proceden de la lámina XXXI de la *Regola delli cinque Ordini d'Architettura* de Giacomo Barozzi da Vignola, como ya se puso de manifiesto hace años⁵⁶. Vázquez el Mozo pudo recogerlas de su maestro, Jerónimo Hernández, o del pintor Pablo de Céspedes que había colaborado también en la decoración de la Sala Capitular y que contaba con dos ejemplares de la *Regola* en su biblioteca⁵⁷. En cambio, el frente de la portada con sus intercolumnios adyacentes presenta profundas semejanzas con las láminas XXIX y XXX del *Libro IV*⁵⁸. Ésta última sirvió de modelo también para el frontispicio de la edición castellana de 1582 de *Los diez Libros de Architectura de Alberti*⁵⁹. En cambio, el remate de la portada del sagrario, con su solución de doble frontispicio presenta una sintaxis similar a la de la portada del libro I de Palladio⁶⁰, aunque con proporciones diferentes⁶¹.

En suma, la arquitectura del sagrario evidencia el conocimiento y el estudio de Serlio, Palladio y Vignola, lo que presupone el deseo de ajustarse a las normas de los tratadistas italianos. Pero no se trata de una simple copia formal, vacía de contenido, sino de una reflexión meditada para adecuarla al programa iconográfico global propuesto por un mentor, posiblemente el canónigo Francisco Pacheco, quizás con la participación de Pablo de Céspedes. El pintor y humanista cordobés había pasado largas temporadas en Roma donde pudo tener conocimiento directo de las columnas torsas del Vaticano así como de las pinturas y estampas que Rafael y otros maestros italianos venían incorporando en los fondos de algunas escenas del Antiguo y Nuevo Testamento que se desarrollaban delante o en el interior del templo hebreo⁶². Además, desde 1585 Céspedes realizó frecuentes viajes a Sevilla debido a su amistad con el canónigo Francisco Pacheco, con el arzobispo Rodrigo de Castro y, más tarde, con el pintor Francisco Pacheco. Estas relaciones propiciarían su participación en las empresas de la catedral y sus contactos con la Academia hispalense, de la que todos fueron asiduos contertulios. En Sevilla, Céspedes debió verse involucrado en la controversia que su amigo Benito Arias Montano

56 J. M. PALOMERO PÁRAMO, “La platería...” ob. cit., p. 612. A. MARTÍNEZ RIPOLL, “Pablo de Céspedes y la polémica...” ob. cit., pp. 150 y 155.

57 A. MARTÍNEZ RIPOLL, “Pablo de Céspedes y la polémica...” ob.cit., p. 150.

58 *Todas las obras...* ob.cit., T. II, p. 150.

59 Recordemos que se trata de la traducción de Rodrigo Zamorano editada por Francisco Lozano.

60 Hemos consultado el *Libro I de la Architectura de Andrea Palladio*, en la edición facsímil de la traducción que hizo Francisco de Praves en 1625.

61 Estas mismas láminas sirvieron también en algunos retablos del siglo XVII. Vid. J. M. PALOMERO, “La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés”, en *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, pp. 503-525.

62 J. A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias...* ob. cit., p. 136. La columna salomónica alcanzó carta de naturaleza en la *Curación del paralítico* que Rafael pintó entre 1515 y 1517 y que hoy se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres. Este soporte fue copiado por Julio Romano en la *Circuncisión* del Museo del Louvre. Así aparecen, por ejemplo, en *Los Desposorios* de Pelegrino Tibaldi (El Escorial), en la *Expulsión de los mercaderes* de Marcelo Venusti (National Gallery) y Giovanni Paolo Pannini (El Prado) o en *Cristo y la adúltera* grabado a partir de Julio Romano, los dos últimos de planta centralizada, entre otros muchos.

sostenía contra los jesuitas Prado y Villalpando sobre la iconografía del templo de Salomón y tomó partido por el primero, de acuerdo con su amistad y con su línea de pensamiento⁶³.

Por lo tanto, considerando todas estas circunstancias y teniendo en cuenta el tipo de soportes salomónicos y la iconografía del sagrario de plata, con el tema de “La recogida del Maná” y con la presencia de Salomón, constructor del Templo de Jerusalén, más cinco profetas, escogidos entre los que predijeron su restauración, con un claro sentido mesiánico, a través de la venida de Cristo y de la institución de la Eucaristía, nos parece evidente que su mentor trató, de manera consciente, de reconstruir el Templo hebreo⁶⁴. Además, en el seno de la controversia dialéctica y figurativa que se estaba desarrollando en estos momentos en Sevilla y en Madrid en el entorno de algunos intelectuales próximos a Felipe II, el lenguaje formal del sagrario ejemplifica la línea de pensamiento de Benito Arias Montano frente a la de sus oponentes Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando.

Por otra parte, el templete superior del sagrario hispalense, de hechura semejante al inferior pero de tamaño más reducido, junto con las imágenes de los ángeles que lo enmarcan “representa el arca del propiciatorio con los querubines que la custodiaban”, como apuntó Ponz⁶⁵ y como se describe en el *Libro del Éxodo*⁶⁶. De hecho, muchos artistas desde la Edad Media venían dando por supuesto que el templo de Jerusalén reproducía la estructura del tabernáculo y algunas de las primeras custodias medievales conocidas eran arcas de madera con serafines pintados, caso de la de Sevilla, por ejemplo⁶⁷. Por lo tanto, en este contexto, la figura de Dios Padre en el intercolumnio central de este templete está justificada por haber sido Él el artífice de la alianza en el Antiguo Testamento, mientras que la imagen de la Fe tiene su explicación en que a través de ella se nos revela el misterio de la presencia real de Cristo bajo “el pan vivo bajado del Cielo”, es decir, el Misterio de la “transubstanciación” defendido por el Concilio de Trento y prefigurado en el Antiguo

63 Benito Arias Montano había participado y supervisado la *Biblia regia*, publicada en Amberes bajo el patrocinio de Felipe II. Sobre su profunda formación bíblica puede consultarse A. MARTÍNEZ RIPOLL, “La Universidad de Alcalá y la formación humanística, bíblica y arqueográfica de Benito Arias Montano”. *Cuadernos de Pensamiento* 12. Madrid, 1998, pp. 13-92. Por su parte, los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando publicarían más tarde en Roma, entre 1595 y 1606, tres volúmenes sobre *In Ezechielem Explanaciones*. A pesar de las diferencias de sus respectivas tesis, ambas obras tienen en común el intento de reconstruir arquitectónicamente el Templo de Salomón.

64 Me remito a la interpretación del sagrario que hice en C. HEREDIA MORENO, “Francisco de Alfaro...” ob. cit.

65 A. PONZ, *Viage...* T. IX, carta 1ª, p. 38.

66 *Éxodo*, 36: “Hizo Besalel el arca de madera de acacia, de dos codos y medio de larga, uno y medio de ancha y uno y medio de alta...Hizo el propiciatorio de oro puro, de dos codos y medio de largo y uno y medio de ancho. Los dos querubines de oro batido los puso en los dos extremos del propiciatorio, uno en cada extremo, formando un solo cuerpo con él”.

67 J. A. RAMÍREZ: *Construcciones ilusorias...* ob.cit., p. 129. Véanse también las notas 18 y 26.

Testamento a través del Maná que alimentó a los israelitas en el desierto. Por último, las inscripciones de las parejas de cartelas desarrollan, en paralelo y en relación con los profetas correspondientes, análogos contenidos veterotestamentarios relativos a la Eucaristía y a las profecías mesiánicas, cumplidas en la nueva iglesia fundada por Cristo, nuevo templo de Salomón ejemplificado en el propio sagrario.

La versión barroca de este sagrario de plata la realizaría un siglo más tarde el platero sevillano Juan Laureano de Pina para la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel en la localidad hispalense de Morón de la Frontera⁶⁸, si bien aquí el programa iconográfico se redujo de forma ostensible y la arquitectura se simplificó despojándose de las profundas connotaciones teóricas que observamos en la obra de Alfaro. Por lo tanto, los únicos signos visibles alusivos al templo hebreo y al contenido salomónico de la pieza lo constituyen en este caso la riqueza del material y la articulación de los muros con columnas salomónicas.

En esta misma línea se fabricaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII una serie de custodias, tanto de asiento como portátiles, que incorporaban columnas salomónicas como elementos básicos de sus estructuras. En el ámbito del Barroco español, tan proclive a la teatralidad y a la ampulosidad de formas, cabría argumentar que el uso de estos soportes no obedecía más que a una simple cuestión de gusto estético, propiciado por el impacto de la obra del baldaquino de Bernini y por su difusión a través de los retablos contemporáneos por toda la geografía peninsular, y que su implantación en las piezas de plata carecería de cualquier tipo de significado o connotaciones simbólicas de carácter salomónico. No obstante, no debemos olvidar que uno de los primeros ejemplos de utilización de estas columnas con valor estructural fue el sagrario de la catedral de Sevilla, cuyo simbolismo está fuera de dudas, según hemos puesto de manifiesto en páginas anteriores.

Por ello, el uso de las salomónicas por otros importantes artífices del Barroco hispano en las custodias de asiento y en las portátiles podría también entenderse como un deseo consciente de los plateros o de sus respectivos mentores de dotarlas de análogo significado. Valgan como ejemplo la suntuosa custodia de asiento de la Sacramental de la Magdalena, de Sevilla, iniciada por el hispalense Diego de León, en 1678, continuada al año siguiente por Cristóbal Sánchez de la Rosa y concluida por Juan Laureano de Pina en 1682⁶⁹, así como el ejemplar portátil de la parroquia de San Andrés de Encinasola (Huelva), donado por Juan Ildefonso Charneca en 1695⁷⁰ o la que Juan Laureano de Pina realizó entre 1672-74 para la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz)⁷¹. La categoría de todas estas piezas y de sus artífices así como la importancia de las instituciones religiosas a que fueron

68 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Sagrario", en *El fulgor...* ob. cit., pp. 278-279.

69 M.J. SANZ SERRANO, "Custodia de asiento", en *El fulgor...* ob. cit., pp. 276-277.

70 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, T. I., pp. 173-174, fig. 160.

71 P. NIEVA SOTO, "Custodia", en *El fulgor de la plata...* ob. cit., pp. 310-311.



LÁMINA 4. *Custodia de la Catedral de Murcia.*

destinadas permiten considerar que su significado iría más allá del simple deseo de otorgarles una rica apariencia.

De hecho, al menos en alguna ocasión, el contenido salomónico está respaldado por las afirmaciones del propio artífice. El caso más elocuente a este respecto es el de la custodia de la catedral de Murcia, que labró el toledano Antonio Pérez

de Montalto, platero de la reina doña Mariana de Austria⁷², entre 1674 y 1678, inspirándose en modelos madrileños de Francisco Álvarez y Juan de Herrera y en los ejemplares locales coetáneos (lám. 4)⁷³. En sus instrucciones sobre la “*Forma que se ha de Guardar, en desarmar la Custodia de esta Santa Iglesia...*” el autor la identifica de forma explícita con el templo hierosolimitano al afirmar:

“De el Templo de Salomón, dize la Sagrada Escritura, que no se dio en toda su fabrica golpe de martillo... Como obra que asistió el Espiritu Santo. Dize tambien que se cubria... con muchas y espesas puntas de finisimo oro... A esta imitación todas las obras y fabricas que tienen su correspondencia, tienen la estimacion mesma como la Casa y Morada de el Supremo Salomón. Y se debe tener gran cuidado con ellas ya que al tiempo de el fabricarlas no se pudieron relevar de los golpes, por ser humanos los artífices: después que ya como digo son Templo de el Supremo Salomón, se les escusen todos los golpes... la Custodia de esta Santa Iglesia, mirandola primero como templo que Dios nuestro Señor Sacramentado la ha engrandecido con su asistencia...”⁷⁴.

Al margen y en paralelo a estas afirmaciones, el carácter salomónico de la custodia murciana se percibe en la presencia de los mencionados soportes de fuste helicoidal y en la suntuosidad y riqueza de la obra, reflejo material de su grandeza de concepción guiada por la inspiración divina. En suma, el texto es una importante llamada de atención que recuerda de manera inequívoca la importancia capital del arte de la platería, digno de ser inspirado por el propio Creador, al menos en aquellas obras destinadas a servir como morada de su Hijo en la tierra.

72 P. REVENGA, “El platero toledano Antonio Pérez de Montalto”, en *Homenaje al Prof. Hernández Perera*. Madrid, 1992, p. 723.

73 J. RIVAS CARMONA, “Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 211-213. M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 343-362.

74 El texto completo en M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto...” ob. cit., p. 509.

Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa

M^a ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA
Museo del Traje. CIPE

El actual Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico es, como se recordará, directo heredero del Museo del Pueblo Español creado en 1934, en los tiempos de la Segunda República. Salvo en períodos brevísimos, las colecciones reunidas no solo con motivo de su fundación, sino también en los años sucesivos, nunca fueron expuestas al público. Esta adversa trayectoria no impidió, sin embargo, que el número de piezas se incrementara sin cesar, aunque es cierto que ese crecimiento tuvo lugar de una manera un tanto desordenada y heteróclita. Los sucesivos cambios de denominación —Museo Nacional de Antropología a partir de 1993 y Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico una década después— tampoco contribuyeron a ordenar la política de ingresos, puesto que, si cabe, todavía abrieron más las áreas de interés de la institución. El resultado de esta larga y compleja historia es un conjunto de piezas numeroso y dispar, que, según los casos, tienen poco que ver con el nombre que, en cada momento, se ha venido utilizando para articular su funcionamiento.

Como es fácil suponer, en este contexto ha sido muy complicado centrar la investigación en cuestiones relacionadas con las marcas de la plata, un tema que, además, no guarda relación alguna con la etnografía o con la antropología, disciplinas a través de las cuales se han venido interpretando los objetos de este museo. Pero resulta que un considerable número de piezas de plata y oro del actual Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico presentan tales marcas. Hace algunos años ya llamamos la atención sobre esta circunstancia y sobre la

conveniencia de abordar su estudio específico¹. En nuestra institución las marcas utilizadas por los plateros y por las autoridades garantes de la calidad de los metales aparecen en series de objetos relacionados con el ajuar litúrgico, con la joyería y con el equipamiento doméstico. Pero hasta ahora, salvo en contadísimas ocasiones, nunca se ha publicado nada acerca de ellas. Así, a mediados de los años ochenta, con motivo de la emblemática exposición *Joyas populares*, que coincidió en el tiempo con la edición de la pionera *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, se dieron a conocer por primera vez las marcas de algunas piezas de la colección. Desde entonces, el estudio de las marcas de platería ha ocupado en nuestro país a numerosos investigadores y ha llenado multitud de páginas, aunque en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico sólo en fecha muy reciente se ha iniciado su análisis sistemático.

Entre las numerosas posibilidades de investigación que ofrecen las piezas del actual Museo del Traje en relación con las marcas, hemos optado en esta ocasión por las relativas a la platería barcelonesa. La platería de la ciudad condal sigue siendo una de las grandes desconocidas del panorama nacional, algo que resulta todavía más llamativo cuando, como viene ocurriendo desde hace tres décadas, es constante la publicación de monografías sobre la práctica totalidad del resto de centros plateros españoles.

El grupo de piezas elegido ofrece, además, otra interesante particularidad ya que en él predominan los objetos de platería civil, cuantitativamente menos estudiados y publicados que los tocantes a la platería religiosa. En cuanto a su cronología, corresponden aproximadamente al período comprendido entre 1765 y 1850, tiempo en el que la burguesía inicia su despegue como grupo social, alcanza su plena consolidación y demanda abundantes piezas de platería para su uso en el ámbito doméstico y como adorno personal.

En primer lugar figuran las hebillas, las cuales constituyen un interesantísimo grupo de objetos del que, hasta ahora, apenas se ha publicado nada en España. No obstante, tanto las de zapato como las de calzón o las de corbata, configuran una interesante muestra de trabajos de platería, en la que las marcas no son ni mucho menos infrecuentes. Dentro y fuera de nuestras fronteras, las hebillas fueron, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX, un accesorio indispensable de la indumentaria: las mujeres ajustaban con ellas las lengüetas de los zapatos, y los hombres las lucían en corbatines, calzones y, por supuesto, también en el calzado. Creemos sin ninguna duda que eran joyas con mayúsculas, adornos que, como indican los inventarios, fueron adoptados por la mayoría de grupos sociales. Por nuestra parte, ya hemos realizado una primera aproximación al tema, que esperamos sirva de base a la realización de un catálogo

1 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Una revisión de las colecciones de joyería del Museo Nacional de Antropología". *Anales del Museo Nacional de Antropología* nº III (1996), pp. 109-140.

exhaustivo de la colección de hebillas del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, formada por más de un centenar de piezas². La relación entre hebillas y platería es, por tanto, evidente. En esta ocasión, además, la marca de la ciudad condal unifica la procedencia en principio dispar de las piezas y ofrece un contexto ideal para presentar una parte de la producción de los plateros barceloneses en los citados años.

A continuación se presenta una pieza relacionada con la iluminación doméstica: unas tijeras que formaron parte, junto con la correspondiente salvilla, de unas despabiladeras, fechadas a mediados del siglo XIX.

En tercer lugar, figura una serie de cucharas y tenedores. Las cuberterías, a pesar de formar parte de colecciones públicas y privadas, pocas veces se han investigado a fondo y también en contadas ocasiones se han expuesto. Esta situación se va corrigiendo poco a poco, como vemos, por ejemplo, en la Fundación Sierra-Pambley de León, que muestra piezas similares también fechadas entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX. El conjunto de cubiertos que presentamos aquí tiene, además, otra característica común, ya que todos ellos ingresaron al mismo tiempo en el museo tras una singular trayectoria: en fecha indeterminada —probablemente durante la Guerra Civil— fueron depositados en la delegación del Banco de España de Barcelona; en cualquier caso, nunca fueron recuperados por su propietario, de manera que con el tiempo su titularidad acabó pasando al ámbito público. Por otro lado, se trata de cubiertos del mismo modelo formal, aunque su autoría sea diferente en cada caso. Esta particular circunstancia invita a pensar que estamos ante una tipología usual en el lugar y en la época. También es posible que el lote perteneciera bien a un coleccionista bien a alguien vinculado de manera más o menos directa con el colegio de plateros barceloneses.

Nuestra nómina termina con un cáliz, única pieza de platería religiosa del grupo. Creemos de interés señalar que este objeto se conserva en el interior de un estuche de cuero provisto de asa que alberga también una patena de plata dorada y dos cucharillas de plata en su color; ninguna de ellas presenta marcas. Se trata, pues, de un ajuar litúrgico portátil.

1. Par de hebillas para zapatos. 1778-1779

Plata moldeada, fundida y cincelada. L: 5.8 cm.; An: 5.2 cm.; Al: 1 cm. Marcas en el reverso de ambas hebillas: cruz de Malta sobre BAR, ... / PAL frustra, y estrella de cinco puntas sobre M. I. frustra; buriladas en el reverso del marco, en la púa y en el seguro. N° inv. 430. Colección de Eusebio Güell López, Vizconde de Güell.

2 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, “Las hebillas, joyas olvidadas”. *Indumenta, Revista del Museo del Traje* n° 1 (2008), pp. 105-126.



LÁMINA 1. Hebillas para calzón. Museo del Traje. CIPE, n^o inv. 430.

Hebilla con marco en forma de óvalo ligeramente convexo, decorado con cuatro líneas a modo de pétalos (lám. 1). En el reverso lleva un pasador vertical con una espiga y con un seguro arriñonado provisto de púa.

Pensamos que el cónsul marcador es Lorenzo Pascual, que abrevia de distinta manera su nombre y apellido en cada línea y que ocupó el oficio en 1778-1779. Estos datos de su biografía, así como una mancerina y un cáliz también con su marca, han sido publicados recientemente por Cruz Valdovinos³.

En cuanto a la marca del artífice, que sigue una tendencia habitual en la platería barcelonesa, poco podemos decir por ahora. Presenta una estrella —posible alusión al apellido o elección meramente arbitraria— sobre las iniciales M. I. que no hemos identificado.

La hebilla es un elemento de cierre relativamente simple. Su cara visible, es decir, la que queda por encima de la lengüeta del zapato, adopta forma de marco (redondo, oval, cuadrangular, rectangular, etc.) y puede ser de diversos metales y aleaciones; es la zona que recibe la decoración. En el reverso se dispone un engranaje móvil, que se compone de una abrazadera (rectangular, arriñonada, etc.) para recoger la lengüeta y de un número variable de púas o espigas para fijar aquélla en el punto deseado. Casi siempre este armazón es de acero o de hierro, aunque en las piezas de mayor calidad puede ser de plata e incluso de oro.

Las hebillas de zapato fueron en nuestro país, al igual que en el resto de Europa, un objeto de uso habitual, además de un adorno enormemente apreciado, que podía

³ *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 34 y 300, nos. 8 y 144.

calificarse de valioso en el más amplio sentido de la palabra. La totalidad de la extensa bibliografía que ha generado su estudio sitúa el inicio de su meteórica historia en las últimas décadas del siglo XVII, el punto de inflexión en el emblemático año 1789, y su agónico final a lo largo de la primera mitad del XIX.

2. Par de hebillas para calzón. 1778-1779

Plata moldeada, fundida y cincelada. L: 4 cm.; An: 3.5 cm.; Al: 0.5 cm. Marcas en el reverso del marco de una de las hebillas: ¿barco? sobre las letras L L S, estrella de cinco puntas sobre M I; burilada doble en el reverso de una de las hebillas. N° inv. 429. Colección de Eusebio Güell López, Vizconde de Güell.

Hebilla con marco en forma de óvalo ligeramente convexo, decorado con cuatro líneas a modo de pétalos. En el reverso lleva un pasador vertical que articula una espiga y un seguro arriñonado provisto de púa.

Aunque en esta ocasión no aparezca la marca de localidad correspondiente a Barcelona, no tenemos ninguna duda de la procedencia de estas hebillas, ya que el sistema de marcaje que presentan los dos punzones nos remite a la ciudad condal. Por desgracia, ni el cónsul marcador ni el artífice —el mismo que firma las hebillas anteriores— han sido identificados por el momento.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el calzón masculino se ajustaba a la pierna mediante una liga, la cual, a su vez, se sujetaba con una hebilla. Las hebillas de calzón eran, por tanto, un accesorio imprescindible, amén de una de las pocas joyas que llevaba el hombre. Además, era habitual que hicieran juego con las hebillas de zapato. Aunque también se hicieron de oro y piedras preciosas, las más abundantes sin duda fueron las de plata, como muestra la profusión de citas al respecto que figuran, por ejemplo, en los inventarios de los plateros cordobeses. Teniendo en cuenta la fuerte demanda existente, todo indica que en España se fabricaron en gran número, no sólo en centros plateros bien conocidos, como es el caso de Córdoba, sino también en todas las localidades de tradición platera.

La similitud formal de este par de hebillas con el anterior nos lleva a pensar que, en algún momento, pudieron haber formado conjunto. De ahí que también fijamos su cronología entre 1778 y 1779.

3. Par de hebillas para zapatos. 1795-1796

Plata moldeada, fundida, recortada y cincelada. L: 8.5 cm.; An: 5.3 cm.; Al: 3 cm. Marcas en el puente. En una hebilla, cruz de Malta sobre BAR, SR. / SALA y ALTET unidas A y L. En la otra, SR. / SALA. N° inv. 104367. Colección de Antonio Correa Ruiz.

Hebilla con marco en forma de rectángulo convexo, decorado con una orla calada de círculos tangentes, situada entre dos cintas, todo ello con puntas de diamante.

En el reverso lleva un pasador vertical, el cual articulaba el mecanismo de cierre —probablemente también de plata—, perdido en la actualidad.

El hecho de que el punzón SR. Sala aparezca en dos lugares diferentes nos indica que se trata de la marca del artífice, Salvador Sala, acerca del cual no hay datos. Siguiendo la información que proporciona Cruz Valdovinos⁴, el cónsul marcador parece ser el platero Joan Altet y Colomer, que utiliza como marca su apellido, uniendo AL y cuya actividad como contraste se documenta entre 1795 y 1796.

Las dimensiones de este par de hebillas confirman que estamos ante un trabajo de la última década del siglo XVIII. La considerable altura de la curvatura del puente, así como los calados —destinados a aligerar el peso de la pieza— confirman también esta cronología. Por lo demás, su decoración parece claramente deudora de la que presentan las hebillas realizadas con clavos de acero facetados, que se pusieron de moda en Inglaterra —y a partir de ahí en toda Europa— a partir de 1770. En la bibliografía especializada se denominan “de estilo Artois”, aludiendo al Conde de Artois, embajador de Francia en la corte inglesa y uno de los introductores de la moda de la hebilla en el país vecino.

4. Par de hebillas para zapatos. 1790-1800

Plata moldeada, fundida, recortada y cincelada. Hierro forjado. L: 5 cm.; An: 4.6 cm; Al: 0.7 cm. Marcas en el puente. En una hebilla, dos veces, junto al clavillo SR. / SALA. En la otra, una vez en el mismo lugar SR. /SALA. Otras dos marcas frustras se disponen en el reverso de uno de los marcos y junto al clavillo del otro. N^o inv. 91797.

Hebilla con marco en forma de óvalo ligeramente convexo, formado por cintas lineales y onduladas, decoradas con puntas de diamante. En el reverso, el mecanismo de cierre es de hierro. Se compone de un pasador vertical que articula una espiga doble y un seguro en forma de “de” con dos púas.

Aunque en esta ocasión no aparece la marca de localidad, se trata sin lugar a dudas de Barcelona, ya que el artífice, Salvador Sala, es el mismo que firma el par de hebillas descrito anteriormente. En ambos casos las piezas se han decorado a base de puntas de diamante, una decoración muy apreciada en la época porque imitaba bastante bien la apariencia de las joyas de acero facetado, las cuales emitían un brillo notable.

5. Par de hebillas para zapatos. 1790-1800

Plata moldeada, fundida, recortada y cincelada. L. 5.8 cm.; An: 4.2 cm.; Al: 1.5 cm. Marcas en el puente de ambas piezas: cruz de Malta sobre BAR (frustra), J. /

4 *Ibidem*, p. 300, n^o 144.

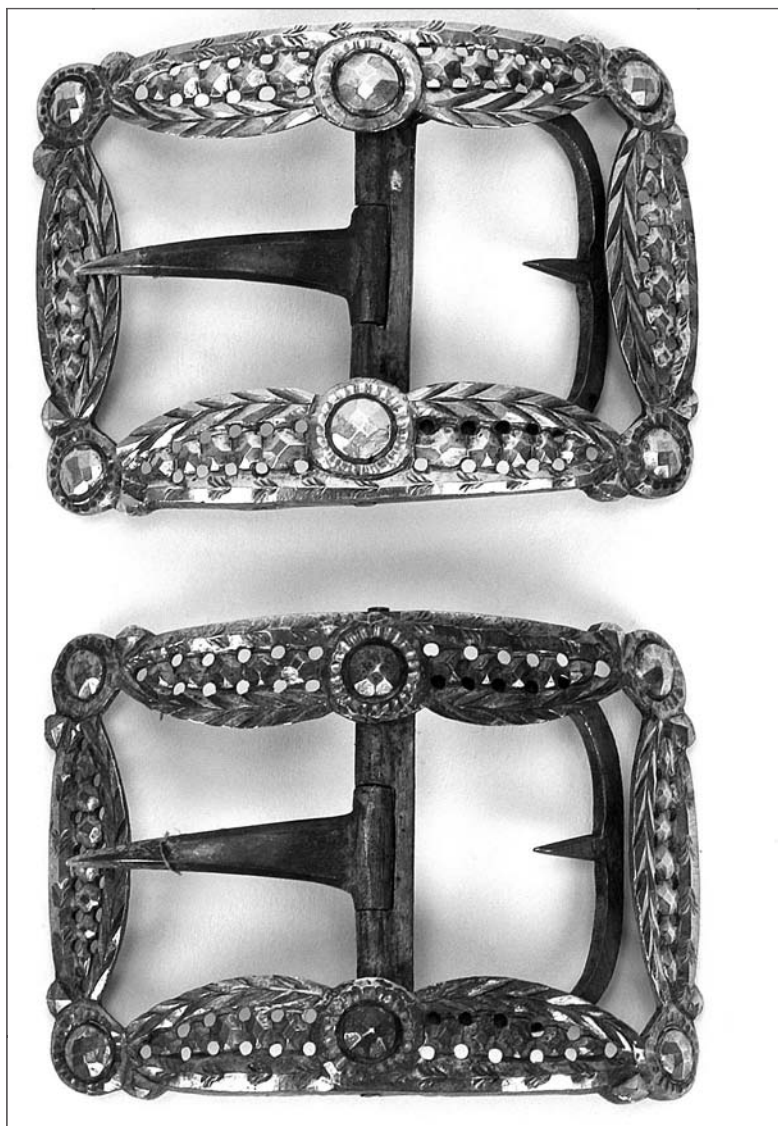


LÁMINA 2. *Hebillas para zapatos. Museo del Traje. CIPE, nº inv. 104351.*

O.M.S. y B.A.P.I. En las púas de ambas hebillas J. / O.M.S.; burilada en el reverso de ambas hebillas. Nº inv. 104351. Colección de Antonio Correa Ruiz.

Hebilla con marco rectangular ligeramente convexo, formado por un motivo vegetal exterior, una línea central de puntas de diamante y, en la cara interna, ondas con hojas de laurel (lám. 2). En el reverso lleva un pasador vertical con una espiga y un seguro en forma de “de” provisto de púas.

Puesto que el punzón J. / Oms aparece en dos ocasiones en cada una de las hebillas, parece claro que se refiere al artífice. Se conocen varios plateros con el mismo apellido, pero son posteriores en el tiempo, ya que su marca aparece acompañada con el escudo de Barcelona, referencia a la localidad que sustituyó a la tradicional cruz de Malta como punzón de la platería de la ciudad condal. Es posible que estemos ante distintas generaciones de una misma familia. En este caso, y hasta nuevos datos, la pieza se fecha por estilo.

6. Par de hebillas para calzón. Ca. 1800

Plata moldeada, fundida, recortada y cincelada. Hierro forjado. L. 4.6 cm.; An: 3.6 cm.; Al: 0.5 cm. Marcas en el reverso. En una hebilla, cruz de Malta sobre BAR, frustra, y F.O7. En la otra, F.O7 y MAS. N^o inv. 104375. Colección de Antonio Correa Ruiz.

Hebilla con marco rectangular, ligeramente convexo, decorado con líneas paralelas acanaladas, rayadas en los perfiles. En el reverso, pasador vertical con dos púas y seguro en forma de áncora.

Ninguna de las marcas ha sido identificada hasta el momento, por lo que proponemos una cronología basada en el estilo de la pieza.

7. Par de hebillas para zapatos. 1800-1850

Plata moldeada, fundida, recortada y cincelada. L: 5 cm.; An: 3.4 cm.; Al: 0.5 cm. Marca en el reverso del marco de las dos hebillas. Sierra en un cartucho rectangular. N^o inv. 91795.

Hebilla con marco oval transversal, ligeramente convexo, decorado con puntas de diamante. En el reverso lleva un pasador vertical en el que se articula un clavillo.

Tampoco en esta ocasión figura sobre la pieza marca de localidad alguna. No obstante, el punzón que aparece podría referirse a un artífice que empleó un símbolo en vez de letras de su nombre o apellidos, algo habitual entre los plateros barceloneses. El motivo elegido en esta ocasión, la sierra, nos remite bien a Antonio Sierra⁵, bien a otro artífice miembro de la misma familia que, por el momento, no ha podido ser identificado.

Este par de hebillas presenta, en principio, una tipología tardía, no tanto por la decoración de puntas de diamante, que se aplica sobre multitud de piezas de platería (medallas, pendientes, colgantes, broches de capa, etc.) sin solución de continuidad a lo largo de todo el siglo XIX, como por el sistema de cierre. El mecanismo de esta hebilla es muy sencillo, facilitando su disposición sobre un zapato de lengüeta corta, más propio de un calzado masculino a la antigua usanza —mayordomos, servicio

5 *Marcas de platería española y virreinal*. Madrid, Antiquaria, 1992, p. 186, n^o 2.

doméstico en general, militares— que del que se adaptaba con fidelidad los dictados de la moda. Por ello proponemos como datación la primera mitad del XIX.

8. Tijeras. Ca. 1850

Plata moldeada, fundida y troquelada. L: 15.5 cm. A: 2 cm. Marcas en los ojos: cruz de Malta sobre BAR, parcialmente frustra, BOSCH, Igt., cometa en rectángulo, garantía de metal de segunda ley ó 750 mm; burilada en el interior del depósito. N° inv. 9780.

Tijeras de ojos ovales, tallos avolutados y lira invertida, con roseta doble de ocho pétalos en el eje; la caja es de perfil semiovalado, con cenefa de estrías en toda la vuelta. Formaron parte de un juego de despabiladeras, del que no se conserva la salvilla (lám. 3).



LÁMINA 3. Tijeras. Museo del Traje. CIPE, n° inv. 9780.

La marca de artífice corresponde a Bosch, una familia de plateros barceloneses todavía mal conocida, a pesar de los intentos realizados por Cruz Valdovinos para cubrir las lagunas que rodean al apellido. El punzón del padre, Ramón Bosch, incorpora la R en línea sobre el apellido, de manera que no puede tratarse de él. Por otro lado están sus tres hijos, José, Antón y Ramón, que aprobaron su ingreso en el colegio de plateros en 1816, 1824 y 1825 respectivamente⁶.

Además, esta pieza fue remarcada entre 1935 —cuando fue promulgado del Reglamento de Metales Preciosos que desarrolla las Leyes Reformativas de la Segunda

6 *El art. de la plata...* ob. cit., p. 192, n° 86.

República de 29 de enero de 1934 y de 29 de agosto de 1935— y 1944, fecha de su ingreso en el antiguo Museo del Pueblo Español. Según la citada normativa, los objetos fabricados en España antes de la vigencia de este Reglamento serán marcados con un punzón que grabará un cuadrado, en cuyo interior figurará la palabra “Ignotus” o la abreviatura “Igt”, además de con el punzón de garantía.

En cuanto a la plata de segunda ley —dice la misma norma—, se marcará con un rectángulo con el lado mayor horizontal, con un cometa en el centro, en cuya parte superior llevará un símbolo o número correspondiente al laboratorio que haya efectuado el ensayo (símbolo ilegible en este caso).

Tipológicamente estas tijeras son similares a las de otros plateros que también incorporan la lira en su estructura. No obstante, este motivo, cuya cronología se extiende entre 1836 y 1841, coincidiendo, pues, con la segunda generación de los Bosch, parece que conoció un particular éxito en Barcelona.

9. Tenedor. 1754-1760

Plata moldeada y fundida. L: 18.1 cm.; An: 2.4 cm. Marcas en el reverso del mango: cruz de Malta sobre BAR (parcialmente frustra), LL o A bajo estrella de cinco puntas; marca frustra; burilada. N^o inv. 91817.

Presenta cuatro dientes biselados, y un mango que se ensancha formando una pala curvada hacia arriba rematada en un pequeño resalte. También el mango está biselado en sus dos caras.

El cónsul marcador es Vicente Lloreda, que abrevia su apellido. Señala Cruz Valdovinos⁷ que desempeñó el oficio en 1753 y en 1760, por lo que la pieza debe fecharse en uno de esos dos años. En cuanto al artífice, tiene como marca un dibujo que, aunque parcialmente frustrado, parece mostrar un motivo vegetal. No ha sido identificado por el momento.

La referencia cronológica que aporta esta pieza es, por lo que sabemos, la más antigua para el modelo de tenedor que nos ocupa. Como veremos a continuación, la forma, tanto en las variedades de tenedor como de cuchara, parece mantenerse sin variaciones, al menos en Barcelona, durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente.

10. Juego de cuchara y tenedor. 1783 o 1793

Plata moldeada y fundida. Cuchara. L: 18.2 cm.; An: 2.5 cm. Tenedor. L: 18.6 cm.; An: 4.1 cm. Marcas en el reverso del mango: cruz tipo Malta sobre BAR, TRAMVS y BI.G; burilada. N^o inv. 91816 (tenedor) y 91819 (cuchara).

⁷ Ibídem, p. 196, n^o 88, y *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2007, p. 279, n^o 137.

La cuchara presenta un cuenco ovalado, ligeramente apuntado, y un mango que se ensancha formando una pala curvada hacia arriba. El mango está biselado en sus dos caras y en la pala se marca un pequeño resalte. En cuanto al tenedor, tiene cuatro dientes, y un mango idéntico al de la cuchara. Los dientes están biselados en sus dos caras.

Cruz Valdovinos ha publicado recientemente algún dato acerca de Antón Tramillas, cónsul marcador primero en 1783 y en 1793, el cual estampa su marca TRA / MUS en unos candeleros⁸. En el caso de estas piezas, el apellido abreviado se dispone en una única línea, por lo que es posible que se refiera al mismo sujeto, que ahora pudiera actuar como artífice. Pero también pudiera ser que ambas marcas se refieran a diferentes personas. El artífice de estos cubiertos (¿Bernardo o Bernardino?) no ha sido identificado por el momento.

11. Dos juegos de cuchara y tenedor. 1799-1800

Plata moldeada y fundida. Cucharas: L: 19.8 cm.; An: 4.4 cm. Tenedores: L: 19 cm.; An: 2.5 cm. Marcas en el reverso del mango: cruz tipo Malta sobre BAR, P. / SORS y DA / VESA; burilada. N° inv. 91823 y 91824 (cucharas); 91810 y 91815 (tenedores).

Cucharas y tenedores repiten el modelo ya descrito. En cuanto a la marca de Barcelona, fue estampada por el cónsul marcador Pedro Sors, a quien corresponde también la personal con su apellido y que, según Cruz Valdovinos⁹, desempeñó el oficio de junio de 1799 a junio de 1800.

En cuanto al artífice, se apellida Davesa y usa como marca su apellido; su nombre se desconoce por el momento, aunque podría ser hijo de Jaime, aprobado en 1729. El citado investigador afirma que sólo se conocen otras dos piezas marcadas por él: una cazuela con mango y una palmatoria, además del juego de despabiladeras de la colección Hernández-Mora Zapata¹⁰. Este par de cubiertos incrementaría, pues, la hasta ahora escueta nómina de sus trabajos, por lo que parece siempre vinculados a la platería civil.

Pensamos que el aspecto formal de estos cubiertos difiere notablemente de los publicados hasta la fecha. El modelo, singularizado por la pala del mango, es muy distinto del que los inventarios denominan “de filetes”, caracterizado tanto por la terminación del mango como por la moldura que lo recorre. Los cubiertos “de filetes” no fueron propios de un centro platero específico, sino más bien de una época, que cabría situar en el último cuarto del siglo XVIII, de manera que todo

8 *El arte de la plata...* ob. cit., p. 168, n° 74.

9 *Ibidem*, p. 122, n° 51.

10 *Ibidem*, p. 202, n° 91.

parece indicar que convivieron en el tiempo con los de pala. Hasta la fecha están documentados con seguridad en Córdoba y en Barcelona¹¹.

12. Dos juegos de cuchara y tenedor. 1805-1817

Plata moldeada y fundida. Cucharas: L: 18.5 cm.; An: 4.1 cm. Tenedores: L: 18.3 cm.; An: 2.4 cm. Marcas en el reverso del mango: cruz tipo Malta sobre BAR, F. / ROCA, frustra, y P. / SALA; burilada. N^o inv. 91825 y 91820 (cucharas); 91811 y 91813 (tenedores).

Cucharas y tenedores insisten nuevamente en el modelo descrito. El cónsul marcador Félix Roca, que fue suplente en 1797 y titular en 1804, imprime la marca de localidad. Y el artífice es Pablo Sala, aprobado en 1789 y en activo al menos hasta 1817. Cruz Valdovinos ofrece estos datos y recoge algunas de sus obras, como un cucharón y otro juego de cuchara y tenedor, aunque reconoce que aún está por hacer el catálogo de sus trabajos¹². Estas piezas, pues, permiten documentar que el platero en cuestión realizó diversos modelos de cuberterías durante sus años de actividad.

13. Cuchara. 1814-1815

Plata moldeada y fundida. L: 17.2 cm.; An: 4 cm. Marcas en el reverso del mango: cruz tipo Malta sobre BAR, SERRA, y P. / SALA frustra; burilada. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. N^o inv. 91818.

La cuchara es igual a las descritas. El cónsul marcador podría ser Juan Serra, que actúa como tal en 1814 y 1815. En cuanto al artífice, podría tratarse otra vez de Pablo Sala, aprobado en 1789 y en activo al menos hasta 1817, del que hablamos a propósito de los cubiertos inmediatamente anteriores.

14. Tenedor. 1816

Plata moldeada y fundida. L. 18.3 cm.; An: 2.4 cm. Marcas en el reverso del mango: cruz tipo Malta sobre BAR, ¿: O, COS / TA; burilada. N^o inv. 91814.

El tenedor es idéntico a los descritos. El cónsul marcador es en esta ocasión Felipe Costa, que ejerce en 1816, pero no tenemos información alguna del artífice.

11 M. VALVERDE CANDIL y M.J. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Platería cordobesa (estudio de la platería cordobesa a través de la colección municipal y de la Antigua Hermandad o Colegio de Plateros de Córdoba)*. Córdoba, Ayuntamiento, 1994, pp. 130-131, nos. 24, 25 y 26; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor...* ob. cit., pp. 220-223, nos. 107 y 108 respectivamente.

12 *El esplendor...* ob. cit., pp. 220 y 222, nos. 107 y 108.



LÁMINA 4. *Cáliz. Museo del Traje. CIPE, nº 91805.*

15. Cáliz. 1797, 1806 o 1816

Plata, dorada en la copa, fundida, moldeada, relevada y grabada. A: 27 cm.; Diámetro base. 13 cm.; Diámetro boca: 8 cm. Marcas en la parte interior del pie: cruz de tipo Malta sobre BAR, F. PINTO, fundidas INT y R. AL / TET; burilada. N^o inv. 91805.

Copa acampanada; rosa sobrepuesta bulbosa, separada por molduras, con hojas lanceoladas muy estilizadas y tangentes entre sí. Astil troncocónico con moldura en su inicio; nudo globular con decoración igual a la de la rosa. Pie circular escalonado en tres zonas: inferior con molduras, intermedia convexa con retícula de losanges y superior troncocónica con decoración igual a la de la rosa y el nudo. El grabado parece mecánico (lám. 4).

En lo que respecta al cónsul marcador, se trata de Francisco Pintó y Valls (1740-después de 1822), platero barcelonés que desarrolló una brillante carrera en Madrid hasta 1783, fecha de su establecimiento definitivo en la ciudad condal. Pintó es uno de los grandes nombres de la platería española que tiene la fortuna de contar con una biografía bastante completa. Gracias a ella conocemos algunos de sus trabajos como artífice y también varias piezas con su marca de cónsul¹³, una breve lista a la que ahora se suma este cáliz. Pintó fue cónsul marcador en distintas ocasiones: 1797, 1806 y unos meses de 1816.

En cuanto al artífice, se trata de Ramón Altet y Sampere, hijo del también platero Ramón Altet y Doménech¹⁴, cuya trayectoria no es todavía bien conocida.

Hasta aquí la aportación al estudio de la platería barcelonesa que hacemos desde el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Esperamos que en un futuro próximo sea posible obtener nuevas y más precisas referencias acerca de sus maestros plateros, sus marcas y su producción en general.

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS y M. TRALLERO, "En el CCL aniversari del naixement del mestre argenter Francesc Pintó". *D' Art* n^o 16 (1990), pp. 96-98.

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata...* ob. cit., p. 300, n^o 144.

Shakespeare y las joyas. I. Las comedias

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en H^a del Arte e investigadora en Joyería

A George Frederick Kunz. In memoriam

En 1916 el eminente gemólogo americano Dr. George Frederick Kunz (1856-1932) publicaba un libro titulado *Shakespeare and Precious Stones*¹ en el que realizaba un interesante estudio sobre la presencia de las *piedras preciosas* en las obras del famoso escritor inglés. Este libro cayó en mis manos cuando estaba preparando el trabajo sobre las *Joyas escritas*² y decidí que me dedicaría a él en cuanto tuviese oportunidad como ha ocurrido ahora.

Kunz había leído la obra completa de *Shakespeare (1564- 1616)* extrayendo todas las citas de piedras preciosas; después había elaborado su trabajo iniciándolo con una rápida alusión al origen geográfico de las mismas, para pasar a centrarse en algunos aspectos muy concretos de su relación con el escritor, como son sus posibles fuentes de documentación, tanto de las propias gemas, que pudo ver, como de los libros que tal vez consultó. Cita a continuación el vínculo de algunos monarcas europeos con ellas, después alude a varios orfebres-joyeros, pone algún ejemplo del uso de las joyas como metáforas y trata de alguna pieza concreta, para finalmente, y ya casi

1 G.F. KUNZ, *Shakespeare and Precious Stones*. Philadelphia & London, 1916. Consultar en <http://www.archive.org/details/shakespearepreci00kunzrich> y en <http://www.gutenberg.org/etext/16055>

2 N. HORCAJO PALOMERO, “Joyas escritas, otra forma de ver las joyas”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 291-311.

de forma estadística, enumerar todas las piedras preciosas nombradas, utilizando citas textuales completas de la edición del First Folio publicado en 1603³.

En un momento dado él mismo se percató de la cantidad de material que hay al respecto y piensa “*that will stimulate and interest in the subject and promote further independent research*”⁴ (*que debe estimular el interés en el tema y promover una mayor investigación independiente*) y aquí justo es donde entro yo, pues al terminar de leer el libro ya era consciente que Kunz había trabajado las piedras preciosas y había insinuado alguna presencia de joyas pero... no estaban todas, así que esa era la investigación a la que se me invitaba porque, para entonces, ya estaba bastante *estimulada por el interés del tema* y dispuesta a homenajear a su iniciador.

Y aunque ciertamente me hubiese gustado poder haber realizado el estudio de la obra completa de Shakespeare para que así mi trabajo fuese más similar al de Kunz, la falta de tiempo por mis clases no me lo ha permitido, sólo he podido leer, como digo en el título, las *comedias*, viéndome obligada a dejar *tragedias, historias y sonetos* para más adelante; además este es un breve trabajo de investigación y hubiera carecido de suficiente espacio para tratar la obra completa.

Por otra parte, salvo en las citas textuales de *joyas* en las que seguiré el planteamiento de Kunz, aunque no estarán completas, no está en mi pensamiento presentar un trabajo paralelo, entre otras razones porque es raro que la misma piedra se repita en una comedia mientras las *joyas* sí lo hacen.

Hay aún otro apartado en el que igualmente diferiremos: La edición de Shakespeare sobre la que hemos trabajado. Para Kunz, y ya lo he señalado antes, es el First Folio de 1623; yo he preferido utilizar el castellano, usando la traducción que Luis Astrana Marín (1889-1959) realizó de las *Obras completas de Shakespeare* para la editorial Aguilar y que se publicó por primera vez en 1932⁵. Astrana Marín, en el estudio preliminar, señala que para su traducción se basó en la edición de Oxford de W.J. Craig de 1913⁶; personalmente también pensaba utilizar este texto en inglés para hacer las citas bilingües, porque me parecía más correcto, pero no hay espacio para ello y me he visto obligada a ceñirme sólo al castellano; aunque al lado del término de *joyería* y entre paréntesis figurará el vocablo usado en el texto inglés, pero sólo la primera vez que aparezca salvo que se cambie de palabra.

3 Se pueden consultar en <http://etext.virginia.edu/shakespeare/folio/> y en <http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-plays.htm>

4 G.F. KUNZ, ob. cit., Foreword (Prefacio), p. 8.

5 W. SHAKESPEARE, *Obras completas*. Estudios, preliminar y notas de Luis Astrana Marín. Madrid, Ed. Aguilar, 1981. He utilizado la decimosexta edición de 1981.

6 *The complete Works of William Shakespeare*. Londres, W. J. Craig, 1913, publicado en Oxford University Press, (1914). Puede consultarse en <http://www.bartleby.com/70/> Astrana también ha consultado para léxico y glosario a A. SCHMIDT, *Shakespeare-Lexicon*. Berlin, 1902 y C.T. ONIONS, *A Shakespeare Glossary*. Oxford, 1911 (edición de 1922).

Las Comedias de Shakespeare objeto de estudio son todas las que se le adjudican sin dudas (están ordenadas cronológicamente por las fechas en las que fueron escritas⁷):

- *Trabajos de amor perdidos* (*Lover's labour's lost*)
- *Los dos Hidalgos de Verona* (*The two gentleman of Verona*)
- *La comedia de las equivocaciones* (*The comedy of errors*)
- *El mercader de Venecia* (*The merchand of Venice*)
- *Sueño de una noche de verano* (*A midsummer- night's dream*)
- *A buen fin no hay mal principio* (*All's well and ends well*)
- *La doma de la bravía* (*The taming of the shrew*)
- *Las alegres casadas de Windsor* (*The merry wives of Windsor*)
- *Mucho ruido y pocas nueces* (*Mucha do about nothing*)
- *A vuestro gusto* (*As you like it*)
- *Noche de Epifanía* (*Twelfth Night or What you will*)
- *Troilo y Crésida* (*Troilus and Cressida*)
- *Medida por medida* (*Measure for measure*)
- *Pericles, Príncipe de Tiro* (*Pericles, Prince of Tyre*)
- *El cuento de invierno* (*The winter's tale*)
- *Cimbelino* (*Cymbeline*)
- *La tempestad* (*The tempest*).

La presencia de las *joyas* tiene un peso específico totalmente distinto en cada una de ellas, pues mientras en algunas es parte fundamental de la trama, en otras apenas tiene relevancia.

Así, si en *La comedia de las equivocaciones* se suprimiese la *cadena* habría que cambiar su argumento y lo mismo ocurriría con las *sortijas* de esta misma o de *Los dos hidalgos de Verona*, *El mercader de Venecia*, *A buen fin no hay mal principio* o *Cimbelino*; en cambio en *Mucho ruido y pocas nueces* si desapareciese el *monda-dientes* no ocurriría absolutamente nada.

Podría haber enfocado el trabajo obra a obra, viendo y estudiando todas y cada una de las *joyas* que en ellas aparecen, pero con ello posiblemente llegaría a ser reiterativa, pues muchos *tipos* de *joyas* se repiten.

Por otro lado, es necesario advertir que algunas de las obras de Shakespeare, *Troilo y Crésida* por ejemplo, están ambientadas en la Grecia clásica y me surgió la duda de que si las *joyas* citadas serían ejemplares antiguos, *arcaísmos*, pero parece ser que no, porque Astrana Marín advierte que todas las representaciones se realizaban con trajes del momento⁸, de lo que deduzco que las *joyas* también lo serían.

Las *joyas* que aparecen en las *comedias* de Shakespeare son las siguientes:

7 Posiblemente entre *circa* 1591 y *circa* 1612. No he puesto la fecha exacta detrás que cada título porque las que emplea Astrana Marín posiblemente se han quedado obsoletas por trabajos y publicaciones posteriores.

8 W. SHAKESPEARE, ob. cit., p. 33.

Anillos/sortijas, cadenas/collares, Órdenes, brazaletes/pulseras, medallones, broches/insignias, pendientes, dijes/relicarios, colgantes mondadientes, colgantes esencieros, colgantes frutos, coronas y camafeos.

Veamos ahora como aparecen citadas estas joyas, para ello voy a seguir el orden de obras ya expuesto más arriba, saltándome aquellos títulos en los que no aparezca ese tipo de joyas.

Los anillos/sortijas

Los *anillos/sortijas* son sin duda alguna la joya favorita de Shakespeare si nos atenemos a las numerosas veces que aparecen citados, mayoritariamente relacionados con la *fidelidad* y en un *contexto de pareja* que se *compromete* o que ya está *desposada*.

El *anillo/sortija* era símbolo de *eternidad*, pues *el círculo no tiene ni principio ni fin*, y cuando lo acompañaba un *diamante* engastado en el chatón tenía propiedades de *amuleto*, ya que entre sus *virtudes* estaba el cuidado de la *fidelidad* conyugal⁹.

Los *anillos/sortijas*, en oro casi siempre esmaltado, no eran todos iguales sino que eran diferentes según la función que tenían que cumplir, así, durante el siglo XVI los había de *compromiso*, de *esponsales*, *memento mori/mourning* o de *luto*, de *firmar/sellos* y *decorativos*.

Son difíciles de establecer las diferencias entre un *anillo de compromiso*, *betrohal*, o de *esponsales*, *wedding-ring*, pues durante el Renacimiento se utilizaron indistintamente. Entre estos hay una *sortija*, el *fede-ring*, posiblemente de origen alemán, decorada con dos manos unidas en el chatón; a veces incluso podía estar formada por dos aros entrelazados cada uno con una mano que al encajarlos se unían, era el *gimmel ring*. También estaban los *posy-rings*, una simple *alianza* con una inscripción en su interior, siendo la más empleada la cita evangélica de San Mateo, 19, 5-6, QUOD DEUS CONIUNXIT HOMO NON SEPARET (*Lo que Dios ha unido que no lo separe el hombre*). Tanto si se tratase de un compromiso como si fuese un anillo de esponsales, el dedo en que se llevaba era el corazón de la mano izquierda.

Igualmente de origen alemán fueron los *memento mori/mourning* o de *luto*. Eran las *sortijas* que los difuntos dejaban a sus deudos para que lo recordasen. Podían ser de dos tipos: o estaban formados por dos *anillos* entrelazados que al separarse dejaban ver en el chatón dos oquedades que albergaban un bebé y un esqueleto en recuerdo de la fugacidad de la vida, con una inscripción en el aro que podía ser diferente en cada ocasión, o tenían una calavera grabada en una piedra engastada o bien esmaltada en el oro del chatón, con una inscripción alrededor. Un ejemplo de este último tipo

9 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*. Madrid, 1992; Tomo II, vol. IV, pp. 317- 319. Puede consultarse en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0003801.pdf>



LÁMINA 1. Sortija *memento mori* (circa 1600). © Victoria & Albert Museum, Londres.

es un *anillo* inglés en oro esmaltado de *circa* 1600, en el Museo Victoria & Alberto de Londres, en el que su chatón se puede girar para convertirse en un *sello*. Lleva la inscripción: NOSSE TE IPSUM (*Conócete a ti mismo*) (lám. 1)¹⁰.

Shakespeare en su *Testamento* dejó dinero a sus amigos para que comprasen sortijas en su memoria: “... *Item I gyve and bequeath to mr. Richard Hamlett*

10 Sortija con nº de catálogo M.18-1929. Hay otras similares con nº 13-1888, M.280-1962, M.273-1962921-1871 y M.378-1927. Se pueden consultar en <http://collections.vam.ac.uk/indexplus/result.html> También está catalogada en N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea...* ob. cit. Tomo I, vol. II, p. 1060, nº 1683.

*Sadler Tyler thelder XXVI's VIII'd to buy him a Ringe; to William Raynoldes gent XXVI's to buy him a Ringa; to my godson William Walker XXVI's VIII'd in glod and to my ffellowes John Hemynges, Richard Burbage and Henry Cundell XXVI's VIII'd A peece to by them Ringes...*¹¹.

Los *anillos de firmar/sellos* fueron muy utilizados durante el siglo XVI en Inglaterra, especialmente durante el reinado de Isabel I, ya que cada mercader tenía el suyo.

Finalmente, los *decorativos* eran los que tenían el chatón engastado con una piedra preciosa, o decorado con una escena en relieve, un *camefeo*, un *intaglio* (talla dulce) o un *verre eglomisé* (cristal pintado por el reverso), representando, en estos últimos casos, todo tipo de temas, desde los religiosos, a los heráldicos, mitológicos, etc.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS (Volumen I)

BEROWNE.- ¡El cráneo de muerto de una *sortija* (a death face in a ring)!
(Acto V, escena II, p. 195).

Esta era una *sortija memento mori/mourning* con una calavera en el chatón como el ejemplo citado más arriba en el Victoria & Alberto.

LOS DOS HIDALGOS DE VERONA (Volumen I)

JULIA.-... Guardad esto en recuerdo de vuestra Julia. (Le entrega una *sortija* (ring)).

PROTEO.-... Tened este *anillo*.

(Acto II, escena II, p. 215)

PROTEO.-... Toma esta *sortija* y ve a llevarla pronto a la señorita Silvia...

(...)

PROTEO.-... Dale esa *sortija* y esta carta...

JULIA.-... Esta misma *sortija* fue la que le di cuando se alejó de mi lado...

(...)

JULIA.- Además señorita me ha entregado esta *sortija* para vos...

SILVIA.-... Aunque su mano hipócrita haya profanado esa *sortija*, no hará la mía ese ultraje a Julia.

(Acto IV, escena IV. P. 237-238)

JULIA.-... Mi amo me mandó entregar una *sortija* a la señorita Julia y me he olvidado.

PROTEO.- ¿Dónde está esa *sortija*, joven?

JULIA.- Aquí, tomad (dándole una *sortija*).

PROTEO.-... ¡Cómo! ¡El *anillo* (ring) que le di a Julia!

¹¹ W. SHAKESPEARE, ob. cit., p. 128. El testamento completo puede leerse en <http://shakespeareobra.wordpress.com/testamento/>

JULIA.-... Aquí está la *sortija* que mandasteis a Silvia. (Presentándole la *sortija*)

PROTEO.- Pero ¿cómo puedes tú tener esa *sortija*? ...

(Acto V, escena IV, p. 242).

¿Cómo eran estas *sortijas*? Algo debían tener que las hacía inconfundibles, de ahí que las reconociesen enseguida, posiblemente fuesen del tipo *decorativa*, con alguna divisa o escudo en el chatón.

LA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES (Volumen I)

ADRIANA.-... ¿Y arrancarías el *anillo nupcial* (wedding-ring) de mi pálida mano y lo romperías jurando divorciarte?...

(Acto II, escena II, p. 256).

Sin duda este *anillo nupcial* tenía que ser un *posy-ring*, una simple *alianza*. María Tudor había escogido una *sortija* así para su matrimonio con Felipe II señalando que ya se habían usado anteriormente, lo cual era cierto pues su uso se remonta al mundo romano¹².

CORTESANA.-... Devolvedme la *sortija* (ring) que os di comiendo, o, a cambio de mi *diamante*...

(...)

CORTESANA.-... Dadme mi *sortija*...

(...)

CORTESANA.-... Ha recibido una *sortija* que vale cuarenta ducados...Me ha quitado una *sortija* a viva fuerza...

(Acto IV, escena III, p. 269-270)

CORTESANA.-... Y me ha quitado una *sortija* que ahora mismo acabo de ver en su dedo...

(Acto IV, escena IV, p. 273)

ADRIANA.-... Apoderándose de *sortijas*, joyas (jewels)...

(...)

CORTESANA.-... Y me ha quitado del dedo esa *sortija* que lleva ahora...

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Ella me ha dado la *sortija*...

(...)

CORTESANA.-... Servíos devolverme, señor, mi *diamante*¹³.

(Acto V, escena única, p. 276, 279 y 281).

Es una *sortija decorativa* engastada con un *diamante*.

12 N. HORCAJO PALOMERO, "Reinas y joyas en la España del siglo XVI", en *IX Jornadas de Arte. El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, CSIC, 1999, pp. 145- 146.

13 Aunque diga diamante se refiere a la *sortija* que tenía engastado, de ahí que aparezca esta cita.

EL MERCADER DE VENECIA (Volumen I)

TUBAL.-... Me ha enseñado un *anillo* (ring) que había recibido de vuestra hija...

SHYLOCK.-... Era mi *turquesa*...

(Acto III, escena II, p. 1177).

Esta *sortija*, exclusivamente masculina, era un *amuleto* para protegerse de las caídas de caballo y para prevenir los problemas de visión¹⁴.

PORCIA.-... Os lo doy con este *anillo* (ring)...

BASSANIO.-... Pero cuando esta *sortija* se separe de mi dedo, será que la vida me abandona...

(Acto III, escena II, p. 1180)

PORCIA.-... Y por vuestro afecto aceptaré este *anillo*...

BASSANIO.- Este *anillo*, mi buen señor es una bagatela...

PORCIA.- No quiero más que ese *anillo*...

BASSANIO.-... Haré buscar y os daré el *anillo* más rico que hay en Venecia...

(...)

BASSANIO.- ¡Mi buen señor, este *anillo* me fue dado por mi mujer...

PORCIA.-... Pero si vuestra mujer no está loca y sabe cuánto he merecido este *anillo*...

ANTONIO.- Señor Bassanio, dadle el *anillo*...

BASSANIO.-... Dale el *anillo*...

(Acto IV, escena I, pp. 1194-1195)

GRACIANO.- Un aro de oro (hoop of gold), un *anillo* insignificante que me dio... cuya cifra (posy)... decía... “Ámame y no me abandones”.

NERISSA.-... Debisteis... conservar ese *anillo*...

(...)

PORCIA.-... También di mi *anillo* a mi amor...

BASSANIO: ... Valdría más cortarme la mano izquierda que jurar que he perdido el *anillo* defendiéndolo.

GRACIANO.- El señor Bassanio ha dado el *anillo*... y ni el amo ni el servidor han querido tomar otra cosa que los dos *anillos*.

PORCIA.- ¿Qué *anillo* habéis dado señor? ...

BASSANIO.-... Pero veis que mi dedo no tiene el *anillo*...

PORCIA.- Vuestro corazón hipócrita carece de fe, igual que vuestro dedo de *anillo*. Por el cielo que no entraré en vuestro lecho como no haya visto mi *anillo*.

(...)

BASSANIO.- Mi dulce Porcia: si supierais a quien he dado el *anillo*; si supieseis por qué he dado el *anillo*; si supieseis con cuánta repugnancia he dado el *anillo*, cuando no se quería aceptar otra cosa que el *anillo*...

14 N. HORCAJO PALOMERO, “Carlos I y los amuletos de turquesas”. *Goya* n° 138 (1977), pp. 350-353.

PORCIA.- Si hubieseis conocido la virtud del *anillo*, o la mitad del valor de la que os dio el *anillo*, o hasta que punto vuestro honor estaba empeñado en guardar el *anillo*, no os habríais separado jamás del *anillo*. ... Si os hubierais complacido en defender vuestro *anillo* con un tanto así de celo... Que me muera si no es una mujer la que ha recibido el *anillo*.

BASSANIO: ... Me ha pedido el *anillo*... Me habríais pedido, estoy seguro de ello, que diera el *anillo* a ese digno doctor.

PORCIA.-... Ya ha obtenido la *joya* (jewel) que yo estimaba...

(...)

ANTONIO.-... El que ha conseguido el *anillo* de vuestro esposo...

PORCIA.-... Dadle este *anillo* y recomendadle que lo guarde mejor que el otro.

(...)

PORCIA.-... Pues mediante este *anillo* el doctor me hizo suya.

NERISSA.-... El escribiente del doctor, mediante este *anillo*, durmió conmigo la noche última.

(...)

GRACIANO.-... En nada pondré tanto celo como en conservar a salvo el *anillo* de Nerissa.

(Acto V, escena única, pp. 1198-1200).

En este largo y abreviado párrafo, se está hablando sobre dos *sortijas* diferentes, y es una de las citas que más datos proporciona sobre los usos de las *sortijas* en el Renacimiento, pues me ha permitido comprobar que los *anillos* se llevaban en la mano izquierda y que eran un signo muy fuerte de *compromiso*. El *anillo* que Porcia entregó a Bassanio debía ser una *sortija decorativa* y llevar engastada una piedra que le confería un valor de amuleto, pienso que posiblemente era un *diamante*. La que Nerissa dio a Graciano era un *posy-ring*, una simple *alianza* con una inscripción muy romántica.

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO (Volumen I)

EGEO.-... Y has fascinado las impresiones de su imaginación con... *anillos* (rings)...

(Acto I, escena I, p. 1000).

Seguramente eran *posy-rings* con inscripciones muy románticas.

A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO (Volumen I)

ELENA.-... “Cuando hayas obtenido la *sortija* (ring) que llevo en el dedo...”

(Acto III, escena II, p. 1064)

ELENA.- Ya sabéis que el conde lleva una *sortija*... esa *sortija* tiene un gran precio a sus ojos...

(Acto III, escena VII, p. 1071)

ELENA.-... Que vuestra hija le pida esa *sortija*...

(Acto III, escena VII, p. 1072)

DIANA.-...Dadme esa *sortija*.

(...)

DIANA.- Mi honra es como vuestra *sortija*. Mi castidad es la *joya* (jewel) de nuestra casa, *joya* que yo también conservo de mis antepasados, y, perdiéndola, me expongo asimismo a las más duras recriminaciones ante el mundo...

BELTRÁN.- ¡He aquí; toma mi *sortija*...

DIANA.-... Cuando os devuelva esta *sortija*... durante la noche colocaré *otra* en vuestro dedo...

(Acto IV, escena II, p. 1075)

SEÑOR 2.-... Ha llegado incluso a entregarle su *anillo* de familia (monumental ring)...

(Acto IV, escena III, p. 1075)

LAFEU.- (A Beltrán)... Dadme alguna prenda de ternura... (Beltrán le entrega una *sortija*)... La última vez que abandoné la Corte le vi en el dedo una *sortija* parecida a esta.

(...)

REY.-... ¡Esta *sortija* me ha pertenecido! ...

BELTRÁN.-...Esta *sortija* no ha sido de ella jamás.

(...)

BELTRÁN.-... Me la echaron en Florencia desde una ventana... Era una joven noble... Y no quiso jamás recobrar su *sortija*.

REY.-... Que esta *sortija* me perteneció y que perteneció a Elena... Confesad que esta *sortija* ha sido suya...

(...)

REY.-... A menos de estar ciego, nada es para mí más convincente que la vista de ese *anillo*...

BELTRÁN.- Si me probáis que esta *sortija* ha sido una vez suya...

(...)

DIANA.-... Ved esta *sortija*, de importancia y valor inestimables...

CONDESA.-... Es su *sortija*. Desde seis generaciones, esa *joya* (gem), legada por testamento, se ha transmitido en la familia. Esa mujer es su esposa. La *sortija* lo atestigua mil veces.

(...)

REY.- Ella tiene esa *sortija* de vos.

BELTRÁN.-... De suerte que acabo por obtener la *sortija*...

(...)

DIANA.-... Enviad a buscar vuestra *sortija*, yo os la restituiré y vos me devolveréis la mía.

(...)

REY.- ¿Cómo era esa *sortija* por favor?

(...)

REY.- ¿Conocéis vos esta *sortija*? ...

(...)

BELTRÁN.- Señor, confieso que esta *sortija* era la suya.

(...)

REY.- ¿Decís que esta *sortija* os ha pertenecido?

(...)

REY.- Esta *sortija* la he poseído yo y la di a su primera mujer.

(...)

REY.-... Si no me dices cómo has obtenido esta *sortija* morirás en el plazo de una hora.

(...)

DIANA.-... El *joyero* (jeweller) a quien pertenece la *sortija* va a venir. Él responderá por mí.

(...)

ELENA.-... He aquí vuestra *sortija* y mirad aquí también vuestra carta en la que dice “Cuando logréis obtener la *sortija* que llevo en el dedo...”

(Acto V, escena III, p. 1087, 1088, 1089, 1090 y 1091).

Dos son las *sortijas* sobre las que se establece este juego dialéctico tan importante para el argumento de la obra, pertenecen al Rey y a Beltrán, y ambas han ido a parar, por motivos distintos, a Elena y Diana. Por lo que puedo deducir del texto serían *sortijas decorativas* y me inclino a pensar que la del Rey tuviese un tema heráldico, mientras la de Beltrán, un anillo de familia, tendría un *diamante* engastado, lo que explicaría el uso del vocablo *gem*.

LA DOMA DE LA BRAVÍA (Volumen I)

LORD.-... ¿Qué diríais si se le condujera a un lecho, envuelto en ricas sábanas, adornados sus dedos con *sortijas* (rings)...?

(Prólogo, escena I, p. 1097).

No puedo precisar que *sortijas* serían las que se le pondrían a Sly para hacerle creer que era un gran señor.

HORTENSIO.- ¡Que el más ágil corredor alcance el *anillo* (ring)!

(Acto I, Escena I, p. 1105).

Se trata de un *anillo de esponsales* que recibiría como premio el que consiguiera casarse con Blanca.

PETRUCHIO.-... Tendremos *sortijas*, casa y lucido cortejo...

(Acto II, escena I, p.1119).

Aquí igualmente se está aludiendo a *anillos nupciales*, posiblemente *posy-rings*, pero también nos proporciona información sobre el intercambio de *anillos* entre los cónyuges en las bodas.

PETRUCHIO.-... Vas a vestirte elegantemente... *sortijas* de oro (golden rings)...

(Acto IV, escena III, p. 1136).

Desconozco a que tipo de *sortijas* alude, posiblemente a muchas y diferentes.

LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR (Volumen I)

FENTON.-... Y te ruego que esta noche entregues esta *sortija* (ring) a mi dulce Anita...

(Acto III, escena IV, p. 1238).

Tenía que ser una *sortija de compromiso*, posiblemente una *posy-ring*.

A VUESTRO GUSTO (Volumen II)

JAQUES.- Estáis lleno de respuestas bonitas. ¿No será que habéis frecuentado el trato con algunas mujeres de *orfebres* (goldsmiths) y las aprendisteis en los *anillos* (rings)?

(Acto III, escena II, p. 93).

La alusión a los *posy-rings* es muy clara.

NOCHE DE EPIFANÍA (Volumen II)

OLIVIA.-... Ha dejado esta *sortija* (ring), a pesar mío...

(Acto I, escena V, pp. 132-133)

MALVOLIO.- Os devuelvo esta *sortija*, señor...

VIOLA.- ¡Que ella ha recibido de mí una *sortija*! ...

(...)

VIOLA.- Yo no le he dejado ninguna *sortija*. ...¡Rechaza la *sortija* de mi señor!

...

(Acto II, escena II, p. 134)

MALVOLIO.-... El *sello* representa la Lucrecia (and the impresse her Lucretia), con que sella todas sus cartas...

(Acto II, escena V, p. 143)

OLIVIA.-... Os he remitido una *sortija*...

(Acto III, escena I, p. 147)

SACERDOTE.- Existe un contrato de amor eterno... fortalecido por el trueque de vuestros *anillos*...

(Acto V, escena única, p. 164).

Cuatro son las *sortijas* a las que aluden estos fragmentos, una *sortija decorativa*; la *sortija de firmar/ sello* con la imagen de Lucrecia y por último dos *posy-rings*. Otro dato importante es que alude de nuevo al compromiso realizado en el intercambio de anillos.

MEDIDA POR MEDIDA (Volumen II)

DUQUE.-... Mirad, señor: aquí está la mano y el *sello* (seal) del duque. Conocéis la escritura, no lo dudo, y el *sello* no os es extraño.

(Acto IV, escena II, p. 472).

Se trata de una *sortija de firmar/sello*, con el escudo ducal.

PERICLES, PRÍNCIPE DE TIRO (Volumen II)

THAISA.-... Cuando abandonamos Pentápolis entre lágrimas, el rey, mi padre, os dio un *anillo* (ring) semejante a este (Le enseña un *anillo*).

(Acto V, escena III, p. 707).

Posiblemente se tratase de una *sortija decorativa*.

CUENTO DE INVIERNO (Volumen II)

AUTÓLICO.-... Ni un *anillo* de cuerno (horn ring) para preservar a mi fardo contra el ayuno...

(Acto IV, escena III, p. 961).

Lo más interesante de esta cita es que nos proporciona una información muy valiosa: La *creencia* en que los anillos hechos de este material protegían contra la escasez, es decir su valor como *amuleto*.

CABALLERO 3º.-...Y los *anillos* de Antígono, que ha reconocido Paulina.

(Acto V, escena II, p. 971).

Serían diversos *anillos* y posiblemente alguno de ellos *decorativo* con tema heráldico.

CIMBELINO (Volumen II)

PÓSTUMO.-... (Colocándose la *sortija* (ring) en el dedo) ¡Quédate aquí en tanto este dedo tenga sensación de vida!

(Acto I, escena IV, p. 851)

IACHIMO.-... Vuestra *sortija* puede también ser robada...

(...)

IACHIMO.-... Apuesto diez mil ducados contra vuestra *sortija*...

PÓSTUMO.-... En cuanto a mi *sortija* la tengo por tan cara como mi dedo...

(...)

PÓSTUMO.-... Aquí esta mi *sortija*.

(Acto I, escena II, pp. 856 y 857)

IACHIMO.-... Pues he ganado la *joya* (ring).

(...)

IACHIMO.-... Pero me declaro en este momento el conquistador de su honra, al mismo tiempo que de vuestra *sortija*...

PÓSTUMO.-... Aquí está mi mano y aquí mi *sortija*...

(...)

PÓSTUMO.-... ¡Tened, tomad también esta *sortija*! (Le da la *sortija*)...

(...)

FILARIO.- Tened paciencia, señor, y recuperad vuestra *sortija*...

(...)

PÓSTUMO.-... Vamos, guardad la *sortija*...

(Acto II, escena IV, pp. 870 y 871)

IMOGENA.-... El favor que reclamo es que ese caballero declare de quien tiene esa *sortija*.

(...)

IACHIMO.-... He adquirido por villanía esta *sortija*. Era la joya de Leonato...

(...)

IACHIMO.-... Y le aposté una suma de oro contra esta *sortija*... Y ganaba esta *joya* (ring) mediante su adulterio y el mío... Él, leal caballero... comprometió esta *sortija*...

(...)

IACHIMO.-... Pero recobrad primero vuestra *sortija*...

(Acto V, escena V, pp. 908, 909 y 913).

Se trata de una *sortija decorativa* engastada con un *diamante*, pues por el nombre de la piedra se la alude en las páginas 851, 856, 870, 871 y 908 (Consultar párrafos completos en la obra). También creo importante señalar la nueva referencia al dedo en el que se llevaba relacionándolo con la *vida*, pues se trataba del *corazón*, ya que se pensaba que por él discurría una vena, la *amoris* que conducía directamente hasta él.

Los collares/cadenas

Los *collares* fueron muy utilizados durante el Renacimiento preferentemente en España, Inglaterra y Alemania y tanto por hombres como por mujeres.

Podían ser también de diferentes tipos, *cadenas*, *decorativos*, de *corporaciones* y de *Órdenes*, aunque estos últimos se incluirán en un apartado diferente.

Las *cadenas*, *de oro*, *de plata*... podían ser de eslabones lisos (*forsán*) o retorcidos (*barbadas*). A veces de ellas pendían *colgantes*.

Los *collares* eran mucho más complicados y en ellos se podía apreciar la habilidad del orfebre, pues muchos de ellos tenían los eslabones decorados con pequeñas escenas esmaltadas, es decir, eran *figurativos*.

También había un modelo muy sencillo de *collar* formado por uno o varios hilos de perlas o de cuentas o de piedras o de oro esmaltado.

En el Museo Británico se conservan once eslabones de una *cadena* inglesa, trabajada en oro calado con restos de esmaltes blanco y negro, datada entre 1525 y 1575 (posiblemente más cerca de este último año) (lám. 2)¹⁵.

15 Su número de registro es el 1959, 0403.1. También está catalogada en N HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea*... ob. cit. Tomo I, vol. II, p. 871, nº 1284.



LÁMINA 2. Cadena (1526-1575) y colgante esenciero (comienzos del siglo XVI). © The Trustees of the British Museum, Londres.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

MARÍA.-... Longaville me ha enviado la presente con estas *perlas* (pearls)...

PRINCESA.-... ¿No hubieras deseado de todo corazón que fuera el *collar* (chain) más largo...?

(Acto V, escena II, p. 183).

Nada que añadir.

LA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES

ADRIANA.-... ¿Sabéis, hermana, que me ha prometido una *cadena* (chain)?...

(Acto II, escena I, p. 253)

ANTÍFOLO DE EFESO.-... (A Ángelo, platero)... Decid que me entretuve en vuestra tienda viendo trabajar en su *cadena* (carkanet)...

(...)

ANTÍFOLO DE EFESO.-... (A Ángelo.) Volved a vuestra casa y traed la *cadena* (chain)... Voy a regalar esa *cadena* a mi hostelera...

(Acto III, escena I, pp. 258 y 260)

ÁNGELO.- Aquí está la *cadena*...

(...)

ÁNGELO.-... Volveré a veros y a recibir el importe de la *cadena*... la *cadena* no estaba aún concluida;

(...)

ANTÍFOLO DE SIRACURA.-... No sea que más tarde no veáis ni *cadena* ni dinero.

ÁNGELO.-... (Sale, dejando la *cadena*).

ANTÍFOLO DE SIRACUSA.-... Que rehusase la oferta de una *cadena* tan magnífica...

(Acto III, escena II, p. 264)

ÁNGELO.-... Acababa de entregarle una *cadena* cuyo precio he de cobrar a las cinco.

(...)

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Y la *cadena*; pero no he visto nada ni a la *cadena* ni al platero (goldsmith)...

ÁNGELO.-... Aquí tenéis la nota del peso de vuestra *cadena*, evaluada hasta el último quilate de la ley de oro (the fineness of the gold) y el precio de la hechura (chargeful fashion)...

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Traedme la *cadena*...

ÁNGELO.-... Entregad vos mismo la *cadena* a vuestra esposa.

(...)

ÁNGELO.-... ¿Lleváis encima la *cadena*?

(...)

ÁNGELO.-... Os suplico que me deis la *cadena*...

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Debería reñiros por no haberme mandado la *cadena*...

(...)

ÁNGELO.-... ¡La *cadena*!

(...)

ÁNGELO.-... Enviad la *cadena* a vuestra esposa...

ANTÍFOLO DE EFESO.-... ¿Dónde está la *cadena*?...

(...)

ÁNGELO... El dinero que me debéis por la *cadena*.

(Acto IV, escena I, pp. 264 y 265)

DROMIO DE SIRACUSA.-... Una *cadena*... una *cadena*...

ADRANA.-... ¿La *cadena*?

(Acto IV, escena II, p. 268)

CORTESANA.-... ¿Es esa la *cadena* que hoy me habéis prometido?

(...)

CORTESANA.-... Dadme la *cadena* que me habéis prometido...

DROMIO DE SIRACUSA... Quiere una *cadena* de oro... Si se la dais, agitará esa mujer diabólica su *cadena* y se servirá de ella para aterrarnos.

CORTESANA.-... O la *cadena*...

(...)

CORTESANA.-... Me ha prometido en cambio una *cadena* de oro...

(Acto IV, escena III, pp. 269 y 270)

OFICIAL.- Una *cadena* que ha entregado a vuestro esposo.

ADRIANA.- Había... encargado una *cadena* para mí...

CORTESANA.-... Y llevaba una *cadena*.

(Acto IV, escena IV, p. 273)

ÁNGELO.-... Os aseguro que le entregué la *cadena*...

(...)

ÁNGELO.-... Lleva al cuello la misma *cadena*... Haber recibido una *cadena*... Esa *cadena* la habéis recibido de mí...

(...)

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Una *cadena* de oro... Ha sostenido que ya me había entregado la *cadena*...

(...)

DUQUE.- Pero ¿vos le habéis entregado una *cadena*, sí o no?

ÁNGELO.-... Todos los aquí presentes han visto la *cadena* en su cuello.

(...)

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Juro que nunca he visto la *cadena*...

(...)

ÁNGELO.- He aquí, señor, la *cadena* que de mí habéis recibido.

(...)

ANTÍFOLO DE EFESO.-... Me habéis hecho arrestar por esta *cadena*.

(Acto V, escena única, pp. 274, 278 y 281).

Es difícil de conocer qué tipo de *cadena* era, pero el texto me aporta otras muchas informaciones valiosas, en primer lugar habla de un orfebre ¿italiano? llamado Ángelo —¿sería quien hiciese los encargos de Shakespeare?—. No hay referencias a ningún orfebre con este nombre, pero tal vez pudo existir. También me comunica cómo se valoraban las *cadenas*, no sólo por su peso en quilates de oro sino también por su hechura; y que si una bruja las agitaba delante de alguien le podía ocurrir algo malo a esa persona pues adquirirían un poder sobrenatural, se convertían en *amuletos* no con el don de proteger sino de causar desgracias.

LA DOMA DE LA BRAVÍA

PETRUCHIO.-... *collares* (beads)...

(Acto IV, escena III, p. 1136).

Son *collares* de cuentas.

LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR

SIMPLE.-... Que le ha escamoteado una *cadena* (chain)...

(Acto IV, escena V, p. 1248)

QUICKLY.- Yo os proporcionaré una *cadena*...

(Acto V, escena I, p. 1251).

Es la misma *cadena* sobre la que no hay datos.

A VUESTRO GUSTO

ROSALINDA.- (Quitándose del cuello una *cadena* (chain) y entregándosela) Caballero, llevad esto en recuerdo mío...

(Acto I, escena II, p. 73)

CELIA.- Y con una *cadena* al cuello, que fue vuestra antes...

(Acto III, escena II, p. 91).

Tampoco puedo definir cómo era esta *cadena*.

NOCHE DE EPIFANÍA

SIR TOBÍAS.-... Id, señor, a limpiar vuestra *cadena* con migas de pan (rub your chain with crumbs)¹⁶.

Es una pena desconocer el metal del que estaba hecha esta *cadena* que al parecer se limpiaba con miga de pan, ¿sería de plata?

PERICLES, PRÍNCIPE DE TIRO

ALCAHUETA.- Le veremos aquí mañana con sus más bellos *collares* (best ruff on).

(Acto IV, escena II, p. 693).

Aunque puede que se trate de *collares*, también puede ser una gorguera.

CUENTO DE INVIERNO

AUTÓLICO.-... *Collares de ámbar* (necklace-amber)...

(...)

AUTÓLICO.-... Habría podido coleccionar llaves colgadas de una *cadena* (chains)...

(Acto IV, escena III, pp. 954 y 961).

16 En una nota, la dos, a pie de página, Astrana Marín, p. 138, explica que esta *cadena* alude a la que llevaban antiguamente los intendentes alrededor del cuello.

Me parece interesante conocer que se hacían *collares* con *cuentas de ámbar* y en cuanto a la segunda *cadena*, no creo que se trate de una *joya*.

CABALLERO 3º.-... La *joya* perteneciente a su *collar*...

(Acto V, escena II, p. 971).

Sólo podemos conocer que la Reina Hermione llevaba un *collar* con un *colgante* pinjando. Posiblemente sería de tipo *decorativo*.

Las órdenes

Las Órdenes que aparecen en Shakespeare son la inglesa de la Jarretera y la española del Toisón. La primera, fundada por Eduardo III *circa* 1346, tiene el *collar* formado por eslabones en forma de *ligas* unidas entre sí por *nudos del verdadero amor*, con un *medallón* oval colgando con San Jorge a caballo lanceando al dragón y la leyenda *Homni soit qui mal y pense*, (*Mal haya para quien mal piense*), aludiendo a la historia de su origen. La Orden del Toisón fue fundada por Felipe El Bueno de Borgoña en 1430 y su *collar* está compuesto por dos tipos de eslabones, unos son B entrelazadas, los otros, piedras de pedernal de las que saltan chispas; la leyenda es: *Ante ferit quam flamma micet*, (*Golpea antes que la llama centellee*). Colgando lleva un cordero suspendido por el vientre. Con otra inscripción: *Praesum non vile laborum*, (*Estoy al frente con el valor de mi esfuerzo*)¹⁷. La presencia del vellocino de oro tiene un doble significado, mitológico, por referencia a la historia de Jasón y los Argonautas (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, I), y religioso por la historia de Gedeón y la piel del vellón (*Jueces*, VI, 36-40).

LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR

ANA.- ... Frotad los sillones de la Orden (Order)... formando en la noche un círculo igual al de la Jarretera (Garter)... Escribid *Homni soit qui mal y pense*... (Acto V, escena V, p. 1254).

EL MERCADER DE VENECIA

GRACIANO.- ... Somos los jasones; hemos conquistado el vellocino (fleece).

SALANIO.- Quisiera que hubieseis conquistado el toisón (fleece) que él ha perdido.

(Acto III, escena II, p. 1181).

En uno y otro caso, las Órdenes están tratadas de un modo metafórico pero en ambas citas se pone de manifiesto que el escritor sabía perfectamente a que aludía.

17 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea...* ob. cit. Tomo II, vol. IV, pp. 128- 130.

Los brazaletes/pulseras

La diferencia entre un *brazalete* y una *pulsera* hay que buscarla en la parte del brazo en que se llevan, el primero por encima de la muñeca, mientras la segunda se lleva en la misma muñeca. Ambos pueden ser rígidos o articulados, es decir formados por diversos eslabones de oro esmaltado, engastado con piedras preciosas. Se utilizaron prácticamente en toda Europa.

LA DOMA DE LA BRAVÍA

PETRUCHIO.-... *brazales de ámbar* (amber-bracelets)...

(Acto IV, escena III, p. 1136).

Estos *brazales* deberían de ser muy similares a los collares citados anteriormente, aunque tal vez no estuviesen hechos de bolas, sino que fuesen un aro rígido.

CUENTO DE INVIERNO

AUTÓLICO.-... *Brazales* de abalorios (bugle-bracelet)...

(...)

AUTÓLICO.-... Ni un *brazalete* (bracelet)...

(Acto IV, escena III, p. 954 y 961).

Los primeros *brazales* son de cuentas, en cuanto al segundo no puedo añadir nada.

CIMBELINO

PÓSTUMO.-... Son unas esposas de amor; voy a ponérselas a este hermosísimo prisionero. (Le pone un *brazalete* (bracelet) en el brazo).

(Acto I, escena I, p. 851 y 852)

IACHIMO.-... Quitémosle esto, quitémosle esto (Quita el *brazalete* a Imogena)...

(Acto II, escena II, p. 866)

IMOGENA.-... Que busque una *joya* (jewel) que por azar demasiado adverso se ha escurrido de mi brazo...

(Acto II, escena III, p. 869)

IACHIMO.-... Para sacar al aire esta *joya* (jewel). Mirad. (Saca el *brazalete*)...

(...)

FILARIO.-... Es probable que haya perdido ese *brazalete*...

(...)

PÓSTUMO.-... Estoy seguro de que ella no ha perdido su *brazalete*...

(Acto II, escena IV, pp. 871 y 872)

IACHIMO.-... Este *brazalete* que le pertenecía...

(...)

IACHIMO.-... Y ved aquí el *brazalete*...

(Acto IV, escena V, pp. 909 y 913).

No hay ninguna descripción de cómo era este *brazalete* que junto con la *sortija* más arriba aludida tienen un papel muy importante en la obra.

Los medallones

Fueron junto con los *colgantes* y las *insignias* los tipos de joyas más utilizados durante todo el siglo XVI. Tenían el frente decorado con escenas (religiosas, mitológicas, alegóricas...) en oro esmaltado, o bien engastaban un *camafeo*, un *commesso* o un *intaglio*. En su reverso solían llevar motivos decorativos, arabescos, grotescos... esmaltados. Lo que más les diferenciaba fueron las distintas formas que tenían: circulares, ovales, octogonales... Aunque lo más importante y lo que les confería su carácter de *medallón* era la anilla que tenían en el ápice para colgarles. Posiblemente tengan un origen italiano, pero en la Inglaterra de Enrique VIII y con Holbein como diseñador estuvieron de moda y lo mismo ocurrió con Isabel I, que solía regalarlos en la fiesta de Año Nuevo con su imagen tallada en una piedra dura.

NOCHE DE EPIFANÍA

OLIVIA.-Llevad este *medallón* (this jewel) en recuerdo mío. Encierra mi retrato (tis my picture)...

(Acto III, escena IV, p. 154).

Esta joya más que un *medallón* es un *colgante miniatura* con un retrato.

EL CUENTO DE INVIERNO

LEONTES.- ¡Pardiez!, el que la lleva como su *medallón* (her medal), colgada de su cuello, el rey de Bohemia...

(Acto I, escena II, p. 926).

Aunque sea una *metáfora*, se trata de una *medalla*, es decir un *medallón*.

Los broches/insignias

Con las mismas características técnicas que los medallones, hay una pequeña diferencia entre los *broches* y las *insignias*, los primeros, llevan incorporado un imperdible para poderlo prender, las segundas tienen unas presillas en su borde por las que se sujetan a la tela mediante la costura.

Los *broches* y las insignias no tienen un país de origen determinado, se utilizaron en toda Europa y a lo largo de todo el siglo XVI.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

BEROWNE.- ¡El perfil de San Jorge en un *broche* (Saint George's half- cheek in a brooch)!

DUMAINE.- ¡Si, en un *broche* de plomo (brooch of lead)!

BEROWNE.- ¡Y colocado en el sombrero (cap) de un sacamuelas!...

(Acto V, escena II, p. 195).

Más que de un *broche*, personalmente creo que se trata de una *insignia* por la alusión a su colocación en un sombrero (gorra). Es raro encontrar la cabeza de *San Jorge* en una joya, lo habitual es que aparezca el Santo de cuerpo entero, armado y a caballo, lanceando al dragón.

A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO

PAROLLES.-... Como esos *broches* (broochs) y mondadientes que ya no se usan...

(Acto I, escena I, p. 1042).

Desconozco cómo eran esos *broches* que estaban anticuados para Shakespeare cuando escribió esta comedia *circa* 1602, aunque es cierto que los *tipos* de joyas del Renacimiento cambiaron mucho durante el siglo XVII, pues las piedras preciosas tomaron gran protagonismo desplazando a la joyería temática.

MEDIDA POR MEDIDA

Las *insignias* citadas en el acto II, escena II, p. 450, escena V, p.453 y acto V, escena única, p. 478 y que hacen referencia a *honoros*, no aparecen como *badges*, ni con ningún otro término de joyería en el texto en inglés, de lo que deduzco que el uso de la palabra *insignia* ha sido una licencia del traductor y prefiero dejarlas sin comentar.

EL CUENTO DE INVIERNO

AUTÓLICO.-... Broche (brooch)...

(Acto IV, escena III, p. 961).

No se cómo era este *broche*.

Los pendientes

No se usaron mucho durante el siglo XVI y su escaso empleo pudo deberse a los cuellos altos de los trajes que impedían llevarlos holgadamente, teniendo en cuenta que eran largos. Sí fueron utilizados indistintamente por hombres y mujeres, el mismo Shakespeare luce un aro de oro en su oreja izquierda en el *Chandos Portrait* (*circa* 1610)¹⁸.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

HOLOFERNES.-... Maduro como una pera de agua, que cuelga, semejante a una *joya*, de la oreja del coelo, del cielo (like a *jewel* in the ear of coelo)...

(Acto IV, escena II, p. 164).

18 Atribuido a John Taylor, National Portrait Gallery, Londres, NPG 1. Puede verse en <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait.php?search=ss&firstRun=true&sText=william+shakespeare&LinkID=mp04051&page=1&rNo=0&role=sit>

Aunque se trate de una metáfora la alusión a un *pendiente* con una *perla pera* está clara.

EL MERCADER DE VENECIA

SALARINO.-... ¿Y *joyas* (jewels)? ¡Dos *pedras* (stones) robadas por mi hija!... ¡Lleva encima las *pedras* (precious stones) y los ducados!

SALANIO.-... “¡Sus *pedras* y los ducados!”

(Acto II, escena VIII, p. 1172)

SHYLOCK.-... Quisiera que mi hija estuviese muerta a mis plantas, con las *joyas* (jewels) en sus orejas...

(Acto III, escena I, p. 1177).

No hay duda de que está haciendo alusión a unos pendientes engarzados con gemas, pero no aporta nada sobre ellos.

Los dijes/ relicarios

Destinados a guardar reliquias o miniaturas, estos últimos fueron mayoritariamente ingleses. De diversas formas, rectangulares, ovales..., la montura era de oro y la caja estaba tallada en cristal de roca.

LA DOMA DE LA BRAVÍA

PETRUCHIO.-... *Dijes* de doble cambio (double change of bravery)...

(Acto IV, escena III, p. 1136).

Posiblemente se esté refiriendo a un *relicario* que se podía girar dejando ver sus dos caras.

Los colgantes mondadientes

Aunque un mondadientes es algo vulgar, un utensilio de la vida cotidiana, su realización en oro esmaltado engastado con piedras preciosas y perlas lo convirtió en joya durante el siglo XVI junto con los colgantes con *instrumentos de aseó*. De probable origen alemán, su uso en Inglaterra está documentado¹⁹.

A BUEN FIN NO HAY MAL PRINCIPIO

PAROLLES.-... Como esos broches y *mondadientes* (toothpick) que ya no se estilan...

(Acto I, escena I, p. 1042).

Está claro que algún modelo de *colgantes mondadientes* del Renacimiento ya no se usaba a principios del siglo XVII, o tal vez ninguno.

19 Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*. Londres, 1979, pp. 405-406.

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES (Volumen II)

BENEDICTO.-... Os traería ahora mismo un *mondadientes* (toothpicker) del más apartado extremo de Asia...

(Acto II, escena, I, p. 22).

El dato importante aportado por esta cita hace alusión a una posible procedencia asiática para este tipo de colgantes.

Los colgantes esencieros

Realizados en oro, a veces esmaltado y con piedras y perlas engastadas, eran huecos y estaban destinados a contener productos aromáticos y como solían llevarse colgados de la cintura, distribuían el perfume alrededor de su portador al andar. Parece que tuvieron un origen español, pero también se los localiza en otros países europeos.

Uno de estos colgantes, en el Museo Británico, es de oro con perlas engastadas y posiblemente sea de principios del siglo XVI por lo rudo de su ejecución (lám. 2)²⁰.

EL CUENTO DE INVIERNO

AUTÓLICO.-...ni una *poma* (pomander)...

(Acto IV, escena III, p. 961).

Los colgantes frutos

Representaban todo tipo de frutas, eran de oro esmaltado y tenían origen español.

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

DUMAINE.-...Una *nuez moscada de oro* (a gilt nutmeg)...

(Acto V, escena II, p. 196).

No puedo indicar nada más.

Las coronas

Relacionadas con la Monarquía o con la Iglesia, su uso fue muy restrictivo, los pocos ejemplares que se conservan del Renacimiento son extraordinarios por su diseño y trabajo.

²⁰ Tiene el nº de registro 1854,0124.1. También está catalogada en N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea...* ob. cit. Tomo I, vol. I, p. 416, nº 677.

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

TITANIA.-... Y sobre la *corona* de hielo (icy crown)...

(Acto II, escena I, p. 1007).

Se trata de una metáfora, no alude a ninguna *joya*.

TROILO Y CRESSIDA (Volumen II)

Sesenta y nueve príncipes, portadores de pequeñas *coronas* reales (crownets regal)...

(Prólogo, p. 293).

Desconozco cómo eran.

MEDIDA POR MEDIDA

ISABELA.-... Ni la *corona* (crown) del Rey...

(Acto II, escena II, p. 450).

Lo mismo.

PERICLES, PRÍNCIPE DE TIRO

THAISA.-... Su emblema es una *corona* de caballero (wreath of chivalry)...

(Acto II, escena II, p. 677)

THAISA.- Pero a vos... doy esta *corona* de victoria (wreath of victory)...

(...)

PERICLES.-... Humillaban sus *coronas* (crowns) ante su supremacía...

(Acto II, escena III, p. 678)

HELÍCANO.-... Si halláis al príncipe y le decidís a volver, seréis como *diamantes* alrededor de su *corona*.

(Acto II, escena IV, p. 681)

GOWER.-... Los ciudadanos de Tiro han querido colocar la *corona* sobre la cabeza de Helicano, pero este la ha rehusado... Si el Rey Pericles no vuelve...se ceñirá la *corona*...

(Acto III, Coro, p. 683)

CLEÓN.-... Una princesa igual a la más alta *corona* de la tierra!...

(Acto IV, escena III, p. 695).

Estas *coronas* que aparecen en estas citas, excepto la segunda, tal vez una corona de laurel, tienen un significado simbólico, metafórico, y no aluden a *joyas* concretas.

EL CUENTO DE INVIERNO

LEONTES.-... Hay un complot... contra mi *corona* (crown)...

(Acto II, escena I, p. 930)

HERMIONA.-... La *corona* y esta alegría de mi vida...

(Acto III, escena II, p. 941)

FLORISEL.-... Juro que si llevara la *corona* del monarca más poderoso...

(Acto IV, escena III, p. 957).

Con estas *coronas* sucede lo mismo que con las de la comedia anterior.

CIMBELINO

REINA.-... No estando ella, dispongo de la *corona* (crown) de Bretaña.

(Acto III, escena V, p. 883).

Igual.

LA TEMPESTAD (Volumen II)

ANTONIO.-... Y mi potente imaginación ve bajar una *corona* (crown) sobre tu cabeza.

(Acto II, escena I, p. 995).

Seguimos con el sentido simbólico. Hay otra *corona* citada en el Acto IV, escena única, p. 1011, pero es de juncos, no se trata de una *joya*.

Los camafeos

Con origen en el mundo clásico estuvieron, por razones obvias, de moda durante todo el Renacimiento, usándose en joyería tanto ejemplares romanos como tallando ejemplares nuevos, pues hubo muy buenos talladores, especialmente en las Cortes Francesa e Inglesa. Además del clásico retrato, los hay con temas religiosos, mitológicos...

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

BOYET.-... Su corazón como un ágata en que estuviese esculpida vuestra *imagen* (his heart, like an agate, with your print express'd)...

(Acto IV, escena I, p. 152).

Aunque se trate de una *metáfora*, me ha parecido interesante incluir esta cita porque recalca el valor de *escultor* del tallador de gemas.

Y hasta aquí los diferentes tipos de *joyas* que aparecen citados por Shakespeare en sus *comedias*, pero como he dicho anteriormente Shakespeare también emplea, mayoritariamente como *metáforas*, los genéricos *joya* y *albaja* y me ha parecido interesante incluir estas dos citas porque en ellas puedo seguir viendo el interés del escritor por las joyas.

LA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES

ADRIANA.-... Veo que la *joya* mejor esmaltada acaba por perder su hermosura; que el oro, aunque resiste largo tiempo el roce, no obstante, si es muy frecuente el contacto, termina por gastarse...

(Acto III, escena I, p. 254).

PERICLES, PRÍNCIPE DE TIRO

SIMÓNIDES.-... Igual que las *joyas* pierden su brillo si no se las cuida...

(Acto II, escena II, p. 677).

Se que puedo terminar este breve estudio de muchas maneras, pero he decidido copiar literalmente a Kunz y despedirme con una simple fecha, distinta de la suya, separada en el tiempo 96 años, pero al fin y al cabo, fecha.

Abril, 2009

Un copón-relicario en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo y la veneración de las reliquias

YAYOI KAWAMURA¹
Universidad de Oviedo

En la Cámara Santa de la catedral de Oviedo se guarda un singular relicario en forma de pequeño copón, hecho de oro y cristal de roca, con factura renacentista. A pesar de ser una muestra de orfebrería de altísimo interés, rodeado de otros relicarios y tesoros, muchos de ellos más antiguos que éste, no se ha destacado su presencia hasta ahora, sin haberse realizado el estudio que la obra merece. Recientemente don Enrique López Fernández, canónigo de la catedral ovetense, en su estudio de los tesoros del templo², presta atención a este relicario, reclamando un estudio de mayor profundidad.

El presente artículo, por lo tanto, se centrará en estudiar esta pieza con el análisis formal y descriptivo, planteando el hipotético origen novohispano; asimismo se intentará indagar el momento de su ingreso en la Cámara Santa. El estudio, por otro lado, brinda una ocasión para reflexionar sobre el modo de exponer y venerar las reliquias y su evolución en dicha cámara, que es por sí un gran relicario, el más antiguo de España.

1 La autora es miembro del proyecto de investigación “Reflejo de los nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el barroco: arquitectura, arte y devoción”: HUM2006-12319, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006-2009. Este estudio se ha realizado dentro de dicho proyecto de investigación.

2 E. LÓPEZ FERNÁNDEZ, *Las reliquias de San Salvador de Oviedo*. Ediciones Madu, Granda-Siero, 2004.

El relicario tiene forma de copón, consta de un cuerpo de copa sostenido por un pie y astil, y una tapa (láms. 1 y 2)³. La parte inferior está hecha de oro repujado y cincelado, y la tapa, de oro y cristal de roca. Mide 16,4 cm. de alto, 6,1 cm. de diámetro del pie y 6 cm. de ancho máximo de la copa.

El pie es circular apoyado en cinco puntos salientes hacia el exterior, decorados con hojas de acanto. El pie circular tiene una suave elevación en la que se combina un bocel y una escocia; el bocel, situado en un nivel inferior, está decorado con finas ovas, y la escocia, situada encima y con una franja más ancha que el bocel, está ornamentada con una sucesión de hojas en forma de lengua puntiaguda con un nervio central.

Encima se encuentra un cuerpo cilíndrico liso de poca altura, en cuyo lateral se hallan cuatro rostros vistos de frente que corresponden a un hombre de edad madura con bigote, nariz ancha y pómulos salientes; su fisonomía recuerda a los caciques indígenas de América. Uno de ellos está acompañado de un ave, probablemente un águila vista de perfil, casi picoteando la cabeza del hombre. Son piezas hechas aparte en pequeñas chapas con relieve cincelado y soldadas.

Encima de este cuerpo cilíndrico se desarrolla un saliente discoidal decorado con hojas similares a las de la escocia anterior. Este disco crea una plataforma plana, sobre la cual se desarrolla un fuste vertical. El fuste se inicia con un volumen cónico y lleva un nudo en forma de gran bellota que sostiene encima una moldura cilíndrica dentada de escaso diámetro. Tres tallos florales con su cuerpo torso de perfil sinuoso acompañan al fuste. Su forma recuerda claramente a una cornucopia. La flor se convierte en un cuerno de la abundancia. Uno de los tallos se ha perdido. Entre los tres tallos florales, apoyadas sobre la parte cónica inicial del fuste se encuentran tres extrañas máscaras de rostro ovalado con los ojos perforados y la boca ampliamente abierta y ahuecada. Lleva orejas de soplillo y el peinado con forma de peineta baja. Nos trasmite una cierta asociación de un grito de horror. Asimismo nos recuerda las máscaras de jade de la cultura azteca.

Sobre el fuste se desarrolla una copa en forma de ocho paños lisos. La copa en la parte superior lleva un saliente octogonal decorado con ovas y termina en un octógono algo retranqueado en forma de balastrada. En las ocho puntas que forma el saliente octogonal se encuentran ocho distintos rostros retratados dentro de un marco ligeramente alargado con siete lados, cuya forma recuerda un escudo; son figuras cinceladas sobre chapas soldadas. Se observan cinco hombres maduros de rasgos occidentales, un guerrero barbado con su casco, una dama con cabello largo ondulado recogido de canon clásico y finalmente una calavera con fuerte mandíbula y pómulos salientes. Excepto este último que se presenta en sesgo, los demás son rigurosamente de perfil, variando el sentido del mismo a la derecha y a la izquierda. Los rostros en perfil expresados en relieve tienen su origen en la anti-

3 Mi agradecimiento a Pedro Díaz Gómez por haberme cedido las fotografías.



LÁMINA 1. Copón-relicario, cerrado; Cámara Santa, Catedral de Oviedo (foto: Pedro Díez Gómez).



LÁMINA 2. Copón-relicario, abierto; Cámara Santa, Catedral de Oviedo (foto: Pedro Díez Gómez).

gua numismática romana y es, a su vez, modo de presentación ampliamente usado en el Renacimiento. La iconografía de estos personajes es de difícil explicación. La calavera nos recuerda a aquéllas que tantas veces esculpieron los aztecas en sus altares de sacrificio (lám. 3).

El relicario lleva una tapa de cristal montada en una estructura octogonal hecha de oro. Encaja en la parte del balaustrado de la copa. El cristal de roca está tallado para formar una ligera conicidad. El remate superior es una cruz sobre un basamento de perfil quebrado formado con bocel, cilindro y suave cono.

Aun a falta de marcas, la muestra podríamos situarla en el mundo virreinal americano, y con esta hipótesis analizaremos la obra a continuación.

El diseño del conjunto no está concebido con una determinada estructura. El octógono es la forma que destaca por mostrarse en la copa, la parte más voluminosa



LÁMINA 3. Copón-relicario, detalles; Cámara Santa, Catedral de Oviedo (foto: Yayoi Kawamura).

del conjunto, sin embargo, los puntos de apoyo son cinco y los tallos y máscaras que acompañan al fuste son tres, variando, de esta manera, caprichosamente la división que se aplica al cuerpo básicamente de sección circular. Se interpreta este aspecto como falta de solidez conceptual a la hora de estructurar el objeto. El esquema octogonal —desde el pie hasta la parte superior— es una estructura muy usada en la platería hispanoamericana, desde México hasta Perú pasando por Oaxaca o Guatemala en el siglo xvii avanzado y sobre todo en el siglo xviii. Por lo que este relicario, un tanto ambiguo, se situaría en un periodo anterior a la consolidación de la estructura octogonal en la platería, quizás en el siglo xvi avanzado o principios del xvii.

Los motivos decorativos de carácter antropomorfos son otra extrañeza de este relicario. Hay representación, siempre sólo de rostro, de los indígenas americanos, máscaras, hombres y mujeres europeos, además de una calavera. La coexistencia de todo ello en sí es extraña, pero si tenemos en cuenta que se trata de un objeto religioso —la cruz de remate lo demuestra— se hace aún más extraño o inexplicable la presencia de toda esta iconografía profana.

Bien es cierto que el busto de un guerrero es un recurso decorativo que frecuentemente se observa en los objetos de la primera fase del Renacimiento español, denominada Plateresco. Por lo tanto, podemos señalar el origen de esta libertad iconográfica en la influencia que ejerce el arte plateresco en esta obra, aunque la obra muestra una decoración ordenada sin ese carácter *horror vacui* plateresco. Si es así, la obra podríamos situarla entorno al último cuarto del s. XVI, teniendo en cuenta el ampliamente comentado retraso o supervivencia tardía de los motivos artísticos españoles en la platería hispanoamericana, que dificulta la datación de las obras.

El repetido recurso de aplicar los rostros humanos nos hace suponer su producción en Nueva España, sobre todo por los fuertes recuerdos de la cultura azteca en los rostros de los caciques, máscaras y calavera. Teniendo en cuenta el material con que está realizado, el oro, se podría barajar la posibilidad de un comitente de alto rango social con estancia en alguna localidad cercana a una de las reales minas importantes de Nueva España, como Zacatecas o Guanajuato.

Otra cuestión a plantear es si esta pieza fue concebida como relicario desde el principio. Nos inclinamos a indicar que fue un copón en el momento original, que al llegar a España o al llegar a la catedral de Oviedo, por su singular belleza y su material nada común, se le designó un nuevo uso, contenedor de las preciadas reliquias de la Cámara Santa, siguiendo la moda coleccionista que fomentaba la creación de la conocida cámara de maravillas, fenómeno que se observa de modo claro en el Ochoavo de la catedral toledana, la capilla de los relicarios de la catedral de Burgos, el relicario del convento de las Descalzas Reales o el de Santa María de Guadalupe, por ejemplo.

El relicario contiene un paño de seda de color rojo que envuelve las reliquias, y se halla en su interior un pequeño trozo de papel que dice “RELIQUIAS DE LA S(ANTÍSI)MA VIRGEN / De la casa de donde nació / del sepulcro / y de *uonilibus*”. El texto está escrito con pluma, cuyas letras nos indican una fecha reciente, quizás mediados del siglo XX, en el momento de la reorganización de la Cámara Santa después de su restauración tras la explosión y destrucción de la misma durante la Revolución de 1934 de Asturias.

En el Archivo Capitular de Oviedo se conservan varios registros e inventarios de los tesoros de la Cámara Santa en distintas fechas desde la Edad Media; ninguno de ellos describe de modo completo todas las reliquias y relicarios, como indica López Fernández en su antedicho estudio. Cotejando esos documentos se detecta el hecho de que aparece muy tardíamente, casi contemporánea nuestra, la descripción del relicario en cuestión de modo identificable. Se trata de un documento

mecanografiado sin fecha⁴, datable entre las décadas de 1950 y 1970, que se titula “Inventario de los objetos muebles de valor histórico-artístico que se encuentran en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo”. Contiene 47 objetos numerados, y el número 18 tiene la siguiente descripción: “Relicario en forma de copa dorada, con tapa de cristal de roca rematada en cruz. 16 cm de alto x 6 cm de diámetro en la base.” Asimismo, se conserva una fotocopia del mismo documento con anotaciones manuscritas en lápiz con letras de don Raúl Arias del Valle, ex-canónigo archivero (1927-2004). Sobre este relicario el archivero añade “R. B. Mariae”, indicando que las reliquias de la Virgen son las que están guardadas en él, y además pone la fecha de su examen: 1984. Anterior a este documento, la fecha más reciente de inventario de los tesoros data de 1765, habiendo una gran laguna de 200 años. En este registro no encontramos la descripción del relicario⁵.

Teniendo en cuenta el buen estado de conservación del relicario, faltando sólo un tallo-cornucopia como hemos indicado anteriormente, signo de no haber sufrido las consecuencias catastróficas de la explosión de 1934, se podría barajar la posibilidad de su ingreso en la Cámara Santa durante la última reorganización tras la restauración de la misma. Por otro lado, el hecho de no figurar el copón en la redacción de 1765 nos posibilita plantear la hipótesis de que hubiera llegado a ella después de la desamortización de Mendizábal, procedente de algún convento de la diócesis. Sin embargo, tras la lectura de las actas capitulares correspondientes a las fechas posteriores a los dos acontecimientos se descartan ambas posibilidades, ya que creemos que siendo un objeto de tan apreciado valor que produjo la decisión de su ingreso en la Cámara Santa, su llegada a la Catedral debería estar reflejada en las actas, pero no lo hemos encontrado.

Hubo varios inventarios de los tesoros de la Cámara Santa a lo largo de la historia, como hemos dicho. Aparte de los primeros documentos que hablan de la visita de Alfonso VI a las reliquias del *Arca Santa* en 1075, como el *Manuscrito de Valenciennes*, datable a finales del siglo XI, en los siglos XIV y XV se registraron varias veces las reliquias y relicarios: el registro de 1305; el de 1385 al que alude el libro Becerro del obispo don Gutierre de Toledo; y el que figura en el *Privilegio de la Cofradía de la Cámara Santa* en el momento fundacional en 1465. Estos documentos, objeto de estudios de diversos investigadores, no aportarían ninguna pista para nuestro relicario por ser objeto claramente posterior a esos años, aunque volveremos a ellos más tarde para reflexionar sobre la manera de venerar las reliquias y su evolución⁶.

4 A. C. O., Caja 86: Cámara Santa. Documento suelto.

5 E. LÓPEZ FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 155-161.

6 Aparte de los inventarios, existen hojas del cabildo de distinta fechas, la carta para Felipe IV estudiada por Ramallo y otros impresos que contienen la relación de las reliquias, sin referirse a sus continentes. G. RAMALLO ASENSIO, “Reactivación del culto a las reliquias en el Barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639”. *Liño* 11, Oviedo, 2005, pp. 77-91.

Los documentos que nos interesan para indagar sobre el copón-relicario datan del siglo XVI al XVIII. Ambrosio de Morales con ocasión de su visita a la Cámara Santa, con esa precisa orden real de “reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios”, nos deja escrita una minuciosa observación y registro de los contenidos de la Cámara Santa en 1572⁷. En este registro detallado, no encontramos ningún relicario que pudiera corresponder a nuestro objeto de estudio, tampoco las reliquias que en la actualidad contiene.

El inventario siguiente que conocemos es de 1588⁸, hecho a raíz de la visita a la Cámara Santa del obispo don Diego Aponte de Quiñones (obispo en Oviedo de 1585-1599), gran reformador, bajo cuyo mandato episcopal se redactaron los nuevos estatutos de la catedral de Oviedo⁹. En la descripción de los relicarios, no figura ningún copón-relicario de oro y cristal de roca; sin embargo, aparece, por primera vez, un “relicario pequeño de medallas”. López Fernández señala la posibilidad de que este relicario haga referencia a nuestro copón-relicario, una opinión plausible. Aquellos ocho rostros en perfil que acompañan la copa podían ser interpretados como “medallas”. Por lo tanto, este copón de oro novohispano podríamos datarlo en torno a 1580.

Este relicario se registra en esa fecha como continente de dos pequeños estuches: una “ampolla” y un “canutico”, que contienen la sangre del Señor. Por lo menos una de las dos ya se encontraba en la Cámara Santa desde antes, ya que figura en el inventario de 1385 y también en el registro de Ambrosio de Morales. Sobre todo Morales lo describe como sigue: “en un Relicario pequeño de plata dorada en Ampolla de Cristal está envuelta con tierra de la sangre que manó del Santo Crucifijo de la Ciudad Baruth”¹⁰. Esta pequeña ampolla, junto con un canutillo que contiene el mismo tipo de reliquia de Cristo, fueron depositados en algún momento entre 1572 y 1588 en ese “relicario de medallas”. Por otro lado, es de señalar que las reliquias de la Virgen que actualmente se hallan en el copón-relicario hacen por primera vez su aparición en la lista de las reliquias de este año, como indica López Fernández.

Existe la posibilidad de que el “relicario de medallas” —independientemente de que corresponda a nuestro copón-relicario o no— fuera donado por el obispo Aponte y que su ingreso en la Cámara Santa motivara su visita y la redacción del

7 A. de MORALES, *Viaje de... por orden del Rey Don Phelipe a los Reynos de León y Galicia y Principado de Asturias*. Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1977 [edición facsimilar de Madrid, 1765], pp. 69-86. E. LÓPEZ FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 129-134.

8 A. C. O., *Relación sumaria del gran tesoro, u número de preciosas y santas reliquias que están en la Santa Yglesia Catedral de San Salvador de la Ciudad de Oviedo*, impreso en 1621. Véase E. LÓPEZ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 134, nota 71, pp. 134-152.

9 [D. APONTE DE QUIÑONES], *Libro de los Estatutos y constituciones de la Sancta Iglesia de Oviedo, con el ceremonial y Kalendario de sus fiestas antiguas, ordenados por don ---, obispo de la dicha Iglesia, conde de Noreña y del consejo del Rey Nuestro Señor, Iuntamente con el Deán y Cabildo de su Sancta Iglesia*. Luarca, 1974 [edición facsimilar de Salamanca, casa de Iuan Fernández, 1588].

10 A. de MORALES, ob. cit., p. 74.

inventario. Sin embargo, por otro lado, el clima de gran tensión entre el obispo y el cabildo, bajo el cual se hizo la visita episcopal a la catedral de Oviedo en noviembre de 1588, nos hace difícil imaginar la entrega cordial de un tesoro a la Cámara Santa por parte del prelado¹¹.

En 1626¹², con motivo de una donación que hace el obispo Juan de Torres Osorio (obispo en Oviedo de 1624-1627) de cuatro nuevas arquetas o cajas a la Cámara Santa, se redacta otro inventario que, como señala López Fernández, sigue el modelo de 1588. En este documento, vuelve a figurar el “relicario pequeño de medallas”, en el cuarto lugar de un total de 22 arcas, cofres y reliquias.

La última relación de los tesoros de la Cámara Santa realizada en la Edad Moderna corresponde a la visita del obispo don Agustín González Pisador (obispo en Oviedo de 1760-1791) en 1761 y redactada en 1765¹³. En este inventario no figura el “relicario pequeño de medallas” ni otro que pudiera ser identificado como nuestro copón-relicario. Así tenemos que esperar hasta el siglo XX avanzado para tener la noticia fehaciente de la presencia de este relicario en la Cámara Santa, como indicamos anteriormente.

A lo largo de la historia se aprecia a través de los distintos documentos sobre la Cámara Santa el movimiento de las reliquias de una arqueta a otra o de un relicario a otro, o incluso la costumbre de guardar pequeños estuches o arquetas dentro de otras mayores. Asimismo se cambiaba de vez en cuando la colocación de las reliquias y la manera de venerarlas. Por otro lado, se detecta un carácter conservador de venerar de modo oculto las reliquias de la Cámara Santa a lo largo de su historia, costumbre que fue relajada durante algún tiempo, a la que quisiéramos dedicar nuestra atención a continuación.

En la actualidad se coloca en el centro de la Cámara Santa el *Arca Santa*, cuya disposición poco varió a lo largo de la historia, acompañada de las dos cruces, la *Cruz de los Ángeles* encima y la *Cruz de la Victoria* a la izquierda; del *Arca de las Ágatas* a la derecha; y del *Santo Sudario* detrás; los tesoros altomedievales más preciados. Detrás, a ambos lados de la ventana del fondo se disponen dos vitrinas, en las que se encuentran varios relicarios de tipo expositor mostrando sus reliquias.

11 Después del día 20 de octubre de 1588 en que el obispo manifestara su intención de realizar la visita a la catedral, el cabildo insiste varias veces al prelado de que en dicha visita debe estar acompañado de dos capitulares nombrados por el cabildo mientras Diego Aponte expresa su intención de nombrar por su cuenta quién debe ser su asistente en la visita. El 7 de noviembre el conflicto queda zanjado por el “mandamiento con cesuras proveído por Su Señoría” que nombra el asistente de su visita y que anuncia al cabildo el inicio de la misma el día siguiente. El cabildo decide apelar dicha decisión, pero parece que la apelación queda sólo en la intención. A. C. O., A. C. 19, ff. 362v, 363r, 363v, 365v, 365v y 366r: 20, 21, 24 de octubre y 3, 4 y 7 de noviembre de 1599.

12 A. C. O., Caja 86: Cámara Santa. *Documentos referentes a las Sagradas Reliquias que se veneran en la Cámara Santa*, ff. 16v.-32r. Véase E. LÓPEZ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 134, nota 71, y pp. 152-154.

13 A. C. O., Caja 86: Cámara Santa. *Documentos referentes...* ob. cit., ff. 32v.-40r. E. LÓPEZ FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 155-161.

Otras arcas se hallan en ambos laterales de la Cámara en un nivel bajo. Pero esta configuración actual fue el resultado de la última ordenación a mediados del siglo XX con la intervención del arquitecto Luis Menéndez Pidal¹⁴.

Una antigua fotografía tomada hacia 1886¹⁵ (lám. 4) nos muestra una visión diferente. Una reja de poca altura separa la zona sacra del resto. En el centro se halla el *Arca Santa* como si fuera un altar, encima de la cual se encuentra una estructura de tipo templete, que contiene el *Santo Sudario*. Delante del templete, sobre un cojín se apoya el *Cristo de Nicodemo*, flanqueado por dos relicarios de tipo expositor y dos diminutas cajas. En las paredes laterales observamos dos armarios, uno a cada lado, cuyas partes altas encajan perfectamente en la bóveda de medio cañón, y continúan en el testero formando un ángulo de 90 grados. Cada uno está articulado con seis columnas corintias adosadas, cuatro en el lateral y dos en el testero, rematadas con jarrones gallonados. De esta manera, el centro del testero, donde se halla un vano, queda libre. Los armarios muestran un aspecto cerrado; se aprecia en la zona del testero la presencia de varios paneles de relieves renacentistas —hoy conservados en el Museo de la Iglesia¹⁶—. Aunque los laterales no se ven en la fotografía, nos imaginamos que los armarios estaban cerrados de modo parecido, o a lo mejor con algunos cristales como vitrina¹⁷. En la pared lateral, a la izquierda del espectador se halla una urna de cristal encima de una repisa.

En el origen, por la presencia del *Arca Santa* la Cámara Santa se convierte en un gran relicario, donde se veneran las reliquias guardadas en ella. Se trata de un culto a reliquias en estado oculto. Sin embargo, a partir del siglo XIV, se aprecia un cierto cambio en la manera de colocar las reliquias, tendencia que va a más desde entonces. Nos referimos a la costumbre de exponer algunas reliquias fuera del *Arca Santa*. El inventario de 1305 habla de tres arcas aparte del *Arca Santa*, y cuatro receptáculos de reliquias fuera de las arcas, es decir, relicarios individuales para venerar las santas reliquias: uno para la sandalia de san Pedro, otro para la bolsa del mismo santo, otro para la bolsa de san Andrés y otro para la sangre de Cristo y leche de la Virgen. Al leer la relación de 1385, en esta fecha encontramos diez arcas o arquetas cerradas y cinco relicarios tipo expositor, entre los cuales contamos, a parte de los cuatro ya señalados en 1305, un relicario para la vara de Moisés, que se entiende que sacaron del *Arca Santa*. Por otro lado, el *Santo Sudario* estaba en una “tabla-tabernáculo” de modo oculto, pero ya fuera del *Arca Santa*.

14 Para más detalle, véase V. de la MADRID ÁLVAREZ, “El siglo XX. destrucción y reconstrucción”, en AA. VV., *La Catedral de Oviedo. Historia y Restauración*. Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, pp. 251-291.

15 A. M. O., Fototeca. P-462. Fotografía tomada por Laurent, h. 1886 (detalle).

16 AA. VV., *Museo de la Iglesia, Catálogo*. Oviedo, 2009 (en prensa), cat. E29 al E32 (J. González Santos).

17 José Cuenta Fernández y Arturo Sandoval y Abellán los señalan como “incañificables vitrinas”. J. CUESTA FERNÁNDEZ y A. SANDOVAL Y ABELLÁN, *Trabajos realizados en la Cámara Santa*. Oviedo, 1919, p. 22.



LÁMINA 4. Cámara Santa, Catedral de Oviedo; b. 1886 (foto: Laurent, A. M. O.).

En la minuciosa relación hecha por Ambrosio de Morales en 1572, observamos que se incrementan tanto las reliquias como sus continentes. En ese momento contamos con trece arcas o cofres cerrados de tipo tradicional y diez relicarios tipo expositor. Nueve de ellos vemos que estaban colocados y expuestos encima del *Arca Santa*, frente a los peregrinos que visitan la Cámara Santa. A los cinco relicarios ya colocados fuera del *Arca Santa* en el inventario de 1385, se suman otros cuatro: un relicario para las espinas de la corona del Señor y “denarios” que cobró Judas; otro de plata en forma de barco para el pellejo de san Bartolomé —expositor que debió de ser muy singular—, el *Cristo de Nicodemo*, obra románica del siglo XII, y el *Díptico del Gundisalvo*, también románico. Un relicario de madera de talla muy rica, que no sabemos muy bien cómo era, y la caja rematada del tabernáculo para el *Santo Sudario* se hallaban al lado de las dos cruces.

En la lista realizada en 1588, como hemos dicho, figura por vez primera el “relicario de medallas” en el que se depositaba la sangre de Cristo, sirviendo de contenedor de dos relicarios más pequeños. En este año se inventariaron once arcas o arquetas cerradas y nueve relicarios tipo expositor, los mismos nueve que Ambrosio de Morales vio encima del *Arca Santa*. No figura el rico relicario de madera mencionado en 1572.

La confección de una nueva lista en 1626 estaba motivada, como se ha señalado, por la donación de cuatro cajas por parte del obispo Torres Osorio. Son un cofrecito negro de África, que se entiende que era una cajita hecha de ébano, dos cajitas de coral —preciosas joyas procedentes de Palermo que aún hoy se conservan¹⁸—, y una arqueta de plata para un trozo de la *Sábana Santa*. Los tres primeros cofrecillos muestran claramente el carácter exótico y singular; son objetos muy de moda por la expansión del mundo, y muy apreciados en esas fechas para ser ingredientes de una cámara de maravillas. En esta fecha no apreciamos el aumento de los relicario-expositores, ya que seguimos contando once arcas o cofres cerrados y nueve relicarios.

A finales del siglo xvii, cuando Luis Alonso de Carvallo describe las reliquias de la Cámara Santa¹⁹, el autor clasifica las reliquias muy racionalmente en tres categorías: “las reliquias que se ven en la Cámara Santa”; “varias caxas y cofres de reliquias”; “otras muchas reliquias que están en estas caxas” y “cuerpos santos de la Cámara Santa” refiriéndose a las arcas contenedores de los restos de unos determinados santos. Dentro de la primera categoría, de “las que se ven” cita diez relicarios tipo expositor. Son los nueve relicarios registrados por Morales en 1572 con la única diferencia de que las santas espinas y los “denarios” están separados, cada uno con su expositor propio. En cuanto al “relicario de medallas”, lo volvemos a encontrar en este texto de 1695 dentro de la categoría “varias caxas y cofres de reliquias”. Luis Alonso de Carvallo no lo considera como relicario-expositor sino un contenedor algo más cerrado y lo incluye en esta categoría. Esta observación y clasificación del autor apoyan nuestra hipótesis de que ese “relicario de medallas” sea nuestro copón, ya que el copón realmente no es un expositor sino una caja cerrada. En ese momento, el relicario de medallas contiene una ampolla de vidrio del tamaño de una nuez que contiene la “sangre seca de Nuestro Señor”.

De la primera mitad del siglo siguiente data una noticia relacionada con la Cámara Santa y el modo de veneración de las reliquias. El 16 de octubre de 1727²⁰, el

18 J. CUESTA FERNÁNDEZ, *Guía de la catedral de Oviedo*. Oviedo, 1957, p.120. Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo barroco*. Oviedo, RIDEA, 1994, p. 153, nº 62 y 63. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, Fundación Central Hispana, 1997, pp. 266-268, nº 82 y 83.

19 L. ALFONSO DE CARBALLO, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* [c. 1613]. Salinas, Ayalga, 1977 [edición facsimilar de Madrid, Julián de Paredes, 1695], pp. 185-188.

20 A. C. O., A. C. 46, ff. 47v-48r: cabildo ordinario del 16 de octubre de 1727; y f. 58r: cabildo ordinario del 28 de noviembre de 1727.

deán de la catedral, mediante una carta, ofrece una urna de cristal y propone colocar en ella el trozo de la *Sábana Santa* guardada en la Cámara Santa (en el inventario de 1636 la hemos observado guardada dentro de una arqueta de plata, y en 1727 estaba dentro de la caja de calcedonia). La intención es que dicha reliquia quede expuesta ante los fieles, ya que el cabildo reunido ese día decide, aparte de aceptar su propuesta, encargar un “marco dezente para extender la reliquia”. El deseo de que las reliquias estén a la vista de los que visiten al *sacta sanctorum* se confirma por otro hecho. En el mismo cabildo se habla de que el señor deán posee otra urna de mismas características y si sería posible que la donase también para “colocar en ella otras muchas reliquias que están cubiertas”. Se aprecia claramente que en esas fechas del pleno barroco se considera más adecuado que las reliquias estén presentes de modo patente a los ojos de los fieles y no “cubiertas”. Unos meses después, el 22 de abril de 1728, el cabildo efectivamente habla de “colocar un pedazo de la *Sábana Santa* y algunas dichas reliquias que se hallan en las cofres en las dos urnas de chrystal que el señor Deán regaló para este fin” y manda hacer “un marco de plata para estender el pedazo de la *Sábana Santa*”²¹.

Sin embargo, ese afán de exhibir las reliquias que venimos observando progresivamente, sobre todo desde el siglo XVI, que tiene estrecha relación con la reactivación del culto a las reliquias en el Barroco²², parece que llega a un punto de inflexión en la segunda mitad del siglo XVIII, como a continuación analizamos.

Como hemos señalado, en 1765 se redactó otro inventario de los tesoros de la Cámara Santa, basado en la visita realizada por el obispo González Pisador en 1761. La iniciativa del obispo tenía por objetivo hacer una revisión y ordenación de las reliquias, como indica López Fernández. Se entiende que con la visita se inició una revisión y tras dicha reorganización se escribió el texto que hoy conocemos²³. En la lista se lee repetidamente el siguiente rótulo: “*Anno Domine 1761 inventa fuit hoc Reliquia ista sub hoc titulo: De...*”.

En cuanto a la relación de las arcas, la descripción no es muy completa, sin hacer ninguna referencia al *Arca Santa* ni a otras arcas de santos. El inventario se centra en tres contenedores únicamente, que son una “arquilla de plata sobredorada”; otra “caja de calcedonias” y un “cofre pintado”. Todos son cajas o arquetas cerradas, en las que las reliquias quedan guardadas según el texto. No hay referencia a los relicarios tipo expositor. En la “arquilla” se hallan el “*Lignun Domini*”, que probablemente corresponde al *Cristo de Nicodemo*; una cajita de coral con distintas reliquias de la Virgen; y de modo suelto las reliquias de los apóstoles, incluyendo

21 A. C. O., A. C. 46, ff. 79v-80r: Cabildo ordinario del 22 de abril de 1728.

22 Como señala Ramallo, no hay que olvidarse del intento de crear una nueva Cámara Santa en Oviedo. G. RAMALLO ASENSIO, ob. cit.

23 A. C. O., caja 86: Cámara Santa. *Documento referente a las santas reliquias*, ff. 32r-40r: e *Inventario de reliquias (1765)*. Este último documento es una copia realizada por el canónigo clavero José Roza Cabal el 12 de abril de 1892 de un documento fechado pero no firmado de 8 de marzo de 1765 según el propio Roza Cabal.

las de san Pedro, san Andrés, san Judas y san Bartolomé, es decir, todas aquéllas que en los registros anteriores se encontraban en los relicarios-expositores. En la “caja de calcedonias” están guardadas otra caja de coral con patas de león con más reliquias de Cristo; un cofrecillo de plata con más reliquias de la Virgen, de san Juan Bautista, y la vara de Moisés; una bolsa con reliquias de santos apóstoles y otra bolsa más con reliquias de distintos santos. En el “cofre pintado”, un contenedor no observado en los anteriores registros y por lo tanto puede ser de nueva hechura en esa fecha, se guardan dos bolsas que contienen numerosísimas reliquias; cada una con un rótulo identificador.

Las reliquias hasta entonces expuestas quedan dentro de esas arcas o cajas cerradas, clasificadas y agrupadas según la categoría de los santos. En esta relación de 1765 creemos apreciar una postura más intelectual y racional respecto a la veneración de las reliquias, quizás reflejando el espíritu de los nuevos tiempos, la Ilustración que estaba llegando también a las altas esferas eclesiásticas y, por ende, otra manera de plantear el culto a las reliquias.

La siguiente reforma de la Cámara Santa es llevada entre 1815 y 1817²⁴, momento en que se colocan los armarios laterales de madera de aspecto clásico como observamos en la fotografía mencionada (h.1886). Los relicarios de tipo expositor, excepto dos, quedan guardados en ellos. La fotografía muestra algunas, quizás cuatro, reliquias exhibidas encima del *Arca Santa*, frente a los peregrinos; parece que se recupera algo el carácter expositivo comparando con la reforma de González Pisador.

Más tarde, en 1919 los mencionados armarios fueron retirados en la reforma emprendida por José Cuesta Fernández y Arturo de Sandoval y Abellán²⁵, sustituidos por otros de madera y cristal colocados en los mismos lugares²⁶. Parece que muchas reliquias y relicarios fueron guardados en estos armarios en un estado semi-oculto, el cual se mantiene hasta los sucesos de 1934. Es cierto que, gracias a ese estado de protección dentro de los armarios, muchos relicarios dejaron de sufrir daños irreversibles en 1934, como el copón-relicario que aquí analizamos, al que sólo falta una pequeña pieza lateral. Según varias fotografías tomadas después de la explosión, las paredes laterales de la Cámara Santa aguantaron en la zona del tesoro, por lo tanto se supone que los armarios se desplomaron hacia abajo. No se descarta, por el poco deterioro del copón, que esta pieza estaría incluso guardada dentro de otra arqueta o cofre, una costumbre histórica en la Cámara Santa, como acabamos de analizar.

24 Datos facilitados por Javier González Santos. AA. VV., *Museo de la Iglesia...* ob. cit., cat. E29 al E32 (J. González Santos).

25 J. CUESTA FERNÁNDEZ y A. SANDOVAL Y ABELLÁN, ob. cit., p. 22. L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, *Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo*. Madrid, 1954, p. 37. AA. VV., *Museo de la Iglesia...* ob. cit., cat. E29 al E32 (J. González Santos).

26 En 1929 Álvarez Amandi señala que “aquí se halla el Relicario propiamente tal, distribuido en dos vitrinas con más la mesa central que no es otra cosa en realidad sino la misma Arca...”. J. ÁLVAREZ AMANDI, *La Catedral de Oviedo (Perfiles histórico-arqueológicos)*. Oviedo, 1929, p. 85.

La devoción a la Virgen de la Piedad de Baza (Granada) y su materialización artística: las donaciones de obras de platería

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
Centro Asociado de la UNED. Baza (Granada)

Uno de los grandes capítulos vinculados a la historia del arte de la platería es el que se refiere al encargo de obras destinadas a configurar el ajuar o bienes de una imagen así como la dotación de su capilla, camarín o santuario. Estos encargos estuvieron marcados de forma tradicional y en su mayor parte por su carácter devoto, un gesto mediante el cual los individuos o las comunidades expresaron su agradecimiento por la protección recibida o por los favores alcanzados mediante la intercesión de una imagen. Las piezas donadas configuraron a lo largo del tiempo los llamados tesoros; un conjunto de piezas de muy diferente índole y calidad cuyo número y valor contribuían a refrendar la popularidad y grandeza de la imagen ya que, a los ojos del peregrino o del visitante, las prendas y joyas con las que se adornaba, el trono sobre el que se exhibía, las andas en las que procesionaba, o las lámparas que ardían en su honor, no eran sino la expresión real, y al mismo tiempo simbólica, del agradecimiento y, por lo tanto, de los favores impetrados y concedidos. Una prueba inequívoca del poder de una imagen y de lo mucho que podía esperarse de ella y cuya riqueza material incrementaba más, si cabe, su importancia devocional y la de su santuario; prueba de ello es su inclusión y su descripción en los panegíricos, relaciones y memoriales elaborados en los siglos XVII y XVIII,

de lo que sería ejemplo el *Epílogo* de Manuel Salcedo Olid, dedicado a la Virgen de la Cabeza.

La donación devota de platería suscita también otras reflexiones y es su capacidad para generar otras donaciones. La pieza ofrecida al santuario no sólo distinguía a la imagen y a su donante sino también, y de manera especial aunque de una forma más anónima en muchas ocasiones, al orfebre o platero capaz de materializar en los nobles metales la piedad religiosa. No era infrecuente que estos mismos maestros, o bien otros, recibieran nuevos encargos en los que debían seguir el modelo, forma o hechura de otro realizado con anterioridad y exhibido públicamente. Con esta práctica se difundían modelos y se popularizaban formas y elementos decorativos y siempre por medio de unas piezas en las que, ante todo, se apreciaba su riqueza material.

En el amplio marco histórico de la Edad Moderna, una de las imágenes que alcanzó una mayor popularidad en los territorios orientales del reino de Granada fue la Virgen de la Piedad de Baza, la imagen titular del monasterio mercedario del mismo nombre¹. Bajo esta advocación era² y es conocida una escultura tardogótica, realizada en piedra, posiblemente del siglo XV³. Aunque sus orígenes son inciertos, todos los datos existentes parecen refrendar su íntima relación con don Luis de Acuña, uno de los nobles palentinos que acompañaron a los Reyes Católicos en la conquista de Baza. Don Luis de Acuña, hijo del I conde de Buendía y emparentado con la poderosa familia de los Enríquez, fundó en esta ciudad una ermita con el título de Santa María de la Piedad donde debía darse culto a la imagen de la Virgen de la Piedad. La advocación estaba muy relacionada con el ámbito geográfico de donde procedía el fundador y también la familia Enríquez, cuya rama bastetana, encabezada por don Enrique Enríquez de Quiñones y doña María de Luna, demostró en sus diferentes fundaciones religiosas su especial predilección por este título mariano.

La ermita de Santa María de la Piedad era ya una realidad en 1492, año en el que obtiene diferentes bienes con motivo del repartimiento de la ciudad. En el

1 L. MAGAÑA VISBAL, *Baza histórica*. Edición y estudio introductorio de J. Castillo Fernández. Granada, 1996, pp. 361-388. J. CASTILLO FERNÁNDEZ, “El culto a la Virgen de la Piedad en la ciudad de Baza (siglos XVI-XVIII): una visión histórica de su origen y evolución”. *Péndulo* n° 5 (2004), pp. 9-32.

2 La imagen de la Virgen fue mutilada al comienzo de la guerra civil, especialmente su cabeza, lo que propició ciertas dudas acerca de la autenticidad de los fragmentos conservados una vez concluido el conflicto bélico. Con posterioridad fue sometida a un proceso de restauración que desvirtuó el aspecto y el rostro de la imagen.

3 En este sentido se pronunciaron Emilio Orozco Díaz y Jesús Bermúdez Pareja así como Antonio Gallego Burín en 1939 en los informes realizados sobre la imagen, incluidos en el estudio de J. CASTILLO FERNÁNDEZ, “Informe de la restauración de la Virgen de la Piedad, con estudio introductorio y una selección de imágenes históricas de la Virgen”. *Péndulo* n° 5 (2004), pp. 400-403. También J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía Oriental*. Madrid, 1998, p. 155.

primer inventario conocido de la ermita, fechado en 1504⁴, se incluyen diferentes obras entre las que cabe resaltar aquéllas cuya iconografía responde a la titularidad de la fundación y, en especial, una imagen de la Virgen con el niño, situada en el altar mayor, que puede identificarse la con la Virgen de la Piedad. En el mismo inventario se reseñan también los diferentes vestidos y prendas para el adorno de esta imagen así como las primeras obras de platería que integraron la dotación de esta casa, cuya procedencia estaría vinculada a su fundador. De forma concreta se mencionan un cáliz grande de plata sobredorada, con su correspondiente patena, en cuyo pie se disponía la iconografía de la Piedad de María así como unos blasones o armas, entendemos que del fundador; una cruz hueca de plata con un crucifijo y el pie sobredorado. La imagen de la Virgen y el niño sólo contaban con algunas sargas de coral y ámbar así como con una corona de plata en el caso del niño.

Hasta la fecha de su muerte en 1522, la ermita de Santa María de la Piedad estuvo vinculada a don Luis de Acuña quien, previamente en su testamento, legó los bienes que había obtenido con el reparto de Baza a la ermita, que dispuso así de un pequeño patrimonio económico para su mantenimiento. De la misma manera Acuña legó el conjunto de la ermita y sus bienes a la orden de la Merced como expresión de una voluntad que no pudo llevar a cabo en vida; concretamente su deseo e intención de fundar un monasterio mercedario⁵, y que motivó la fundación de la ermita. Una manda testamentaria que explica la instalación de esta orden religiosa en Baza así como su vinculación con la Virgen de la Piedad.

La fundación del convento mercedario no implicó su desarrollo en el plano material en los primeros años de su existencia ya que sus ingresos fueron insuficientes para emprender la construcción de un recinto monástico anejo a la ermita, adoptada como iglesia conventual. Por esta razón hubieron de suplir estas carencias económicas con la búsqueda de un patrón o patronos solventes que asumiesen la tarea de construir la capilla mayor, empresa que no fue difícil dado el monopolio de la familia Enríquez sobre las capillas mayores del resto de los conventos bastantanos existentes en dichas fechas. Los mercedarios contaron con el apoyo de don Melchor de Luna y doña Constanza de Lugo⁶, parientes del fundador y de la citada familia Enríquez, quienes en su calidad de patronos de la capilla mayor afrontaron la construcción de la cabecera de la iglesia y dotaron la fundación con obras artísticas de diversa índole⁷. Fundamentalmente las obras de platería estuvieron destinadas al ajuar de la capilla y a integrar el conjunto de objetos litúrgicos necesarios para la

4 C. TORRES DELGADO, *Baza. Capital del Altiplano. 1489-1525*. Granada, 2003, pp. 327-328.

5 L. MAGAÑA VISBAL, ob. cit., p. 377. Los mercedarios tomarían posesión de la ermita en noviembre de 1523.

6 L. MAGAÑA VISBAL, ob. cit., pp. 379-380.

7 M.S. LÁZARO DAMAS, "Consideraciones en torno a la historia constructiva del santuario de la Virgen de la Piedad de Baza". *Péndulo* nº 5 (2004), pp. 67-98.

celebración de las misas y oficios, por lo que no puede valorarse si la imagen de la Virgen de la Piedad fue destinataria de alguna donación específica.

De forma paralela, los mercedarios utilizaron otros procedimientos para incrementar el patrimonio del convento. Uno de ellos fue la presentación al rey en 1526 de un informe testifical acerca de los poderes extraordinarios de la Virgen de la Piedad. El informe no era gratuito ya que iba acompañado de una solicitud de donación de bienes al convento⁸. Y en él se recogía la existencia de una corriente de devoción popular en torno a la imagen. Muy posiblemente esté relacionada también con los mercedarios la creación de una cofradía bajo el título de la Virgen de la Piedad, documentada en la década de 1520, y que agrupaba a pastores y ganaderos⁹. Al margen de los mercedarios y con el paso del tiempo, la cofradía tuvo posiblemente el mérito y la capacidad de congregar a otras hermandades foráneas el día de la festividad de la Virgen, en el mes de septiembre, que acudían a Baza con sus estandartes, entre ellas la cofradía de la Virgen de la Piedad de Guadix.

Es muy posible que, en torno a estas fechas, se comenzase a concretar la tradición piadosa ligada a la invención o hallazgo fortuito de la imagen de la Virgen de la Piedad en el trascurso de unas obras, una creencia documentada ya en 1580¹⁰. Lo cierto es que, independientemente de su calidad, la creencia en el hallazgo y su transmisión oral y escrita en el futuro sirvieron para legitimar desde el punto de vista histórico y religioso la antigüedad de la imagen, la del solar donde estaba establecida la ermita y, al mismo tiempo, los orígenes cristianos de Baza.

En todo caso los mercedarios canalizaron y potenciaron toda una corriente devota, iniciada ya desde los primeros años del siglo XVI y manifiesta no solamente mediante la afluencia de los fieles y sus limosnas sino también mediante donaciones testamentarias. La devoción se sustentaba en los milagros o hechos extraordinarios acaecidos por medio de la intercesión de la imagen que, según el relato de la época y la compilación posterior de los milagros¹¹, consistió en resurrecciones y curaciones extraordinarias y en el socorro en situaciones desesperadas; unos poderes extraordinariamente especializados en el caso de accidentes relacionados con el agua, tanto en alta mar como en una simple acequia. Como fruto de estos hechos fueron aumentando las donaciones; a veces simples objetos de cera recordatorios de la experiencia extraordinaria del milagro y, en otros casos, mortajas, prendas, objetos y alhajas de mayor valor que, por su propia esencia, fueron fundidas y transformadas en otras piezas o vendidas para solventar necesidades particulares en momentos específicos.

De entre las donaciones conocidas y documentadas a la Virgen de la Piedad, las obras de platería debieron constituir uno de los capítulos más significativos ya que

8 J. CASTILLO FERNÁNDEZ, "El culto..." ob. cit., p. 17-18.

9 *Ibíd.*, p. 20.

10 *Ibíd.*

11 J. BARROSO, *Ilustración cronológica, estética, moral y mystica del origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza...* [s.l.], c. 1744.

conformaron gran parte del ajuar o tesoro de la Virgen y de su santuario. La riqueza de este ajuar era testimoniada a mediados del siglo XVIII por el padre fray Juan Barroso, quien había sido comendador del convento bastetano: “no es fácil referir aquí la multitud de ornamento, lámparas y alajas con que hoy se adorna la iglesia y la imagen sagrada: pasa su valor de muchos millares de escudos”¹². Este ajuar comenzó a configurarse durante el siglo XVI, a cuyos momentos finales hay que ligar una de las ocho lámparas menores conservadas y existentes ante el camarín en el siglo XVIII¹³. Pero sería en la segunda mitad del siglo XVII cuando las donaciones efectuadas alcanzaron una gran importancia tanto por la envergadura del objeto donado como por la calidad de sus donantes. Unas donaciones documentadas y vinculadas a algunos miembros de la casa o marquesado de los Vélez, al obispo fray Andrés de las Navas y Quevedo y a la reina gobernadora doña Mariana de Austria.

La casa de los Vélez y la Virgen de la Piedad

Tradicionalmente la familia nobiliaria de los Fajardo, unida al marquesado de los Vélez, estuvo vinculada a Baza, tanto por lazos familiares como por lazos religiosos. Desde el primer punto de vista conviene recordar los enlaces matrimoniales realizados a lo largo del siglo XVI entre diferentes mujeres, miembros de la citada familia, y los varones detentadores del mayorazgo de la rama bastetana de los Enríquez, cuyas casas principales estaban ubicadas en Baza. El primero de estos enlaces fue el matrimonio de D. Enrique Enríquez de Guzmán, nieto de doña María de Luna, con doña Francisca Manrique, hija de D. Juan Chacón, adelantado del reino de Murcia, y de su segunda esposa, doña Inés Manrique, y hermanastra del I marqués de los Vélez. Un matrimonio que sirvió para potenciar y estrechar las relaciones y contactos entre los señores de ambas casas nobiliarias y, en cierto modo, con la propia ciudad de Baza¹⁴. Los lazos entre ambas familias tuvieron ocasión de reafirmarse

12 J. BARROSO, ob. cit., fol. 97.

13 La lámpara fue donada por D. Francisco Pacheco de Córdoba y Bocanegra, en torno a 1581, con la finalidad de cumplir la promesa realizada con motivo de una tempestad en el trascurso de un viaje de vuelta a España desde las Indias. El dato lo aporta L. MAGAÑA VISBAL, ob. cit., p. 385.

14 En las actas del Concejo de Baza existen algunas referencias aisladas a los viajes de D. Enrique Enríquez a Vélez, con motivo de algún acontecimiento familiar o social, así como opiniones de Enríquez relacionadas con esa población; entre ellas es interesante reseñar una intervención de índole artística en una sesión de cabildo de principios de enero de 1529. Con motivo del proyecto para construir la iglesia Mayor de Baza, Enríquez recomendaría como posible tracista al arquitecto del castillo palacio de los Vélez, posiblemente porque la obra de tan espléndido palacio debió causarle una gran impresión. De forma concreta D. Enrique se ofreció a escribir al prior del convento de San Jerónimo de Granada para que hablase en su nombre “a un maestro florentín” que hizo la obra de Vélez y al que, particularmente, identificamos con Francisco Florentín. Al respecto ver nuestro estudio: “Aportaciones documentales para el estudio de la iglesia Mayor de Baza y sus primeros maestros de cantería” en A.L. CORTÉS PEÑA, M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ y A. LARA RAMOS (eds), *Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*. Granada, 2003, pp. 514-515. En el marco de las relaciones entre el señorío de los Vélez y Baza hay que mencionar también la ayuda prestada por la gente del marques de los Vélez a la ciudad de Baza tras el violento terremoto registrado el 30 de septiembre de 1531.

posteriormente mediante un nuevo matrimonio que uniría las vidas del tercero de los Enríquez con su prima hermana doña Juana Fajardo y Silva, hija del I marqués y de su tercera esposa doña Catalina de Silva por lo que, nuevamente, fueron los titulares de ambas casas, don Enrique y don Luis, cuñados.

Desde el punto de vista religioso, la vinculación de Baza con los Fajardo quedó establecida con el patronato de Enrique Enríquez y su esposa, doña Juana Fajardo y Silva, sobre la capilla mayor del convento de franciscanas clarisas de Santa Isabel de los Angeles, donde serían enterrados ambos esposos. La vida de estos señores y, en especial, la de doña Juana Fajardo se desarrolló en Baza por lo que la Virgen de la Piedad fue un referente muy cercano en esta familia.

Los lazos establecidos durante el siglo XVI entre los miembros de la familia Fajardo y esta ciudad no desaparecieron durante el siglo XVII sino que se incrementaron, propiciados precisamente por la Virgen de la Piedad, siendo precisamente un varón de la familia Fajardo el primer devoto documentado de esta casa favorecido o protegido por la Virgen de la Piedad siendo, también, el primer donante de obras de platería al que hemos tenido ocasión de documentar; nos referimos concretamente a don Luis Fajardo, hijo extramatrimonial del II marqués de los Vélez, cuya relación con el convento nos es conocida gracias al manuscrito del padre fray Juan Barroso, comendador del monasterio de la Merced en 1737. Siguiendo la tradición familiar, este caballero dedicó la mayor parte de su existencia a la vida militar desempeñando diferentes cargos al servicio de la Corona. De entre ellos destacan el de General de la Armada de la Guardia y Carrera de Indias y el cargo de Almirante y Capitán General de la Armada del Mar Océano. En los años de 1601 y 1602 don Luis era General de la Armada de la Guardia y Carrera de Indias y, con motivo de uno de estos viajes, cerca de Cartagena de Indias, el barco en el que navegaba fue objeto de un hecho extraordinario que él mismo relató en una carta dirigida al convento; el galeón Santo Domingo, nave capitana de la Armada, encalló cerca de Cartagena sin que la tripulación pudiese rescatar el barco; ante una situación que podría considerarse de desesperada, don Luis se encomendó a la Virgen de la Piedad y el galeón comenzó a navegar libremente hasta el puerto de la ciudad, donde pudo comprobarse que la quilla había sido perforada por una roca que quedó encajada en la madera, protegiendo al navío de la inundación y de un naufragio casi seguro¹⁵.

La relación escrita de estos hechos fue efectuada en Sevilla, el día 1 de julio de 1602, y firmada por don Luis Fajardo que, como prueba de su agradecimiento, envió al convento en calidad de ofrenda la piedra causante de la avería en el galeón y, al mismo tiempo, salvadora de sus tripulantes. La piedra pesaba dos libras y media y fue engastada en plata con la finalidad de que fuese colgada en el santuario *cerca de la imagen como milagro suyo*". Además de la piedra fue enviada una reproducción del galeón y una limosna de 304 ducados para el convento. Tanto la piedra como el barco

15 J. BARROSO, ob. cit., fol. 157v.

fueron colgados de una tribuna, en la que fueron exhibidos como ofrendas, hasta la supresión de la misma posiblemente con motivo de la realización de nuevas obras. Barroso alude a la desaparición de estas piezas con motivo de las obras efectuadas en el lugar de la tribuna y al hecho de que, los frailes más ancianos del convento, alcanzaron a verlas en su lugar original; un dato que permite deducir que, tanto la piedra engastada en plata como el navío, desaparecieron en el último cuarto del siglo XVII. No acabó, con estas donaciones, el agradecimiento del citado caballero pues, según constaba en el manuscrito de los milagros de la Virgen, con posterioridad el Almirante envió una nueva limosna por valor de doscientos ducados.

Con este referente en el seno de la familia de los Fajardo, no resulta nada raro que el vínculo con la Virgen de la Piedad se extendiese a los futuros descendientes y miembros de esta casa nobiliaria. Aunque no se han hallado documentos expresivos de una vinculación entre Baza y el quinto marqués, don Pedro Fajardo de Zúñiga, si están más que demostrados en el caso de su segunda esposa, doña Mariana Encarnación de Toledo, y en el caso del hijo habido en este matrimonio que heredaría el título familiar, don Fernando Joaquín Fajardo, por lo que habría que extender la relación a la familia en sí.

La relación entre la marquesa de los Vélez y su hijo con la ciudad de Baza se estableció tras la muerte de su esposo, y con motivo de su traslado a España desde Sicilia, donde el quinto marqués había desempeñado el cargo de virrey. A finales de 1647 doña Mariana se instaló en el castillo-palacio de Vélez Blanco desde donde se trasladaría a Baza meses después, huyendo de la epidemia de peste que afectó a esta población. En esta ciudad estableció su residencia hasta mediados de 1653¹⁶. El retrato que nos ha llegado de doña Mariana la caracteriza como una mujer extremadamente religiosa, muy aficionada a las reliquias y como una profunda creyente en el poder taumatúrgico derivado de éstas. Ejemplo de ello fueron las reliquias que fue reuniendo en Italia durante los gobiernos de su esposo, en particular la reliquia de Santa Rosalía, donada a la iglesia de Vélez Blanco, la del niño San Felipe, donada a Mula, y la de San Bernardino, donada al convento franciscano de San Antón de Baza¹⁷. Con estas connotaciones de tipo espiritual no es difícil pensar que el contacto con el convento mercedario de la Piedad debió ser constante y estrecho lo que, a su vez, explicaría su profunda devoción hacia la imagen de la Virgen de la Piedad, incrementada, posiblemente, con la curación de su hijo Fernando Joaquín de una grave enfermedad¹⁸. A partir de la documentación manejada intuimos que doña

16 V. SÁNCHEZ RAMOS, "El poder de una mujer en la corte: la V marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del s. XVII)". *Revista Velezana* n° 25 (2006), pp. 27-30.

17 V. SÁNCHEZ RAMOS, ob. cit., p. 27. L. MAGAÑA VISBAL, ob. cit., p. 504.

18 Así es como debe interpretarse una frase atribuida a la marquesa con motivo de una enfermedad posterior de su hijo: "*la Madre de Dios de la Piedad dio vida en Baza a Fernando y ahora esperamos le libre de este accidente*". Dado que el marqués nació en Zaragoza, la referencia debe relacionarse con una enfermedad o con un accidente mortal. Las referencias aparecen en el libro del padre Barroso.

Mariana debió enviar a la Virgen de la Piedad una lámpara de plata como muestra de su agradecimiento.

Teniendo en cuenta estos hechos no es muy difícil suponer que, también el hijo de doña Mariana, don Fernando Joaquín Fajardo y Zúñiga, sexto marques de los Vélez, estuvo muy vinculado a Baza y al convento. Don Fernando heredó el título familiar hacia 1647, a la muerte de su padre, siendo aun un niño, por lo que su madre se hizo cargo de la administración del patrimonio familiar hasta su mayoría de edad. Al igual que sus antepasados, el nuevo marqués no se resignaría a ser un noble provinciano sino que, por el contrario, desempeñaría diferentes puestos de responsabilidad al servicio de la Corona en el último tercio del siglo XVII. Entre ellos se cuentan los de gobernador de Orán, virrey de Cerdeña y Nápoles, caballero mayor de la reina María Luisa de Orleans, Consejero de Estado, Presidente del Consejo de Indias y Superintendente general de Hacienda¹⁹. Como su madre, don Fernando estuvo muy vinculado a Baza, posiblemente porque desde niño, debió inculcarle su preferencia devocional hacia la imagen mariana de la Piedad y porque, ya adulto, fue objeto de una curación calificada de milagrosa por mediación de ésta, reflejada en el libro de milagros. Estando en Vélez y en el año 1658, ya casado con doña Juana de Aragón Folch y Cardona, el marqués fue aquejado de una grave enfermedad, cuyos síntomas no se especifican, y cuyo empeoramiento fulminante auguraba una muerte tan rápida que se le dio la extremaunción²⁰. En tal situación, tanto doña Mariana como su esposa le rogaron se encomendase a la Virgen de la Piedad. El marqués puso en práctica los ruegos familiares ofreciendo visitar a la Virgen y ofrendarle una lámpara de plata; de igual modo se encomendó su madre ofreciendo “*seis ramilletes*” y su esposa, que ofreció un vestido bordado. Ni que decir tiene que el marqués sanó y sus familiares cumplieron sus promesas incrementándose aun más la fuerte relación ya existente con el santuario, desde esas fechas. Las obras donadas por los marqueses de los Vélez consistieron en dos grandes arañas de cristal, que iluminaban la capilla de la Virgen junto a otras ocho lámparas de menores dimensiones donadas por diferentes particulares. Cuando se hizo el inventario de este convento, en abril de 1836, aún se conservaba “*una araña de cristal antigua en buen estado colocada en el centro del presbiterio y sitio que ocupó*

19 J. HERNÁNDEZ FRANCO y S. MOLINA PUCHE, “*Por la grandeza desta casa y por haber ocupado los mayores puestos de la Monarquía: nobleza y limpieza de sangre en la casa de los Vélez (siglos XVI-XVII)*”, en *Homenaje al profesor Antonio Domínguez Ortiz*. Granada, 2008, vol. I, pp. 498-516. A. MARTINO y P. RODRÍGUEZ REBOLLO, “Fernando Joaquín Fajardo, marqués de los Vélez, virrey de Nápoles”, en F. ANDÚJAR CASTILLO y J.P. DÍAZ LÓPEZ (coord.), *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez*. Almería, 2007, pp. 321-335.

20 J. BARROSO, ob. cit., fol. 176v. “*le sobrevino un accidente tan maligno que al segundo día le obligo a recibir el viatico, fue en aumento la enfermedad de tal modo que quatro médicos, que le asistían declararon que curaban una enfermedad monstruosa, porque ni los medicamentos obraban ni ellos discurrían método para que su excelencia pudiera sanar*”.

*la gran lámpara*²¹. Una araña que podría identificarse con alguna de las citadas. A esas dos piezas hay que sumar diferentes joyas de coral, mencionadas por Magaña²² y adquiridas posiblemente en talleres panormitanos durante la estancia siciliana de la marquesa y la lámpara ofrecida por don Fernando Joaquín.

Desde la enfermedad del marqués, los lazos de esta familia con la Virgen de la Piedad no sólo se mantuvieron sino que se estrecharon aun más y prueba de ello fueron las donaciones económicas y artísticas que don Fernando Joaquín realizó a lo largo del tiempo y documentadas especialmente en los últimos años de su vida. Entre ellas habría que destacar la cantidad de 200 doblones de plata, con los que fue construido el trono de plata barroco encargado al platero Juan Jacinto de Robles Ladrón de Guevara y otras ricas alhajas²³. Para oficializar el encargo se otorgó la oportuna escritura pública ante el escribano Silvestre Ortiz el uno de noviembre de 1692. Mediante este documento, el platero Juan Jacinto de Robles se obligaba con el padre fray Antonio Camargo, que representaba al convento, a realizar un trono de plata para la imagen de la Virgen de la Piedad. El platero percibiría mil reales como pago por su trabajo así como todas las herramientas del oficio de platero pertenecientes al padre Camargo, quien además le proporcionaría los materiales necesarios para llevar a cabo la obra. El documento es muy parco en detalles por lo que los únicos aspectos relativos a su diseño que se especifican se refieren a su decoración, o a parte de la misma. De forma concreta se anota en el documento que *“la canefa del trono inmediata a nuestra señora a de ser rodeada de serafines y ocho bichas en las esquinas de mas abajo y dos caprichos medianos y cuatro pequeños y la demas labor del trono que conviniere”*. No se incluye en el documento contractual la traza de la obra por lo que su diseño, al margen de los detalles reseñados, nos resulta desconocido. No obstante se conserva un grabado de la Virgen de la Piedad, cuya finalidad y destino se desconocen, fechado en 1708, que podría darnos cierta idea del trono (lám. 1). El grabado muestra a la Virgen de la Piedad en su camarín, enmarcada por otros elementos suntuarios. El trono en si parece estar compuesto de un basamento circular, con decoración foliada y de tornapuntas. Sobre él se alza la base sustentadora de la imagen cuyos perfiles remiten a un diseño avenerado o bien de gallones.

La personalidad artística o meramente profesional del maestro que llevó a cabo esta obra, el platero Juan Jacinto de Robles Ladrón de Guevara resulta prácticamente desconocida tanto por la desaparición de las obras de platería de las iglesias bastetanas como por el desconocimiento que se tiene de este periodo artístico en toda la zona. Se trata de un maestro con taller en Baza y de cierta importancia si se tiene en cuenta

21 Archivo Histórico Diocesano de Guadix [A.H.D.Gu]. Legº 3.671, Convento de la Merced de Baza, inventario de la iglesia y sacristía, fº 2.

22 L. MAGAÑA VISBAL, ob. cit., p. 385.

23 Archivo Histórico de Protocolos de Granada [A.H.P.Gr]. Distrito Notarial de Baza. Legº 792, fº 223-224.

la envergadura del encargo. En cuanto al padre fray Antonio Camargo, se trata de un mercedario natural de la ciudad de Andujar, con un conocimiento preciso del arte de la platería, lo que se deduce tanto del hecho de que tuviera los útiles de oficio como de alguna realización concreta. Ello nos induce a pensar en una formación inicial como platero en su propia ciudad natal o en un centro platero próximo, que pudo ser Córdoba o Jaén, y que no tuvo una continuación pública posterior debido a su ingreso en la orden de la Merced. Aunque debió ejercer como tal al servicio, al menos, del convento bastetano. La cesión de sus útiles de platería a Juan Jacinto de Robles nos sugiere cierta incapacidad física, visual o manual, para el desarrollo de esta actividad en las fechas del contrato, sobre todo si se tiene en cuenta que había realizado anteriormente para el convento un tabernáculo de plata.

La relación de la casa de los Vélez con el convento no fue ya la misma tras la muerte al año siguiente de don Fernando Joaquín Fajardo. Muerto sin descendientes directos, fue su hermana la sucesora en el marquesado quien manifestó otros intereses muy alejados de Baza y del convento mercedario. No obstante, persistió en ella la devoción particular de la casa nobiliaria a la que pertenecía a la Virgen de la Piedad. En todo caso la íntima relación de los marqueses de los Vélez con la Virgen de la Piedad no se quedó en el mero ámbito familiar sino que, trascendiendo ste, se extendió a la corte de forma que doña Mariana Engracia ha pasado a la historia del Santuario como posibilitadora de una relación entre la Virgen y la Monarquía durante el reinado de Carlos II, vínculo que se conoce tanto por la relación de los milagros de la Virgen como por la propia información de las actas municipales de Baza. Esta relación es conocida y se refiere al hecho concreto de la curación de Carlos II por intercesión de la Virgen de la Piedad²⁴.

La Virgen de la Piedad y la reina doña Mariana de Austria

Desde las dos últimas décadas del siglo XVI comienza a documentarse una relación directa entre la monarquía y el convento mercedario que puede medirse a partir de la documentación oficial que se conserva. Esta relación no contiene ningún elemento de tipo espiritual que permita suponer un vínculo de este tipo entre Felipe II y la imagen de la Piedad pero es la base sustentadora de una serie de privilegios posteriores con los que, algunos de sus descendientes, expresaron su agradecimiento a los favores de la Virgen.

Hasta finales del siglo XVI no contó Baza con una feria, acontecimiento que era una fuente de ingresos tanto para la localidad, por las transacciones comerciales que se llevaban a cabo, como para las iglesias y templos conventuales debido a las limosnas que dejaban los peregrinos y las personas que acudían a la feria. Sería Felipe II el monarca que favorecería económicamente a la ciudad, con la concesión de una

24 L. MAGAÑA VISBAL, ob. cit., pp. 384-385.



LÁMINA 1. *Virgen de la Piedad. Grabado popular.*

feria anual, en los días precedentes y posteriores a la festividad de la natividad de la Virgen, día en el que se celebra la fiesta de la Virgen de la Piedad. La concesión estuvo precedida de años de espera y en ella tuvieron los mercedarios un papel protagonista debido a que actuaron de intermediarios entre el Ayuntamiento de Baza y la Corona²⁵ y no dudaron en realizar las gestiones necesarias para lograr la

²⁵ Archivo Municipal de Baza [A.M.B.]. Acta Capitular de 1578, fº 122. La concesión fue realizada en 1583.

celebración de la feria ante los muros de su convento, lo que se consiguió mediante un privilegio real de julio de 1597. Lo que podría interpretarse como una especie de *gracia* a favor del convento no tuvo una repercusión posterior, es decir, no supuso un vínculo especial con la realeza durante los reinados de Felipe III y Felipe IV pero este vínculo si se establecería durante la regencia de doña Mariana de Austria. A la muerte de Felipe IV, y debido a la minora de edad de su hijo, doña Mariana asumió las funciones de reina gobernadora y, en su calidad de madre y de reina, su vida estuvo salpicada por una preocupación constante debido a los múltiples males y enfermedades del débil y achacoso príncipe y futuro monarca. En 1673, cuando Carlos tenía doce años, fue aquejado de viruelas con grave riesgo de su vida. Dos personas vinculadas a Baza estuvieron cerca de la reina en esos momentos, una de ellas fue el médico Andrés de Gámez y otra la marquesa viuda de los Vélez que, desde años atrás, estaba vinculada a la corte y, de forma muy íntima con la regente y con su hijo²⁶. La marquesa se había trasladado a Madrid a finales de la década de los cincuenta y, a lo largo de la década siguiente, había ido obtenido puestos de confianza en la corte, muy cerca de la Reina. El resultado de su carrera cortesana fue su nombramiento como aya de Carlos II, lo que implicaba un control absoluto del entorno real. Esta situación explica la relación espiritual entre la Regente y la Virgen de la Piedad. Con motivo de la enfermedad referida, la reina doña Mariana realizó una serie de votos y promesas a las imágenes de devocin madrileñas y de las comarcas próximas sin que éstos obtuviesen el éxito esperado. La marquesa de los Vélez sugirió a la reina el rezo a la Virgen de la Piedad así como la realización de una promesa a cumplir en el futuro, lo que hizo la soberana, encomendado la vida de su hijo a la imagen y prometiéndole, si sanaba, una lámpara de plata con dotación perpetua. Carlos II se recuperó y, en agradecimiento, la reina envió a Baza una monumental lámpara de plata de siete vasos para que ardiese ante el altar de la Virgen de la Piedad, estableciendo con una Real Cédula los instrumentos para su dotación²⁷. La noticia de la curación del rey llegó hasta Baza donde el padre comendador de la Merced decidió la realización de un novenario *a devoción del rey nuestro señor* que comenzaría el día 24 de septiembre y, al que lógicamente, invitó al Cabildo Municipal²⁸. De forma inmediata llegó la lámpara prometida por la soberana por lo que el Cabildo acordó escribir a la marquesa de los Vélez el día 21 de octubre agradeciendo *la merced que ha hecho a esta ciudad haciendo memoria de la lampara que su magestad invio a Nuestra Señora de la Piedad de que se ha originado la majestuosa lampara que esta en su sagrado templo*”.

26 V. SÁNCHEZ RAMOS, ob. cit.

27 J. BARROSO, ob. cit., fol. 160. La Real Cédula fue firmada el 14 de septiembre de 1673 y, por medio de ella, la reina ordenaba el envío al convento de 100 ducados anuales destinados a la dotación de la lámpara que debían obtenerse de la cobranza de los impuestos de los servicios de los tres millones, del vino, vinagre y aceite y del nuevo impuesto sobre las carnes.

28 A.M.B. Acta Capitular de 23 de septiembre de 1673.

Aunque la lámpara no se conserva, se cuenta con una descripción de la pieza, realizada por el padre Barroso: “*La lampara tiene siete arrobas, siete libras, y catorce onzas de peso. Su forma es tan primorosa, que parece no cave mas en el arte. La figura de la vacia es orbicular, formada con tres bozeles grandes de plata lisa y bruñida; entre ellos estan distribuidas con debida proporcion varias ojas de cardo, de plata sobredorada, y entre ellas escudos de armas reales, y querubines tambien de plata sobredorada de cuyas cabezas se levantan siete cadenas en figuras de las del toyson tambien de plata sobredorada, las que mantienen la vacia, pendiente de una grande corona imperial, que sirve de cupula a la misma lámpara; y esta tambien vestida y adornada de varias flores y ojas de plata sobredorada, de el borde interior de la vacia se levanta un hermoso promontorio de plata que la cubre y finaliza en una pirámide elevada en proporcion, de donde naze un ovalo, a la manera de nuez, de cuya circunferencia y punto nazen siete azucenas grandes que entre sus ojas mantienen los siete vasos que contienen la luz...*”²⁹. Evidentemente se trataba de una pieza caracterizada no sólo por su monumentalidad y riqueza sino también por su decoración, entre cuyos elementos se encontraban dos en especial que, posteriormente, serían reinterpretados o simplemente reproducidos en el camarín de la Virgen³⁰. La importancia real y simbólica de la lámpara debió ser de tal envergadura para los mercedarios que su uso constante se convirtió en todo un instrumento posibilitador de la buena andadura de los reinados de Carlos II y Felipe V³¹.

Las donaciones de fray Andrés de las Navas y Quevedo

Si importante fue la relación devocional establecida entre la Monarquía, la casa nobiliaria de los Vélez y la Virgen de la Piedad no menos lo fue la establecida con

29 J. BARROSO, ob. cit., fol. 162.

30 M.S. LÁZARO DAMAS, “*Pietas ad omnia utilis*. Una lectura iconográfica del camarín de la Virgen de la Piedad de Baza”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* n° 36 (2005), pp. 119-137.

31 La relación establecida para doña Mariana justifica la de Carlos II, quien mantuvo el deseo de su madre de que la lámpara ardiese constantemente ante el altar mariano, procurando los medios económicos para ello. Así, en cierta ocasión en la que se dejó de pagar la dotación durante dos años, debido al cese del cobro de los impuestos señalados, el rey intervino mediante una Real Cédula, fechada en 22 de julio de 1692, mediante la cual hacía donación al convento de los principales réditos de tres censos de población, de 2793 maravedís de renta anual, de 2250 y de 293 maravedís respectivamente, a cambio de la obligación del convento de “*cantar una missa solemne todos los años el dia de nuestra señora de la Piedad por los buenos sucesos de esta monarquía y que se ponga en tabla dicha memoria para que permanezca*”. A ello se obligaron los frailes mediante una escritura pública, otorgada ante el escribano Silvestre Ortiz el día 14 de agosto de 1692. El cambio de dinastía no supuso una ruptura entre el santuario y la monarquía sino una continuidad expresada en los favores económicos para asegurar la dotación instituida por la reina gobernadora y ratificada en 1709 (R.C. de 3 de diciembre de 1709) por Felipe V y en 1715 (R.D. de 25 de septiembre). A partir de esta fecha y, al menos, hasta 1750 la dotación fue abonada de forma escrupulosa según afirma Barroso. Por su parte, el convento de la Merced, correspondió a los deseos del monarca estableciendo la celebración de una fiesta solemne con misa y sermón el día de la pascua de navidad.

fray Andrés de las Navas y Quevedo, obispo de Nicaragua y Guatemala, a juzgar por el número de piezas donadas y la envergadura de los encargos.

Fray Andrés de las Navas y Quevedo (1630-1702) nació en Baza, en el seno de una familia humilde vecindada en la parroquia de Santiago³². A juzgar por la documentación conservada entró en contacto con la orden mercedaria a una edad temprana, en cuyo convento bastetano realizó su profesión en 1649 y se ordenó en 1660³³. Sus primeros años se desarrollaron, pues, en el convento de Baza donde tuvo tiempo de acrisolar su especial devoción hacia la Virgen de la Piedad. Magaña menciona sus estudios en el colegio propio de este convento, donde cursó Artes Filosofía y Teología, una formación que, unida a su carácter, le permitiría escalar peldaños en el seno de la Orden. Fray Andrés fue maestro en Teología así como examinador sinodal de Málaga; fue secretario del Maestro General don Pedro de Salazar, y comendador del convento de Málaga. De igual manera desempeñó las funciones de Visitador General de la provincia de Aquitania³⁴. A su vuelta a España recibió el nombramiento de Predicador del Rey siendo nombrado con posterioridad comendador del convento de Baza. El desempeño de este cargo puede calificarse de muy breve puesto que, a principios del verano de 1677, sería presentado al obispado de León en Nicaragua por el rey Carlos II, embarcándose para su diócesis a final de año. Al frente de esta diócesis permanecería fray Andrés cuatro años, llevando a cabo durante este periodo de tiempo la construcción del Seminario y del Palacio Episcopal en la ciudad de León así como la dotación de las cátedras de Humanidades y Teología Moral³⁵.

En 1682 sería promovido a la diócesis de Guatemala cuyos destinos regiría hasta su muerte, casi veinte años después. Frente a su experiencia de gobierno en Nicaragua, los años en Guatemala debieron suponer una ardua tarea para el prelado, quien se vio enfrentado a múltiples problemas³⁶. Desde el punto de vista artístico, este periodo se caracteriza por una íntima relación entre fray Andrés y su ciudad natal; una relación que empezó en fechas anteriores y que cristalizó con la construcción y dotación de una capilla dedicada a San Andrés en la iglesia de Santiago, parroquia en la que residía su familia, y en las donaciones de obras de joyería y platería documentadas y destinadas a la Virgen de la Piedad.

Las primeras donaciones documentadas de fray Andrés de las Navas a la Virgen de la Piedad se remontan a 1686, año en el que envió un conjunto de piezas integrado

32 L. MAGAÑA VISBAL, *Baza histórica*. Baza, 1978, tomo II, p. 596.

33 L.J. SOLLA FONTÁN, "Obispos mercedarios en el Nuevo Mundo (s. XVII)", en L. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ (edit.), *Presencia de la Merced en América*. Actas del I Congreso Internacional. Madrid, 30 de abril-2 de mayo de 1991. Madrid, 1991, tomo I, p. 193.

34 L.J. SOLLA FONTÁN, ob. cit., p. 194.

35 G. VÁZQUEZ NÚÑEZ, *Mercedarios ilustres*. Madrid, 1966, pp. 571-574.

36 G. VÁZQUEZ NÚÑEZ, ob. cit. P.N. PÉREZ, *Religiosos de la Merced que pasaron a la América Española (1514-1777)* Sevilla, 1927, pp. 204-212. L.J. SOLLA FONTÁN, ob. cit., pp. 194-201. L. MAGAÑA VISBAL, *Baza histórica*. Baza, 1978, tomo II, pp. 598-603.

por dos coronas de oro con guarnición de diamantes, esmeraldas y otras piedras, destinadas a las figuras de la Virgen y del Niño, una cruz de cristal, dos albas jacinto y otras prendas. Junto a los objetos reseñados, el prelado incluiría doscientos marcos y mil pesos de plata, destinados a la realización de un tabernáculo para la imagen. Este lote no llegaría al convento hasta varios años después, documentándose el poder otorgado por el convento para su recepción en Sevilla el 23 de enero de 1689³⁷. Con la plata enviada se procedió a la realización del tabernáculo, trabajo que se encomendó a fray Antonio Camargo, fraile en este convento. El contrato para su ejecución se otorgó el día 15 de abril del mismo año, siendo muy parcos los detalles acerca de la pieza³⁸. Lo que de ella se conoce, a través de la escritura de contrato, es lo siguiente. El padre Camargo se comprometía a la realización de un tabernáculo de plata de martillo según una muestra o dibujo existente en el convento y cuyo autor se ignora, pues no se aporta relación alguna ni con el citado fraile ni con platero alguno, español o guatemalteco. No obstante es factible pensar que fray Antonio fuese su autor. La ejecución de la pieza sería sometida a la supervisión del platero bastetano Juan Bautista Muñoz, designado como veedor o supervisor del proceso y como marcador de la plata utilizada, y quien desempeñó en 1691 el cargo de fiel contraste de la plata. El padre Camargo quedaba obligado además a costear la madera necesaria para el nicho en que debía asentarse el tabernáculo. En el mismo documento se insiste en la obligatoriedad de realizar la pieza conforme al dibujo existente a fin de que el convento no tuviese problemas algunos si, en el trascurso de realización del tabernáculo o después, decidiese emprender la construcción de un camarín a la Virgen de la Piedad, pieza que fue realizada y que hemos tenido ocasión de estudiar. En esta condición inserta en el contrato cabe intuir cierta condición no escrita y requerida por fray Andrés de las Navas al hacer la donación y que pudo ser la de exponer a la Virgen en el tabernáculo. No existe descripción alguna de esta pieza, que debió desaparecer como consecuencia de la ocupación francesa de Baza en 1808. No obstante en el grabado anteriormente citado se representa a la Virgen de la Piedad en un tabernáculo cuyo elemento más significativo son un par de columnas salomónicas con decoración vegetal, descrita a grandes rasgos. En el grabado, el tabernáculo se completa con un techo o dosel, cuyo frontal acoge el anagrama de la Virgen flanqueado son sendas volutas y con remates piramidales con bolas en las esquinas.

Años más tarde fray Andrés enviaría una nueva donación al convento consistente en una custodia de plata sobredorada con veintiséis esmeraldas, ocho amatistas y un granate, y un baldaquino de plata cincelada con perfiles de oro, todo ello valorado en 4.152 pesos y cinco reales, además de seis cornucopias cinceladas para seis

37 Archivo Histórico de Protocolos de Granada [A.H.P.GR]. Distrito Notarial de Baza. Leg^o 868, f^o 29-30.

38 A.H.P.GR. Distrito Notarial de Baza. Leg^o 868, f^o 135-138v.

velas para ser colocadas a ambos lados de la custodia³⁹. Tanto la custodia como el baldaquino fueron realizados en Guatemala por el platero Felipe Maldonado quien, en la escritura notarial otorgada por el obispo Navas para el envío de las piezas a España, inserta una declaración acerca de las piedras engastadas en la custodia y del valor del oro y plata empleados en la realización del baldaquino. Las piezas fueron enviadas a España en marzo de 1696, por lo que hay que pensar que no llegarían hasta Baza hasta mucho tiempo después.

A mediados del siglo XVIII las donaciones de fray Andrés de las Navas eran reflejadas en el manuscrito de fray Juan Barroso: “*dispuso que todo el nicho y trono se fabricasse de plata; invio tambien un dosel de plata y una custodia o sol de oro guarnecido de topacios y esmeraldas y coronado con la cruz de su pectoral para manifestar el Santísimo Sacramento, y para el mejor adorno, acompañó estos dones con barras de plata, candeleros de la misma materia con muchos calices y vinageras*”⁴⁰.

El ejemplo de fray Andrés de las Navas tuvo su eco en otros mercedarios que, en calidad de comendadores, rigieron los destinos del convento durante algún tiempo y marcharon después a otros conventos peninsulares o a América, para el desempeño de importantes responsabilidades de gobierno. Barroso incluye en su manuscrito los nombres de algunos de ellos así como las piezas y calidades de su donación. Entre los hijos ilustres del convento, Barroso cita a fray Tomás del Castillo y Baena quien donaría una cruz de plata para las procesiones así como un acetre con hisopo de plata⁴¹. Junto al anterior reseña a fray Juan Muñoz, vicario general de Nueva España y con posterioridad comendador del convento Casa Grande de la Merced de Sevilla, quien “*envio muchas alajas de plata para su adorno*”⁴². A estas donaciones habría que añadir otras dos. En la iglesia del convento se conserva un armario de nogal y pino que puede fecharse en 1763, a juzgar por la dedicatoria interior y en la que se reseña que la pieza fue destinada a alojar la plata labrada en Méjico y Guatemala, y donada por el padre fray José López Falcón, así como las varas de palio y ciriales donados por el hermano lego fray Ramón de las Peñas, ambos frailes de este convento. Fray José López Falcón fue comendador del convento entre 1747 y 1752; durante su mandato se realizó el retablo de la capilla mayor siendo nombrado Vicario General de Nueva España en 1750. Con posterioridad sería nombrado Vicario General de Andalucía⁴³ documentándose de nuevo en 1760 como comendador del convento de Baza.

39 J. LUJÁN MUÑOZ, “Ejemplos de comercio de obras de arte entre España y el reino de Guatemala en la colonia”. *Archivo Español de Arte* n° 202 (1978) pp. 158-159. La escritura de donación de las piezas fue otorgada el día 6 de marzo de 1696 en la ciudad de Santiago de Guatemala por el obispo fray Andrés de las Navas ante el escribano Diego Coronado. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2443, 6, fols. 47-49.

40 J. BARROSO, ob. cit., fol. 97v.

41 J. BARROSO, ob. cit., fol. 101.

42 *Ibíd.*

43 L. MAGAÑA VISBAL (1996), ob. cit., p. 383.

Las piezas de platería donadas a la Virgen de la Piedad comenzarían a desaparecer con el cambio de siglo y recibirían el golpe de gracia con motivo de la Guerra de Independencia y, más concretamente, durante la ocupación francesa de la ciudad. Aunque no hay constancia de ello es muy posible que su final no fuese otro que el ser fundidas, con el objetivo de lograr los fondos necesarios para hacer frente a los gastos de la guerra. Cuando años después se inició el proceso desamortizador, y se elaboraron los inventarios de los bienes pertenecientes al convento en 1836, no se incluyeron ya en ellos las piezas que se reseñan en este estudio aunque las personas que realizaron el inventario si incluyeron una nota especialmente útil. En ella se indica la existencia de un libro forrado en pergamino y, en cuya hoja segunda, su título indicaba su contenido: *Libro nuevo de las alajas, adornos y ornamentos que existen en la iglesia, camarín y sacristía de este convento de Nuestra Señora de la Merced, título de la Piedad*, fechado en junio de 1760. Para los redactores del Inventario, la relación incluida en el citado libro no servía ya como modelo debido a la desaparición de la mayor parte de las obras de platería: “*No puede este servir de norma para formalizar inventario de cuanto comprende en alajas y ropa, en razón de la muy pequeña parte que hoy existe de lo que hubo en otros tiempos, especialmente de las primeras por donaciones que en la antigüedad hicieron a esta iglesia, y que por efecto de las vicisitudes ocurridas en los años anteriores, esta comunidad se vio precisada desde el de 1799 en adelante en varias épocas, y por diferentes conceptos y motivos a contribuir en casi todas las mencionadas alajas y plata*”⁴⁴. La exclaustración de los mercedarios afectó de forma negativa al complejo espiritual creado en torno a la Virgen de la Piedad si bien la devoción se mantuvo hasta el punto de que, en los años finales del siglo XIX, la imagen recibió nuevas donaciones destinadas a sustituir algunas de las piezas barrocas desaparecidas. De entre ellas cabe destacar las andas de plata donadas por doña Teresa Camacho Miralles en 1881 y que, custodiadas en la Iglesia Mayor y no en el Santuario de la Virgen por deseo de la donante, desaparecieron durante la Guerra Civil.

44 A.H. D. Gu. Leg^o 3671, Inventario... f^o 6v.

La platería en la parroquia matriz de la Concepción de Realejo Bajo (Tenerife), a fines del siglo XVIII, según los inventarios del tesoro

JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA

En los últimos años, ha sido habitual entre los investigadores del Arte de la Platería el estudio de los inventarios que recogen los ajuares de plata labrada, tanto los catedralicios y parroquiales¹, como los que dan cuenta de la platería civil². Este hecho no ha de extrañarnos, sobre todo, si tenemos en cuenta las valiosas noticias

1 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445-466; I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “El ajuar de plata de las iglesias guipuzcoanas a través de sus inventarios”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 301-314; M.Á. RAYA RAYA, “La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la catedral de Córdoba”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 611-629; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Platería medieval en la catedral de Pamplona según un inventario de 1511”. *Anales del Historia del Arte* n° 17 (2007), pp. 71-84; M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 299-322.

2 M.J. SANZ SERRANO y M.T. DABRIO GONZÁLEZ, “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas”. *Archivo Hispalense* n° 176 (1974), pp. 108-126; M.C. HEREDIA MORENO, “Alhajas, plata y pintura en un inventario *post mortem* del siglo XVIII”, en AA.VV., *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 111-124; C. MORTE GARCÍA, “El inventario de bienes del canónigo aragonés Jerónimo de Insausti, secretario en Nápoles del virrey Pedro de Toledo”, en AA.VV., *Homenaje a don Antonio Duran Gudiol*. Huesca, 1995, pp. 597-598; R.

que la referida tipología documental puede proporcionar al estudioso de la orfebrería, como puede ser la información relativa a la autoría de las obras, sus donantes, opulencia de las cofradías y hermandades establecidas en el templo, función de las piezas en la liturgia o restauraciones de las mismas. Asimismo, a través del estudio del inventario del Tesoro podemos ver los cambios que la liturgia católica ha experimentado a lo largo de los siglos, cambios que han tenido como consecuencia más inmediata el desuso de algunas tipologías, así como la aparición de otras nuevas. La presencia de éstas ha sido necesaria en las manifestaciones culturales internas y externas —ceremonias, funciones y procesiones—, que la Iglesia ha instaurado con el transcurrir de las centurias. Sirvan de muestra los solemnes cultos eucarísticos³ y festividades en honor a la Virgen María y los Santos Patronos que, tras la conclusión del Concilio de Trento (1545-1563), alcanzarán un gran auge y esplendor; auge que durante la Contrarreforma se traducirá en la gran solemnidad y magnificencia del culto⁴, que gozará de un notable seguimiento por parte de la devota feligresía, y que no decaerá hasta la segunda mitad del Setecientos⁵.

En las líneas que siguen, vamos a dar a conocer el ajuar de plata labrada con que contó la parroquia matriz de La Concepción de Realejo Bajo⁶, en las postrimerías del siglo XVIII, a la luz de dos inventarios inéditos del Tesoro. El primero⁷, redactado en enero de 1790, recoge las alhajas empleadas en la celebración de la misa (piezas de pontifical), administración de los sacramentos, iluminación del templo, así como los atributos iconográficos que lucen las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos que entonces se veneraban en el templo mayor realejero⁸. El segundo

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, “Entre el coleccionismo y la ostentación. El inventario de bienes de José Francisco Guerrero Chavarino, primer Conde de Buenavista”. *Boletín de Arte* n° 19 (1998), pp. 177-179; M.C. HEREDIA MORENO, “Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), *Andalucía Barroca. El Fulgor de la Plata*. Sevilla, 2007, pp. 66-83 [Cat. Exp.].

3 F.J. CAMPOS (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Madrid, 2003 (2 vols.).

4 Las consecuencias de la Contrarreforma en la platería han sido estudiadas por J. RIVAS CARMONA, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, “La platería en las catedrales: del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 487-504; J. RIVAS CARMONA, “*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 84-103.

5 J. DOMÍNGUEZ LEÓN, “La Fiesta del Corpus Christi en Sevilla: ver a Dios y valorar lo efímero”, en J. RODA PEÑA y J. DOMÍNGUEZ LEÓN (comisarios), *Esplendor Eucarístico. Archicofradía Sacramental de Pasión*. Sevilla, 2005, p. 20 [Cat. Exp.].

6 Sobre el devenir histórico de la misma, Vid. G. CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, *Iglesias de La Concepción y Santiago Apóstol*. Villa de Los Realejos, 1983, pp. 7-33.

7 Ha sido incluido al final del presente estudio en el apéndice documental.

8 Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna [AHDLL], Fondo Parroquial de Nuestra Señora de La Concepción de Los Realejos, *Inventario de las alhajas que se hallan en esta iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora del lugar del Realejo de Abajo. Inventario formado en enero de 1790*, legajo n° 5, documento n° 26, s.f.

de los inventarios, datado en 1801, refiere las preesas de las que por aquellos años disponía la Venerable Esclavitud Sacramental para magnificar las funciones y procesiones en honor al Santísimo Sacramento, especialmente en la solemnidad del Corpus Christi⁹. A medida que vayamos ocupándonos de las piezas inventariadas, intentaremos identificarlas con las que hoy se conservan, teniendo en cuenta que varias han desaparecido, sobre todo, como consecuencia del incendio que destruyó la parroquia el 5 de noviembre de 1978.

En primer lugar, centraremos brevemente nuestra atención en las piezas empleadas en la celebración de la Eucaristía, iluminación y administración de los sacramentos, continuando con las destinadas al culto eucarístico, y finalizaremos haciendo referencia a las pertenecientes a los sagrados simulacros, algunos de ellos titulares de las confraternidades con sede canónica en la parroquia.

Piezas de pontifical y para administrar los sacramentos

Pieza fundamental en la celebración del sacrificio eucarístico es el cáliz, vaso sagrado destinado a contener el vino, convertido en la sangre de Cristo mediante la transubstanciación. Según el inventario de 1790, la parroquia contaba entonces con *cinco cálices, uno sobredorado, todos con patena y cucharilla*. Este número aumentó posteriormente, pues en la actualidad son ocho los cálices que se conservan en el Tesoro —cinco de plata en su color¹⁰ y tres sobredorados¹¹—, al que llegaron segu-

9 AHDLL, Fondo Parroquial de Nuestra Señora de La Concepción, Fondo Asociado de Los Realejos, Inventario de las alajas pertenecientes a la Cofradía del Santísimo Sacramento que entrega D. Tomas de Armas como Mayordomo de dicha Cofradía que acauva a don Julián Pérez Barrios hoy 15 de junio de 1801, legajo n° 5, s.f.

10 Aparte del que aquí comentamos, que ya dimos a conocer hace unos años (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “El esplendor de la Liturgia de Pasión. El arte de la platería en la Semana Santa de Los Realejos”, en AA.VV., *Semana Santa. Los Realejos*. Villa de La Orotava, 2003, p. 131, fig. p. 137), hay otros cuatro que ahora publicamos. Uno de ellos es de estilo cortesano, con baquetón en la copa, cuyo pie y gollete decorados parecen ser resultado de una recomposición; otro ejemplar barroco con nudo aovado, decoración fitomorfa repujada y cincelada en medio de cintas relevadas y querubes, tal vez de obrador americano; así como otros dos ejemplares carentes de exorno, baquetón en la copa y con nudo de jarrón, uno de cuyos astiles parece haber sido recompuesto debido a los elementos que lo conforman.

11 Estas piezas han permanecido inéditas hasta ahora. Uno de ellos consta de pie circular, nudo periforme invertido, baquetón en la copa, rosa gallonada con querubines y decoración vegetal en el pie y nudo; otro ejemplar, de posible origen novohispano, destaca por su notable pie circular abullonado y exorno vegetal con flores octopétalas, nudo de jarrón con cabezas de querubes, cuello abalaustrado y baquetón en la copa; y el último de los cálices muestra pie polilobulado y abullonado sobre borde moldurado, ornado con rocallas que acogen Insignias de la Pasión y flores, nudo periforme invertido y baquetón separando la copa de la subcopa. Éste es muy similar al ejemplar perteneciente a la parroquia matriz de Santiago Apóstol, de Realejo Alto (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, ob. cit., pp. 131-132, fig. p. 137), así como a otros cálices pertenecientes a la Catedral de La Laguna y a las parroquias de Barlovento (La Palma), Betancuria (Fuerteventura), Icod de los Vinos, Santa Úrsula y Santa Cruz de Tenerife, labrados en La Laguna en el último tercio del siglo XVIII (J. PÉREZ MORERA, “Platería litúrgica y ornamentos sagrados”, en J. SIVERIO PÉREZ (comisario), *La Catedral de La Laguna: su historia y su patrimonio litúrgico*. San Cristóbal de La Laguna, 2000, p. 22, Cat. 92-95 [Cat. Exp.]; Ibídem, “Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX”, en M.R. HERNÁNDEZ SOCORRO (comisaria), *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, 2001, T. I, p. 289 [Cat. Exp.].

ramente, a lo largo del siglo XIX, desde los conventos clausurados con motivo de la desamortización¹². De los cinco citados, el más antiguo y de mayor tamaño (28 x 15,8 x 9,5 cm.) es un ejemplar confeccionado en plata blanca (ca. 1625), provisto de ancha copa, gollete cilíndrico, gran nudo de jarrón y exorno grabado de estirpe manierista a base de óvalos y ces contrapuestas. Su configuración y sencillo ornato son propios del denominado *cáliz cortesano*, tipología que se difundió con éxito, a partir de 1620, desde la Corte de los Austrias Menores por todos los centros plateros de la Península Ibérica¹³ y las platerías americanas¹⁴, no faltando ejemplares en la pintura de la época¹⁵.

Para la reserva de las Sagradas Formas en el sagrario y la distribución de las mismas en la comunión es necesario otro vaso sagrado, el copón, cuyo uso se generalizó en la liturgia desde el reinado de Felipe II¹⁶. El inventario recoge *dos copones, uno grande y el otro pequeño sobredorados*, de los cuales ninguno ha llegado hasta nosotros, pues el templo no cuenta actualmente con ejemplares en plata sobredorada. Tan sólo dispone, entre otros de reciente factura¹⁷, de un sobrio copón (28,5 x 13,5 x 13 cm.) labrado en plata blanca (ca. 1800), con el interior de la copa sobredorado,

12 Este es el caso de uno de los cálices sobredorados, que procede del desamortizado convento de PP. Agustinos del Espíritu Santo, de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife) (AHDLL, Fondo Parroquial de Nuestra Señora de La Concepción de Los Realejos, *Ynventario de la entrega de la Fábrica Parroquial del Realejo Abajo por D. José Rodríguez de la Sierra al Venerable Beneficiado D. José Díaz y García en el año de 1861*, legajo n.º 5, documento n.º 27, s.f.).

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 48-50, Cat. 26-28, figs. 42-44; F. TEJADA VIZUETE, *Platería y Plateros Bajoextremos (Siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, pp. 504-508, Cat. 151, 161, 205, 292, 302..., figs. 147-166; G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Madrid, 2001, p. 193, fig. 57; M.E. MUÑOZ SANTOS, *Las artes decorativas en Alcalá de Henares: la platería y rejería en la capilla de San Ildefonso y Magistral, SS. XVI-XVII-XVIII*. Madrid, 2001, pp. 262-269, figs. 25-33.

14 Cálices de la ermita de La Concepción de Breña Alta (1659) y parroquia de Los Llanos de Aridane (1678), en La Palma (G. RODRÍGUEZ, *La Platería Americana en la isla de La Palma*. Ávila, 1994, pp. 49-50 y 71, Cat. 8 y 22); así como el cáliz de los franciscanos de Arequipa y el cuzqueño de oro (1636) donado por D. Fernando de Vera, arzobispo de Cuzco (1630-1638), a la iglesia, actual Concatedral, de Santa María la Mayor de Mérida, Badajoz (C. ESTERAS MARTÍN, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1993, pp. 69-70, Cat. 3; *Ibidem*, "El esplendor de la orfebrería", en R. LÓPEZ GUZMÁN y J.M. OSSIO ACUÑA (comisarios), *Perú indígena y virreinal*. Madrid, 2004, pp. 234 y 237, Cat. 254 [Cat. Exp.]).

15 Como el cáliz que figura sobre el altar en el lienzo *Milagro de la misa de fray Pedro de Cañañuelas* (1638), pintado por Zurbarán para la sacristía mayor del Monasterio jerónimo de Guadalupe, en Cáceres (A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Francisco de Zurbarán*. Madrid, 1993, p. 68, fig. p. 67).

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en M.A. CASTILLO OREJA (Ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, p. 158.

17 Como el pequeño ejemplar de estilo medievalista, labrado en metal blanco y decorado con motivos neogóticos, tal vez, procedente de la Platería Meneses, taller que realizó una ingente cantidad de piezas para templos de todo el país. Como muestra citamos los dos copones (ca. 1923) en metal blanco de la Catedral de Salamanca, realizados por Leoncio Meneses (M. SEGUI GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, 1986, pp. 110-111, Cat. 134, figs. 233-234).

de estilo neoclásico, en el que destaca su pie polilobulado y gallonado, así como el clasicista crucifijo fundido de tres clavos en que se remata la lisa tapa¹⁸.

Junto con el cáliz y el copón, las vinajeras constituyen el denominado juego de altar. Se trata de dos jarritas destinadas a contener el agua y vino de la consagración, las cuales se sitúan sobre una bandejita o salvilla, a veces, acompañadas de una campanilla¹⁹. El inventario recoge *dos pares de vinajeras con sus dos platos* que, sin duda, se corresponden con dos de los tres juegos de vinajeras que hoy se custodian en el Tesoro²⁰. El primero, realizado en plata sobredorada a mediados del Setecientos, consta de salvilla (12,4 x 18,2 cm.) de borde moldurado y recortado, formando lóbulos y conopios, que sirve de receptáculo a dos jarritas lisas (8,6 x 4 cm.), de pie circular, pronunciada panza y cuello recto. En la bisagra de sus tapas hay dos pequeños medallones calados con las grafías A y V, indicadoras del contenido de cada vinajera²¹.

El segundo de los juegos²², labrado en plata lisa en su color, se compone asimismo de salvilla (18 x 22,7 cm.) de borde recortado sobre la que se disponen dos jarritas (11,8 x 4,6 cm.) de pie circular, largo pico vertedor, asas formadas por una doble ce con tornapuntas y tapa esferoide rematada por alta perilla. A la altura de la panza de las mismas hallamos su único motivo decorativo: el escudo grabado de la Orden del Carmen. La inclusión de éste obedece a que el juego fue donado a la Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen, en 1765, por Antonio Armas, elegido Hermano Mayor ese año, según reza la inscripción grabada que recorre el borde de la salvilla: *Estas vinaxeras las dio Antonio armas siendo hermano Mayor la virxen del Carmen año 1765*.

Antiguamente existió el rito, durante la celebración de la misa, de depositar el beso de la paz tras la plegaria eucarística y antes de la comunión. Su uso en la

18 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, ob. cit., pp. 125 y 127, fig. p. 137.

19 Ésta se hace sonar en la doble elevación del pan y del vino. Si bien su uso fue introducido en la rúbrica del misal bajo el pontificado de Pío V, ya desde la Edad Media su tintineo al *Sanctus* llamaba a la feligresía para que acudiese a presenciar la doble elevación de los dones eucarísticos (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 96 [Cat. Exp.]).

20 El tercero de los juegos, compuesto de vinajeras y campanilla, es el más rico de los tres. Fue ejecutado en plata sobredorada, fundida y cincelada, en 1791, por el célebre platero cordobés Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa (1733-1793), bajo la contrastía del platero y marcador Mateo Martínez Moreno (act. 1780-1804), según muestran los punzones de la salvilla (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 302; J.C. LÓPEZ PLASENCIA, ob. cit., pp. 132-133, fig. p. 138; *Ibidem*, "Orfebrería andaluza en Canarias. Las vinajeras de la parroquia matriz de La Concepción de la Villa de Los Realejos". *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* (2002) n° XLVII (2004), pp. 377-390).

21 Las vinajeras se asemejan a un modelo habitual en la segunda mitad del siglo XVIII. Sirvan de muestra las labradas por José de Salazar (1742-1753) para la Real Capilla del Palacio de El Pardo (Madrid) (F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 77, Cat. 46).

22 J.J. HERNÁNDEZ GARCÍA, *Los Realejos y la imagen de Nuestra Señora del Carmen*. Santa Cruz de Tenerife, 1990, lám. XXXIV.

tradicción romana data del siglo V²³, momento en que el ósculo de la paz se depositaba en el misal o la patena²⁴. Posteriormente, en la Baja Edad Media²⁵, se creó una pequeña pieza para tal fin, el portapaz, que, a la manera de retablos-hornacinas, portadas pétreas y sepulcros parietales, se compone de banco, donde se halla una cruz que indica el lugar donde se ha de besar; cuerpo y ático²⁶. Aunque los primeros ejemplares no se hicieron en metales nobles, sino en bronce fundido, a veces sobredorado²⁷, tras la conclusión del Concilio de Trento empezaron a labrarse hermosos portapaces en oro, plata y esmaltes²⁸, decorándose el cuerpo con temas marianos (Asunción, Inmaculada, Virgen con el Niño, Dolorosa)²⁹ y pasionistas (Santa Cena, Oración en el Huerto, Prendimiento, Ecce Homo o La Piedad, entre otros)³⁰, que

23 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 98.

24 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Dos nuevas obras de Francisco Becerril: fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 213.

25 M.J. SANZ SERRANO, “Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano”. *Goya* nº 167-168 (1982), p. 259.

26 M.^a C. DE LA PEÑA VELASCO, “El portapaz barroco en España y su evolución tipológica”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 395-397 y 400; M. VARAS RIVERO, “El lenguaje arquitectónico en los portapaces bajoandaluces del Manierismo: la influencia de los tratados”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, p. 561.

27 Como el portapaz romanista en bronce sobredorado, ornado con un Ecce Homo, del santuario de Ntra. Sra. del Portillo, en Zaragoza (Á. SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento (1545-1599)*. Zaragoza, 1976, T. I, p. 353).

28 Éste es el caso del bello ejemplar de oro y esmaltes (ca. 1550-1560) que atesora la Catedral de Santa Ana, de Las Palmas de Gran Canaria, salido del obrador conquense de Francisco de Becerril (J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., p. 286, lám. IV, figs. 5 y 6; M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., p. 261; J. HERNÁNDEZ PERERA, “Arte”, en AA.VV., *Enciclopedia Temática de Canarias*. Barcelona, 1995, p. 390; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería en la provincia de Cuenca. El siglo XVI*. Madrid, 1990, T. I, pp. 551-552, fig. 271; *Ibidem*, “Portapaz”, en F.A. MARTÍN GARCÍA y J. SÁENZ DE MIERA (comisarios), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, p. 164, Cat. 33 [Cat. Exp.]. No obstante, no dejaron de labrarse portapaces en bronce sobredorado durante el Barroco, como el de la parroquia de San Marcos, en Icod de los Vinos (Tenerife), decorado con la imagen del evangelista (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., lám. CXIV, fig. 96).

29 Citamos como ejemplo los ejemplares con la iconografía de La Asunción (Catedral de Sevilla), Virgen con el Niño (parroquia de Manzanilla, Huelva), Inmaculada (parroquia del Carmen de Lucena, Córdoba), y Dolorosa (Museo del Palacio Episcopal de Segovia) (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit. p. 109, Cat. 115; M.J. MARTÍNEZ RUIZ, “Portapaz”, en C. BELDA NAVARRO (comisario), *Huellas*. Murcia, 2003, pp. 374-375, Cat. 2 [Cat. Exp.]; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, pp. 101-106, 151, 271 y 293, figs. 12 y 79).

30 Sirvan de ejemplo los portapaces con los temas del Prendimiento (Catedral de Almería), Flagelación (Catedral de Salamanca), Ecce Homo (Colegiata de Osuna, Sevilla), Calvario (parroquia de La Asunción de Cabra, Córdoba), La Piedad (Catedral de Cuenca), Llanto sobre Cristo muerto (Catedral Magistral de Alcalá de Henares), Noli me Tangere y Resurrección (parroquia de San Juan Bautista de Écija, Sevilla) (M. SEGUI GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 32-33, fig. 31, Cat. 20; M.J. SANZ SERRANO, “Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* T. IV, nº 8 (1991), fig. 7; M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit.,

son los más abundantes³¹. Hay que señalar que el uso del portapaz —tipología de la que se confeccionaron ejemplares para ser usados por hombres y mujeres— decayó en el siglo XIX, habiendo sido sustituido por el abrazo, gesto de paz y fraternidad que había sido introducido por los Frailes Menores³².

Aunque la parroquia mayor de Realejo Bajo cuenta hoy con dos portapaces, uno de bronce³³ y otro de plata, el inventario del Tesoro sólo anota escuetamente la existencia de *un portapaz*, seguramente el segundo. Se trata de una pieza labrada en plata en su color (21,8 x 17,5 cm.), repujada y fundida bajo las pautas del lenguaje rococó, la cual adopta la forma de un retablito, formado por un banco con cruz en el centro, hornacina avenerada —que acoge un crucifijo fundido sobredorado (6,8 x 4,2 cm.) sobre peana—, flanqueada por dos columnas que soportan un arco polilobulado. A ambos lados se han incluido aletones de delicados motivos tardobarrocos e incipiente rocalla cincelados que terminan sobre el ático (lám. 1). Seguramente fue labrado en uno de los obradores de San Cristóbal de La Laguna (ca. 1780), tal vez en el regentado por el maestro Antonio Agustín Villavicencio (1727-1801), ya que es prácticamente idéntico a la pareja conservada en la parroquia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife, documentada como salida de talleres laguneros (1781); al par que figura en el Tesoro de la Catedral de La Laguna (1776-1781)³⁴ y al perteneciente a la parroquia de La Asunción, de San Sebastián de La Gomera, obras atribuidas al afamado platero³⁵.

Otro de los elementos litúrgicos más destacados es la cruz procesional, que desde la Edad Media se colocará en el presbiterio o sobre el altar tras la procesión de entrada, acompañada de los ciriales. La cruz se introdujo en la época de Carlomagno, quien obsequió al pontífice León III con una como recuerdo de su coronación, en

p. 106, Cat. 112; G. GARCÍA LEÓN, ob. cit., pp. 136-137, 190 y 194, figs. 37 y 73; M.E. MUÑOZ SANTOS, ob. cit., pp. 235-237, figs. 1-3; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Dos nuevas obras de Francisco Becerril...” ob. cit., p. 226, fig. 6; M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “El portapaz del obispo Fernández de Villalón en la catedral de Almería”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 349-360, láms. 1 y 3).

31 M.J. SANZ SERRANO, “Aspectos tipológicos e iconográficos...” ob. cit., pp. 113-123.

32 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 98.

33 Obra manierista realizada hacia 1580 en bronce fundido y sobredorado, consta de peana, cuerpo adintelado en el que se inserta un arco de medio punto con medallones en las enjutas, que alberga una Piedad, flanqueada por estípites antropomorfos, y ático en forma de tímpano semicircular con perillas como remate (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “El Dolor de María en la escultura procesional de Los Realejos”, en AA.VV., *Semana Santa...* ob. cit., p. 105).

34 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., lám. CVIII, fig. 183 y lám. CXIII, fig. 194; J. PÉREZ MORERA, “Platería litúrgica...” ob. cit., p. 22, Cat. 101; *Ibíd.*, “Platería en Canarias...” ob. cit., p. 292, fig. p. 291.

35 C. RODRÍGUEZ MORALES, “Portapaz”, en M.R. HERNÁNDEZ SOCORRO (comisaria), ob. cit., T. II, pp. 155-156, Cat. 221. Hay otros de igual modelo en las parroquias tinerfeñas de La Concepción (La Laguna y La Orotava), San Pedro (El Sauzal), Santa Catalina (Tacoronte), San Antonio de Padua (Granadilla de Abona), Virgen de la Luz (Guía de Isora) y Santiago Apóstol (Realejo Alto).



LÁMINA 1. ¿ANTONIO AGUSTÍN VILLAVICENCIO? Portapaz (ca. 1780). (Foto: David Siverio).

la Navidad del año 800³⁶. La cruz procesional, auténtico emblema de la comunidad parroquial en todas las ceremonias, funciones y procesiones³⁷, también podía servir como cruz de altar, la cual ya es mencionada por Narsai de Nisibe (ca. 450). Como vemos, su uso litúrgico es muy antiguo, y, en palabras del platero Juan de Arfe y Villafañe (León, 1535-Madrid, 1603), *cruz portátil es la que llaman de altar porque las sacan los sacerdotes en las manos y las ponen sobre el altar para officiar*

36 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 13.

37 Sobre la significación de esta tipología Vid. J. L. ALONSO PONGA (comisario), *La Cruz Alzada. Arte y Antropología en la platería de la Ribera del Duero*. Valladolid, 1998 [Cat. Exp.].

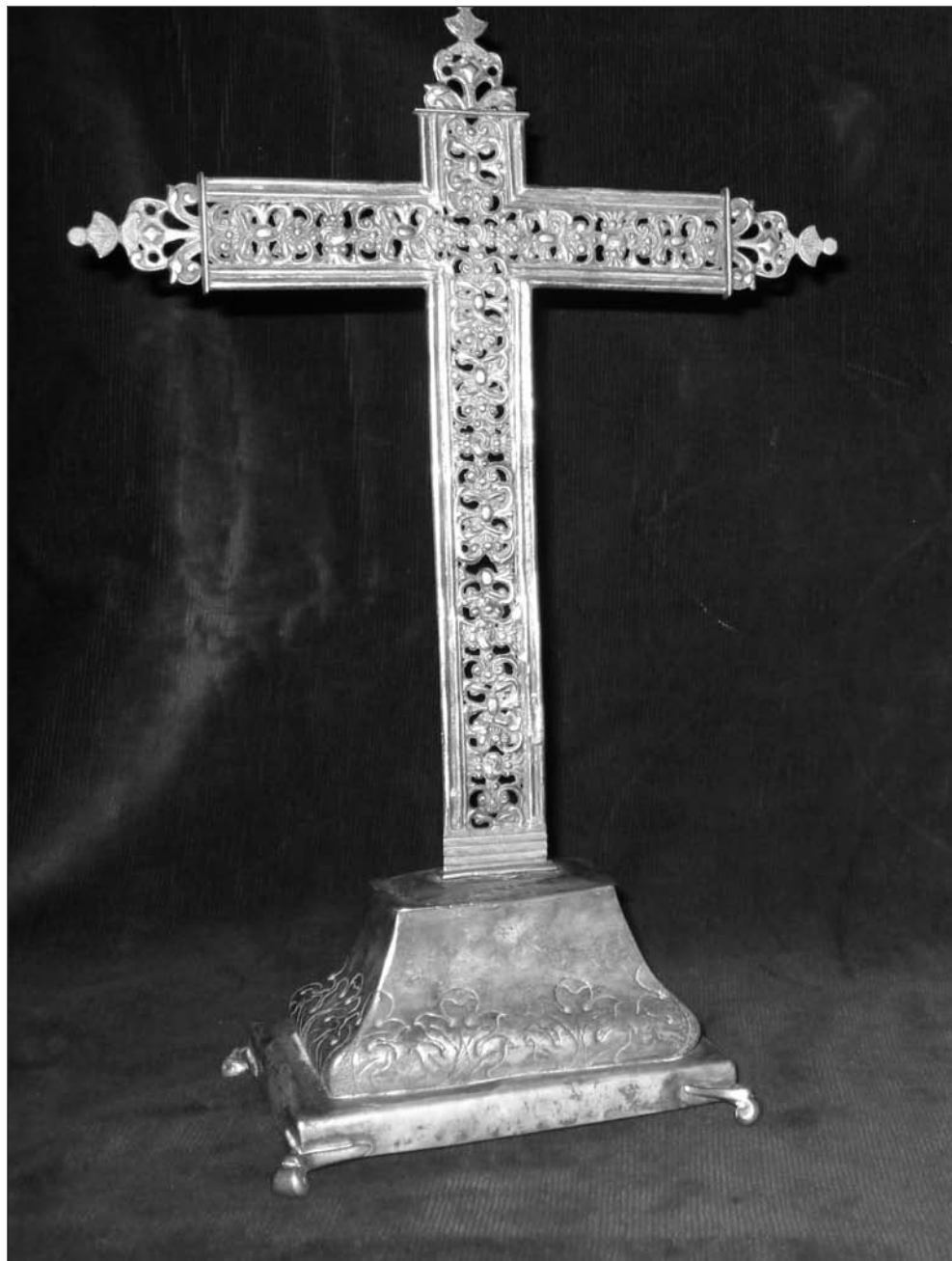


LÁMINA 2. ANÓNIMO. Cruz de altar (S. XVIII). (Foto: David Siverio).

la Misa³⁸. La doble función que cumplía la cruz procesional era posible porque la misma constaba de dos partes: cruz y asta. La primera, acoplada a un soporte, se colocaba sobre el altar entre dos o más velas, según el oficio a celebrar, costumbre que data del siglo XIII³⁹.

El inventario recoge *dos Cruces, una del altar mayor pequeña y la otra grande de la manga*, conservándose ambas hoy en día. La cruz de altar se compone de peana rectangular (6 x 14,5 x 8,5 cm.) con patitas avolutadas, cuerpo troncocónico decorado en la zona inferior con hojas de acanto incisas y la cruz propiamente dicha (25,5 x 22,3 cm.), carente de Cristo. Sus brazos y árbol, que son recorridos por una doble moldura, se exornan con motivos calados a base de cartelas o ces afrontadas y diminutos espejos en el centro, rematándose con pequeñas volutas y tornapuntas (lám. 2).

En cuanto a la cruz procesional (82 x 37 cm.), se trata de la presea más valiosa del ajuar de plata, amén de ser una de las creaciones más notables de la platería isleña (lám. 3). Labrada en estilo plateresco (1558-1563) por el maestro andaluz Francisco de Soto, platero de la Catedral de Las Palmas (doc. 1552-1567), aparece ya citada en el inventario de 1563 como *Una cruz de plata grande que tiene quinze marcos y quatro onzas de plata con su crucifijo dorado*⁴⁰. Esta alhaja, contrariamente a lo que se ha publicado⁴¹, aún forma parte del Tesoro parroquial de Realejo Bajo, y se compone de tubo para enmangar decorado con hojas de acanto, macolla cilíndrica (23 cm.) formada por dos cuerpos decrecientes que se exornan con balaustres, cabezas de querubines fundidas, crestería y una banda calada sobredorada. Sobre esta macolla se erige la cruz, cuyos brazos y árbol son recorridos por una fina crestería gótica, y sobre los que se ha dispuesto una plancha calada, terminando los mismos en medallones con perillas ajarronadas, conteniendo relieves cincelados de los evangelistas en plata sobredorada. En el anverso se halla un crucifijo fundido y sobredorado (12 x 10 cm.) con solio de rayos de factura goticista, mientras que el medallón que ocupa el cuadrón del reverso se exorna con un relieve de gusto italianizante de la Virgen con el Niño, seguramente inspirado en grabados. El alto valor intrínseco de la pieza se incrementa por el hecho de que esta cruz, la más antigua de la Diócesis Nivariense, es el único trabajo del referido platero que se conserva en Canarias, ya que las restantes obras que labró para la seo canariense y otros templos de las Islas no han llegado a nuestros días⁴².

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 154.

39 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 30.

40 P. TARQUIS RODRÍGUEZ, "Francisco de Soto, platero repujador. Siglo XVI". *El Día*. Santa Cruz de Tenerife, 30-V-1954; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 214-215, fig. 78.

41 Se ha afirmado que la obra desapareció en el incendio que destruyó el templo el 5 de noviembre de 1978 (J. HERNÁNDEZ PERERA, "Arte" ob. cit., p. 390), pero esto no es cierto, ya que el fuego no arrasó la Sacristía Mayor de la nave del evangelio, donde se exponía la plata.

42 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "El esplendor de la Liturgia de Pasión..." ob. cit., pp. 135-136, fig. p. 134.



LÁMINA 3. FRANCISCO DE SOTO. Cruz procesional (1558-1563). (Foto: David Siverio).

Con respecto a los ciriales que flanqueaban la cruz en las procesiones, también mencionados en el documento, conviene señalar que no son los que hoy se custodian en la parroquia. Los actuales, que destacan por las dimensiones de sus bellos cubos, fueron realizados en estilo neoclásico a comienzos del Ochocientos, con el fin de sustituir a los antiguos, ya que éstos, según el inventario de 1804, estaban *muy destrosados* [sic]⁴³.

En las procesiones, la cruz suele ir precedida del incensario, objeto que aparece en la liturgia cristiana en Roma, en el siglo IX, primeramente con el objeto de perfumar el ambiente. Con posterioridad, empezó a ser utilizado para incensar el altar, la cruz, y otros elementos litúrgicos, así como en la doble elevación de los dones eucarísticos. Algunos incensarios eran fijos, apoyados sobre el suelo con la ayuda de un pie; otros eran portados en la mano mediante unas cadenillas, como sucede en la actualidad⁴⁴.

El inventario da cuenta de la existencia de *un incensario y naveta con su cuchara*, pudiendo identificarse la primera de las piezas con el más antiguo de los cuatro incensarios que hoy posee la parroquia. La obra (74,5 x 12,3 cm.) consta de casca o brasero gallonado sobre pie circular de perfil ligeramente alabeado. El cuerpo cilíndrico del humo, dividido en dos partes mediante un baquetón, aparece segmentado en cuatro partes por contrafuertes cilíndricos —a través de los que pasan las cadenas—, mostrando decoración perforada de estirpe manierista a base de cartelas simétricas, que se repite en la cúpula y linterna. El manípulo, circular y carente de exorno, remata en una argolla. Su estructura y ornato parecen arrojar una datación de hacia mediados del Seiscientos, manteniendo cierta semejanza con el que se guarda en la parroquia de Santa Úrsula, en el municipio homónimo tinerfeño, también fechado en el siglo XVII⁴⁵, así como con otros labrados en La Península⁴⁶ y América durante la misma centuria⁴⁷.

Tras la procesión de entrada, tenía lugar el rito de la aspersion del agua bendita sobre los fieles asistentes a la misa. Esta costumbre, desaparecida con la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II (1962-1965), ya se recoge en la obra *Capitula ad presbyteros* (852) del arzobispo Hincmaro de Reims (806-882) para la celebración eucarística dominical, y la misma se desarrollaba mientras la feligresía entonaba las

43 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “Platería neoclásica de influencia inglesa en Canarias. Los candeleros y ciriales de la parroquia matriz de Realejo Bajo, Tenerife”. *Revista de Historia Canaria* n° 185 (2003), pp. 243-244, fig. 3; *Ibidem*, “El esplendor de la Liturgia de Pasión...” ob. cit., p. 138, fig. p. 137.

44 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 31.

45 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., lám. CXVI, fig. 200.

46 Como los que pertenecen a la parroquia de la Virgen de La Granada (Llerena), convento de Dominicas de Santa Catalina de Zafra, parroquias de La Asunción de Calamonte y de La Concepción de Montemolín, e iglesia del Señor de la Humildad, de Higuera la Real (F. TEJADA VIZUETE, ob. cit., pp. 157, 175, 186, 201, 248-249 y 527-528, Cat. 141, 187, 212, 254 y 387, figs. 241-245).

47 Ejemplos en el Real Santuario de la Virgen de las Nieves (Santa Cruz de La Palma) y parroquia de San José de Breña Baja (Isla de La Palma) (G. RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 48 y 54, Cat. 7 y 11).



LÁMINA 4. TOMÁS VIÑOLI. Acetre e hisopo (1750). (Foto: David Siverio).

antífonas *Asperges me* o *Vidi aquam*⁴⁸. Para el rito de la aspersión se utilizaba el acetre, pieza inventariada en el documento que estudiamos como *un acetre con su hisopo* (lám. 4). El mismo (24,5 x 25 x 11,5 cm.) fue labrado en plata en su color por Tomás Viñoli, en La Orotava (1750)⁴⁹, y dispone de pie circular, con zona convexa decorada con motivos vegetales, seguida de un cuerpo troncocónico. Sobre éste se sitúa el cuerpo del acetre, de perfil acampanado muy abierto, y dividido en cuatro zonas exornadas con hojas de acanto, flores tetrapétalas y una láurea. El borde es lobulado a base de veneras esquematizadas, y, en los arranques del asa, formada por cinco lóbulos con argolla en el vértice, se hallan superpuestas cabezas de querubines fundidas. En cuanto al hisopo (30,5 x 6 cm.), éste se compone de mango cilíndrico liso rematado en bola perforada.

Para albergar el crisma y los santos óleos, bendecidos por el obispo durante la misa crismal del Jueves Santo en la Catedral, los plateros labraron unos vasos litúrgicos denominados crismeras⁵⁰. La parroquial de Realejo Bajo, aparte de un juego

48 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 13.

49 J.A. LORENZO LIMA, "Arte y espiritualidad jesuítica en Canarias. Un ejemplo a través del colegio de San Luis Gonzaga, La Orotava", en F. MORALES PADRÓN (Coord.), *Actas del XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2008). Las Palmas de Gran Canaria [en prensa].

50 El prelado bendecía los óleos de los enfermos y catecúmenos (unciones de pecho y espalda, bendición de la pila, ordenación de los sacerdotes y consagración de reyes y reinas) y el santo crisma (confirmación, unciones del bautismo, consagración de obispos, iglesias, altares, cálices y bendición de campanas) (J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 158-160).

salido de la Platería Meneses de Madrid (11,5 x 5,3 cm.), dispone de un antiguo par de crismas que el inventario cita en los siguientes términos: [...] *crismas puestas en el Baptisterio para los bautismos*. Se trata de dos pequeños recipientes (11 x 3,5 cm.) de plata en su color, sección piramidal y perfil moldurado en la base, que aparecen unidos por un mango con remates —uno de ellos perdido—, los cuales se elevan sobre un pie circular seguido de cuerpo troncocónico. Los vasos, que muestran un ornato de motivos fitomorfos incisos, tienen boca circular que se cierra con tapa de perfil convexo rematada, una de ellas, en una O, grafía que identifica el contenido, mientras que la otra tapa —que se remataría en una cruz— ha desaparecido. Este modelo de crismas unidas mediante un mango, de origen medieval, fue habitual en las platerías cordobesa⁵¹, sevillana⁵² y castellana (1500-1650)⁵³, habiendo sido sustituido en Sevilla, hacia fines del siglo XVI, por el formado por vástago central del que parten brazos laterales que portan las jarritas⁵⁴. Tal vez las de Realejo Bajo, que datamos en el siglo XVII, al igual que otras conservadas en Canarias⁵⁵, fueron realizadas por un artífice de origen hispalense siguiendo modelos labrados en los obradores de la Sevilla del Quinientos.

En el baptisterio, junto a las crismas y una concha, se hallaba, según el inventario, *un salero de plata*, objeto que no ha llegado a nuestros días. El mismo era utilizado para poner la sal en la lengua del bautizado, como señal de bienvenida al entrar a formar parte de la gran familia que es la Iglesia, aparte de simbolizar el gusto por las cosas de Dios que tendrá el bautizado mediante la gracia del sacramento del bautismo⁵⁶. Presentes en las mesas europeas desde la Edad Media y símbolo de hospitalidad, los saleros fueron labrados en oro, plata y pedrería preciosa, como los que figuraron en los espléndidos servicios de mesa de Carlos I y su hijo Felipe

51 Crismas de las parroquias de Aguilar de la Frontera (ca. 1575), Montilla (1576), Espiel (ca. 1600-1625) y Castro del Río (ca. 1700-1725) (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 134-135, Cat. 143-146).

52 Sirvan de muestra las de la parroquia de La Asunción de Huévar del Aljarafe, en la provincia de Sevilla (M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, T. I, pp. 137-138).

53 Piezas conservadas en las parroquias segovianas de Miguel Ibáñez, Santo Tomás, Aldeanueva del Monte, Rebollo y Aldehorno (E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, T. II, pp. 71, 135, 352 y 357-358; figs. 53, 69 y 175-177).

54 Como las que labrara el sevillano Pedro Bernardo Gordillo (1709) para la parroquia astigitana de Santa María, cuyo vástago está formado por una escultura del pontífice San Gregorio Magno (G. GARCÍA LEÓN, “Crismas”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 164-165).

55 Caso de las conservadas en las parroquias palmeras de San Pedro de Breña Alta (ca. 1577), La Candelaria de Tijarafe (1577), San Andrés de San Andrés y Sauces (1602), El Salvador de Santa Cruz de La Palma (antes de 1602) y Los Remedios de Los Llanos de Aridane (G. RODRÍGUEZ, “Crismas”, en J. LAVANDERA LÓPEZ (comisario), *La Huella y la Senda*. Islas Canarias, 2004, pp. 252-253, Cat. [3.D.1.8]. Cat. Exp.).

56 También la sal era utilizada para la purificación de los dedos tras las sagradas unciones (<http://ec.aciprensa.com/quees.htm>; <http://es.catholic.net>. Consulta on-line del 27/VIII/2008).



LÁMINA 5a y b. ¿DOMINGO TOMÁS NÚÑEZ? Portaviático (ca. 1780-1790). (Foto: David Siverio).

II. Principalmente se confeccionaron de dos tipos: “de torrecilla” o “seguidos” y “verdugados”, habiéndose conservado pocos ejemplares que hoy son piezas muy cotizadas por los coleccionistas⁵⁷.

Con el fin de llevar las hostias consagradas a los enfermos y moribundos se creó el portaviático, cuyo origen es posterior al siglo XVI⁵⁸. Sin duda, a este pequeño vaso sagrado hace referencia el inventario cuando anota la existencia de *dos relicarios dorados por dentro para la administración de enfermos con sus crucitas cada uno, en sus respectivas bolsas*. Si bien hubo dos ejemplares, hoy no se conserva sino uno. Éste (19,5 x 15 cm.) consta de un cuerpo cilíndrico de plata en su color, que se divide longitudinalmente en dos mitades giratorias sobre sí mismas para poder acceder al coponcito sobredorado (12 x 5,2 x 5 cm.) que guarda su interior. El frente tiene como principal exorno el Cordero Apocalíptico recostado sobre el Libro de los Siete Sellos, entre sencillos motivos barrocos. A ambos lados del cilindro se localizan aletones de rocallas simétricas que terminan en el coronamiento del tabernáculo, exornado con un espejo. La pieza se sostiene gracias a tres patas, adquiriendo la central la forma de un mofletudo querubín, y su cruz cimera, practicable para que el enfermo la pudiese besar, ha desaparecido (lám. 5 a y b). En cuanto a su procedencia⁵⁹, nos inclinamos por un origen americano, más concretamente venezolano. En esta hipotética filiación indiana abundarían los rasgos del querubín, de mofletuda faz y amplio plumaje, así como la gran similitud que mantiene con otros ejemplares isleños para los que se ha propuesto un origen caraqueño, estando atribuidos a Domingo Tomás Núñez (ca. 1780-1790)⁶⁰.

57 L. ARBETETA MIRA, “Plata al servicio real: la mesa de Felipe II”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 74-75; C. ESTERAS MARTÍN, “Salero”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 220-221.

58 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 155.

59 El inventario del 18-V-1804, hecho al entrar como mayordomo Miguel José Yáñez, indica que fue limosna del feligrés Antonio de Armas (AHDLL, Fondo Parroquial de La Concepción de Los Realejos, *Libro 2º de cuentas de fábrica y un inventario de enseres y alhajas, 1733-1804*, libro nº 48, s.f.).

60 Caso de los que se guardan en el Real Santuario de la Virgen de las Nieves y parroquia de Ntra. Sra. de Los Remedios, de Los Llanos de Aridane (La Palma) (G. RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 153-155, Cat. 77 y 78). Al respecto, Vid. C.F. DUARTE, *El arte de la platería en Venezuela. Periodo hispánico*. Caracas, 1988, pp. 72, 74 y 214. Hay otros ejemplares en las parroquias tinerfeñas de Tacoronte, Granadilla de Abona, El Tanque, Guímar e Icod de los Vinos (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 287, lám. CXIV, fig. 196; U. PÉREZ BARRIOS, “El Tanque: Estudio histórico-artístico de la orfebrería de la iglesia de San Antonio de Padua”. *La Prensa del domingo*. Santa Cruz de Tenerife, 25-XII-1994; J. PÉREZ MORERA, “La platería en la Comarca de Abona”, en M. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C.R. PÉREZ BARRIOS y A.M. QUESADA ACOSTA (Coords.), *Actas de las I Jornadas de Historia del Sur de Tenerife (Comarca de Abona) (1999)*. Santa Cruz de Tenerife, 1999, pp. 427-428; *Ibidem*, “Platería en Canarias...”, ob. cit., p. 276, fig. p. 277).

Plata labrada para el culto del Santísimo Sacramento

En cuanto a las piezas del Tesoro destinadas al culto eucarístico, una de las más importantes es la custodia manual, empleada en las exposiciones del Santísimo Sacramento y en las procesiones (claustrales, del Domingo de Resurrección y Corpus Christi)⁶¹. El inventario parroquial hace referencia a *dos custodias, una grande y otra pequeña sobredoradas*, correspondiéndose la primera de ellas con la actual *Custodia Grande o del Corpus* (ca. 1700-1725), ostensorio solar de rayos rectos y flameantes, decorado con brácteas vegetales, asitas, tembladeras y pedrería (77,5 x 33 x 26 cm.) que hemos atribuido al lagunero Alonso Agustín de Sosa y Salazar (1693-1766)⁶².

Con respecto a la otra custodia citada, ésta debió de perderse, pues no puede identificarse con la actual *Custodia Chica o Franciscana* (1757), ostensorio portátil de sol (63 x 28 x 25,5 cm.) que, procedente del desamortizado convento franciscano de Santa Lucía de esta villa, ingresó en el Tesoro parroquial en el siglo XIX⁶³.

La *Custodia Grande*, en los cultos de la solemnidad del Corpus, se coloca en las *andas de plata para la procesión del día de Corpus*, según pone de manifiesto el ya referido inventario de la Hermandad Sacramental. Estas andas o custodia procesional, tipología que constituye una de las creaciones más originales y ambiciosas de la platería española, amén de haber sido pieza muy codiciada por catedrales y parroquias⁶⁴, siguen el modelo de *andas corintias* publicado por Juan de Arfe en

61 M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-182.

62 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "Las Andas del Corpus y la Custodia Mayor de la Venerable Hermandad Sacramental del Realejo de Abajo (Tenerife)", en F. MORALES PADRÓN (Coord.), *Actas del XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2000)*. Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 1380, fig. 5; *Ibidem*, "El esplendor de la Liturgia de Pasión..." *ob. cit.*, p. 134, fig. p. 133. Fue labrada con las limosnas que pidió el beneficiado Dr. D. Andrés Álvarez (AHDLL, *Libro 2º de cuentas...*, *doc. cit.*, libro nº 48, s.f.).

63 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* *ob. cit.*, p. 234; J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "El esplendor de la Liturgia de Pasión..." *ob. cit.*, p. 134, fig. p. 132. Recientemente ha sido relacionada con el platero lagunero Villavicencio, por las similitudes que guarda con obras documentadas de este artista (J.A. LORENZO LIMA, *El Legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. Villa de La Orotava, 2008, p. 88 [Cat. Exp.]). A este orfebre también hemos atribuido últimamente la *custodia chica* (ca. 1790) de la parroquia de Santiago de Realejo Alto y la de La Concepción de Valverde (El Hierro) (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "Aportación al catálogo artístico del platero de La Laguna Antonio Agustín Villavicencio". *Revista de Historia Canaria* [en prensa]).

64 C. HERNIMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987; M.J. SANZ SERRANO, *La custodia procesional: Enrique de Arfe y sus escuela*. Córdoba, 2000; F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, "Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España", en AA.VV., *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, 2002, pp. 123-156; J.F. RIVAS CARMONA, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII", en AA.VV., *Littera Scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*. Murcia, 2002, Vol. 2, pp. 891-918; M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "La custodia procesional en Córdoba". *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 209-228; M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafaña y la Custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2006 (2ª Ed.).

su célebre tratado *De Varia Commensuracion...* (Sevilla, 1587)⁶⁵. Modelo éste poco habitual en la platería de los siglos XVI⁶⁶ y XVII⁶⁷, fue, sin embargo, el más frecuente durante el Setecientos, conservándose interesantes muestras del mismo tanto en La Península⁶⁸ y América⁶⁹ como en Tenerife⁷⁰, cuyos plateros —cual verdaderos arquitectos de la plata labrada— labraron piezas de gran originalidad estructural y fastuosidad ornamental.

65 I. DE ARPHE Y VILLAFANE, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura*. Sevilla, 1587, libro IV, título II, capítulo I, ff. 26r-27r, figs. 5 y 6 [Ed. facsímil. Valencia, 1979].

66 Sirvan de ejemplo las andas de San Antolín de Medina del Campo (Valladolid, 1562); Ayuntamiento de Madrid (Francisco Álvarez, 1565-1574); Santa María La Mayor Coronada de Medina Sidonia, Cádiz (Juan Tercero y Francisco de Alfaro, 1565-1575); y Catedral de Málaga (Juan Rodríguez de Babia, 1581) (C. ALCÁZAR, “El platero Francisco Álvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, julio-septiembre (1918), pp. 196-199; C. HERNMARCK, ob. cit., p. 144; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 228 y 563, fig. 61, Cat. 28; M.J. SANZ SERRANO y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, “Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 525-539, láms. 1, 2 y 4; M. VARAS RIVERO, “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII”. *Laboratorio de Arte* n° 19 (2006), pp. 114-121, fig. 9; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, “Un trabajo conjunto de los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro”. *Laboratorio de Arte* n° 19 (2006), p. 467; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La custodia procesional de Madrid: estudio y restauración*. Madrid, 2007.

67 Éste es el caso de las andas del Corpus de la colegiata de Antequera (Málaga), iniciadas en 1666 por el antequerano Pedro de Rojas, siguiendo su traza, y concluidas en 1710 por el granadino Salvador de Argüeta (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería...* ob. cit., pp. 309-311 y 397-398, figs. 182-183, Cat. 112); el anónimo templete del Corpus de San Mateo de Lucena, Córdoba (ca. 1630-1660) (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 154, Cat. 160); y las desaparecidas de San Miguel de Sevilla, labradas en 1608 por el llerenense Juan de Aldana Barragán (doc. 1591-1627) (A.J. SANTOS MÁRQUEZ, “Datos sobre la antigua custodia de asiento de la Hermandad Sacramental de San Miguel de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* n° 556 (2005), pp. 409-410).

68 Como las de la Catedral de Orihuela, Alicante (Juan Antonio Domínguez, 1702-1713) (G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería de la Catedral de Orihuela*. Alicante, 1981, pp. 14 y 18-19 [Cat. Exp.]; parroquia de Colmenar, Málaga (Vicente de Nieva, 1783-1784) (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería...* ob. cit., pp. 346-347 y 444, figs. 320-322, Cat. 187); parroquia de la Virgen del Valle, en Villafranca de los Barros (Badajoz), labradas en 1774 por José Blas Rivero (1747-1817) (F. TEJADA VIZUETE, ob. cit., pp. 236 y 574, fig. 427, Cat. 350); y las de La Asunción de La Rambla, Córdoba (Damián de Castro, 1781) (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 151, Cat. 157).

69 Éste es el caso del rico templete del Corpus de la Catedral de Cuzco (Perú), labrado por mandato del obispo fray Bernardo de Serrada, en 1731 (C. ESTERAS MARTÍN, “El esplendor...” ob. cit., p. 234).

70 Andas de las MM. Clarisas de La Laguna, parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia, de Puerto de la Cruz (1723), La Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1737), La Orotava (1750) y La Laguna (1754), y Catedral de La Laguna (1780), éstas últimas las más monumentales labradas en España en el S. XVIII y brillante epílogo de la gran custodia procesional española (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., pp. 269-275, figs. 156-159; C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 258-259 y 288-289, Cat. 70 y 87; E. ZALBA GONZÁLEZ, “Las andas del Corpus del Puerto de la Cruz (siglos XVIII-XIX). Platería, mecenazgo y significación histórica”. *Revista de Historia Canaria* n° 189 (2007), pp. 175-198).



LÁMINA 6. ANÓNIMO. *Bernegal* (ca. 1675-1700). (Foto: David Siverio).

El citado templete de la parroquia de Realejo Bajo, comenzado en la segunda mitad del siglo XVII, disponía de planta circular, componiéndose de ocho columnas de orden corintio, con fuste estriado y tercio inferior decorado; arcos trilobulados con campanillas pendientes y cúpula semiesférica sobre pechinas, segmentada y rematada por cinco perillones para acoger flores⁷¹. Esta custodia de asiento, que, salvo la cúpula, desapareció en el mencionado siniestro de 1978⁷², recordaba la configuración arquitectónica de la manierista custodia sevillana de la Catedral de Las Palmas (1615)⁷³, a su vez, versión reducida de la *Custodia de la Santa Espina*

71 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “Las Andas del Corpus...” ob. cit., pp. 1376-1379, figs. 1-4.

72 A raíz del incendio, la Hermandad Sacramental decide, en 1998, afrontar la compleja tarea de la restauración-reconstrucción de las andas (235 cm.), tras haberse restaurado la cúpula en 1990. Los trabajos fueron realizados por el carpintero de Realejo Bajo D. José Hernández Siverio y por el platero lagunero D. Juan Ángel González García, quienes concluyeron el templete y su rico trono de gradas decrecientes en 2000. (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “Las Andas del Corpus...” ob. cit., pp. 1379-1380).

73 Atribuida por Hernández Perera (*Orfebrería...* ob. cit., p. 92, figs. 8-11; “Arte” ob. cit., p. 400) a F. de Alfaro, últimamente se la ha puesto en relación con la labor del platero hispalense Juan de Ledesma Merino (ca. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla (1600-1617) tras haber dejado Alfaro este cargo (M.J. SANZ SERRANO y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, ob. cit., pp. 533-536, láms. 5 y 8).

de la Catedral de Sevilla (1601), última de las seis que labrara el cordobés Francisco de Alfaro (1545-1610)⁷⁴.

Otra de las piezas más interesantes que cita el inventario de la Sacramental es *una taza de plata para pedir los jueves*, objeto que identificamos con un bernegal de plata en su color que hoy forma parte del Tesoro parroquial (lám. 6). Piezas muy comunes entre las del servicio de mesa en España y América⁷⁵ durante el reinado de los Austrias, el bernegal y la tembladera fueron recipientes utilizados para tomar agua y vino, el primero, y chocolate, la segunda⁷⁶. El bernegal se componía de cuenco en forma de gallones o bocados (4-8), con asas de cartón, y pie sobre salvilla, mientras que las tembladeras eran lisas, con salvilla y carecían de pie. Con la llegada de los Borbones al trono de España, y el cambio en la moda y costumbres que el hecho conllevó, las referidas piezas fueron sustituidas por otras, si bien en América siguieron labrándose⁷⁷. Así, el bernegal fue reemplazado por el vaso o *gobelet*, al tiempo que la chocolatera, jícara y mancerina comenzaron a ser utilizadas en lugar de la tembladera⁷⁸.

74 J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla", en AA.VV., *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 634-635; B. SANTAMARINA, "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro". *Archivo Español de Arte* n.º 272 (1995), pp. 398-399; M.J. SANZ SERRANO, "La 'custodia chica'", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 254-255. Las otras cinco custodias debidas a Alfaro fueron la desaparecida de Santa Ana de Triana (1574), la ya citada de Santa María la Mayor Coronada de Medina Sidonia, junto a Juan Tercero (1574-1575); San Juan Bautista de Marchena (1575-1581), Santa Cruz de Écija (1578-1586) y la de Santa María de Carmona (1579-1584). Sobre ellas *Vid.* J.L. RAVÉ PRIETO, *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, pp. 29-37, 39-40 y 85-86, Cat. 21; M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2001, pp. 225-229; G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería...* ob. cit., p. 189, figs. 29-30; *Ibidem*, *Écija y el culto a la Eucaristía*. Écija, 2002, pp. 47-52; M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona". *Laboratorio de Arte* n.º 17 (2004), pp. 173-187; *Ibidem*, "Francisco de Alfaro y el Miguelangelismo arquitectónico", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 709-724; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Un trabajo conjunto de los plateros..." ob. cit., pp. 467 y 470-472, doc. n.º 2; M. VARAS RIVERO, "Custodia de asiento", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 250-251.

75 Valgan de muestra, entre otros, los bernegales novohispanos conservados en el Art Institute de Chicago (E.U.A.), Victoria and Albert Museum de Londres y convento de Concepcionistas de Ágreda (Soria) (C. ESTERAS MARTÍN, "Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII", en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 147-164, láms. 1, 4 y 5); así como el de la parroquia de S. Miguel de Jerez de la Frontera, debido a G. Montero (M.J. SANZ, *La Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995, pp. 102-103, Cat. 39 [Cat. Exp.]).

76 No faltan ejemplos de la tipología en la pintura de la época, como es el que sostiene San Luis Beltrán en el lienzo homónimo que pintara Zurbarán (ca. 1640) para el cenobio sevillano de Santo Domingo de Portacoeli, hoy en el Museo de Bellas Artes (A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 84-85, fig. p. 87).

77 C. ESTERAS MARTÍN, "Sobre bernegales..." ob. cit., p. 149.

78 En lo concerniente a estas piezas civiles *Vid.* las fichas catalográficas incluidas en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 226-229 y 448-451.

Aunque más propio del ajuar de plata doméstico o civil, no resulta extraño hallar bernegales en las colecciones de platería de edificios religiosos, bien por haber sido donados por las familias propietarias o debido a que fueron adquiridos en testamentarías⁷⁹. Las funciones que estos recipientes cumplieron en los templos fueron de diversa índole: “taza de binar”, destinadas a reservar el agua y vino de la celebración de dos misas por un mismo sacerdote en un día⁸⁰; empleado como concha para bautizar⁸¹ o utilizado como taza limosnara, que es para lo que fue destinado el ejemplar que ahora nos ocupa. Éste (9 x 14,5 x 7 cm.), que es de gran valor por el escaso número de ejemplares conservados en la platería canaria, consta de pie circular moldurado seguido de cuerpo troncocónico liso, que sirve de soporte al cuenco. Éste, de ancha boca circular, se decora con grandes gallones bordeados de perlas, adhiriéndose al mismo dos asas fundidas vegetalizadas con contario perlado en su perfil. La obra, que podría arrojar una datación de hacia 1675-1700, reproduce un modelo habitual de esta tipología, y, concretamente, su tipo de asas de fundición sigue las del dibujo “tembladera con asas” (nº 27), fechado en 1688, que se incluye en el primer *Libro de Dibujos de Plata de Sevilla* propuestos para los exámenes de los plateros hispalenses⁸².

Las restantes piezas que pertenecieron a la Sacramental, como los elegantes cuatro faroles hexagonales que acompañaban la custodia procesional⁸³ o las cruces y varas del estandarte, guión y palio de respeto, fueron pasto de las llamas en 1978.

Llama la atención que entre las piezas no figure un arca para el Monumento del Jueves Santo⁸⁴, máxime teniendo en cuenta que se trata de una tipología que,

79 C. ESTERAS MARTÍN, “Sobre bernegales...” ob. cit., p. 161, nota 37. Como el de la parroquia de San Dionisio de Jerez de la Frontera (Cádiz), datado ca. 1600-1625 y adquirido por la Hermandad Sacramental en la testamentaría de la Marquesa de Casiña, en 1830 (P. NIEVA SOTO, “Juego de bernegal y salva con pie”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (comisario), ob. cit., pp. 228-229).

80 B. ARRÚE UGARTE, “Aportación al estudio de la platería civil: la taza de catar vino o catavino”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 75.

81 Ésta es la función que pudo haber cumplido el bernegal de ocho bocados, del siglo XVII, conservado en la parroquia antequerana de Santiago Apóstol (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería...*, ob. cit., pp. 251-252 y 568, figs. 145-147, Cat. 28).

82 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 96, figs. 60-61.

83 Con vástagos de madera plateada y decorados con cartelas y sigmas, se restauraron en 1771 y 1773 (AHDLL, Fondo Parroquial de Ntra. Sra. de La Concepción de Los Realejos, *Libro de los Cofrades del Santísimo Sacramento del Realejo de Abajo: treinta y seis R.s y dos quartos costo de componer las arañas y los faroles de mano*, f. 105 v.; *cinco R.s gastados en componer los Faroles*, f. 109v).

84 La Hermandad Sacramental no dispondría de un arca hasta 1955, cuando fue donada por el que fuera su mayordomo D. Eliseo López Pérez (1885-1972). La obra se debe al platero y dorador madrileño afincado en La Laguna César Fernández Molina (1901-1982) (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “El esplendor de la Liturgia de Pasión...” ob. cit., p. 125, fig. p. 136).

símbolo del sepulcro de El Redentor⁸⁵, fue habitual en la platería litúrgica post-tridentina⁸⁶.

Atributos iconográficos de Cristo, la Virgen María y los Santos

En lo referente a los atributos iconográficos de las sagradas imágenes o a las alhajas que las adornan, una de las más notables era la gran Cruz de Plata en que estaba crucificado el Cristo de la Misericordia. La presea, lamentablemente perdida en el incendio del templo, aparece inventariada como *una Cruz grande que sale el día 3 de mayo de cada año*. En efecto, el barroco madero, de sección circular y cubierto de láminas de plata repujada, fue realizado para ser procesionado en la fiesta de la Invención de la Santa Cruz (3 de mayo), algunos años después de 1731, cuando aún la Cofradía de la Santa Misericordia sacaba unas sencillas andas portando una cruz de madera dorada, sufragadas en 1688⁸⁷. El anónimo ejemplar de Realejo Bajo constituyó una valiosa muestra de una tipología que —aunque cuenta con ejemplos en las platerías de La Península y América⁸⁸— hemos de considerar propia o característica de la platería isleña, y de la que se conservan algunos trabajos documentados⁸⁹.

85 Esto resulta patente al contemplar, entre otras, el arca que labrara en 1799 Juan Pérez (1748-1812) para la Catedral de León, que reproduce un sarcófago de gusto barroco clasicista (J. ALONSO BENITO, *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*. León, 2006, p. 211, lám. 139, Cat. 111); o la milanesa (ca. 1675-1700) del Museo de la Universidad de Salamanca (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España [1300-1700]*. Madrid, 1997, pp. 237-239, Cat. 71 [Cat. Exp.]).

86 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. A. RAMALLO ASENSIO (Coord.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-529).

87 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, “La devoción a la Santa Cruz en las Islas Canarias y su repercusión en el arte de la platería”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 374-376, lám. 4.

88 *Ibidem*, pp. 358-360, notas 7-12.

89 Como la cruz del Cristo del Altar Mayor de Telde, Gran Canaria, obra de Antonio Hernández (1701) (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 278, láms. XCVII-XCIX, figs. 162-169); la que figura en el altar del Cristo de La Laguna (1630), obra del francés Antonio de Alpuin (+1651), documentada recientemente por L. SANTANA RODRÍGUEZ, “Las primeras cruces del Cristo de La Laguna”, en P.R. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ (Coord.), *Victoria, tu reinarás. La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, 2007, pp. 43-45; y la del Cristo de los Remedios de la Catedral de La Laguna, labrada por el platero de La Orotava Juan Ignacio de Estrada en 1670 (R. AMADOR AMADOR, “La Cruz del Cristo de los Remedios. Sus donantes, su autor y su historia en la documentación de un archivo familiar isleño”, en P.R. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 73-95, doc. I y II).

Los restantes atributos iconográficos inventariados (coronas, potencias, diademas, solios o varas)⁹⁰, salvo algunas excepciones⁹¹, se han perdido. Lo mismo ha sucedido con las piezas destinadas a la iluminación del edificio, caso del *par de bujías de ocho luces cada una*, patrimonio de las Cofradías de La Concepción y El Rosario, o las *tres lámparas votivas* que daban luz a la capilla mayor, a la del Rosario (colateral de la epístola) y a la de La Candelaria (colateral del evangelio).

Nos sorprende que el documento no recoja, entre las diversas piezas destinadas al culto mariano, la que fuera indudablemente una de las alhajas más valiosas del Tesoro parroquial. Nos referimos a las suntuosas andas de baldaquino y sol en las que se colocaba la imagen de la Patrona durante su solemnidad de diciembre, conjunto que había sido costeadado, junto con la aureola de doce estrellas, la corona imperial y la luna de la Virgen, en 1746, durante la mayordomía del Capitán D. Francisco Antonio Peraza de Ayala y Machado⁹². La ausencia del rico trono procesional del inventario del Tesoro nos inclina a suponer que éste ya no se encontraba en el ajuar de plata parroquial en 1790, debiendo de haberse empleado sus láminas de plata repujada para otros fines⁹³.

A modo de conclusión, indicamos que la colección de plata labrada de la parroquia de Realejo Bajo continuó enriqueciéndose a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, a principios del Ochocientos, se llevó a cabo un interesante conjunto de piezas en estilo neoclásico formado por un par de incensarios y navetas⁹⁴, seis candeleros,

90 Este es el caso, entre otros, de las varas de San José y Cristo Resucitado, las potencias del Cristo Predicador, los grilletos y cadena del Señor Preso, la espada y pesas de San Miguel o el corazón de oro de San Benito de Palermo (Sicilia, 1526-Palermo, 1589), santo franciscano de ascendencia africana y protector de los pueblos negros, cuya fiesta celebraban el 10 de febrero, desde el siglo XVII, los esclavos negros de Realejo Bajo (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "La imagen de San Antonio de Padua, de la parroquia del Carmen de Los Realejos". *La Prensa* n° 463, Santa Cruz de Tenerife, 11-VI-2005).

91 Sirvan de ejemplo las doce estrellas de La Purísima, otras doce sobredoradas del baldaquino de la misma imagen, la luna de la Virgen del Rosario, el estandarte de Santo Domingo de Guzmán (24 x 15,7 cm.), los grilletos y cadena del Señor Preso, dos potencias (20 x 10 cm.) y tres solios. Uno de ellos (17 cm.) lo luce la imagen de Las Lágrimas de San Pedro, de La Concepción, y otro (16 cm.) la del apóstol San Andrés de la parroquia del Carmen, ambos realizados en plata calada en su color.

92 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "La Inmaculada Concepción en la pintura de Los Realejos". *Boletín Millares Carlo* n° 22 (2003), p. 178, nota 4.

93 Este baldaquino fue sustituido, hacia 1900, por otro confeccionado en plancha de níquel burilado por el maestro lagunero Rafael Fernández-Trujillo Forte (1855-1908) (J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería...* ob. cit., p. 399), platero al que hemos atribuido la hechura del atril de altar que se utilizaba en la fiesta de La Purísima, asimismo realizado en níquel grabado con similar exorno (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "Las fuentes para el estudio de la platería de las Islas Canarias: estado de la cuestión (1881-2005) (I)". *Anuario de Estudios Atlánticos* n° 52 (2006), p. 405, nota 97).

94 Estas obras (86 x 13,5 cm.) debieron de haber sido realizados en La Laguna o La Orotava, siendo muy similares al juego que posee la parroquia orotavense de La Concepción (ca. 1806) y al de la Catedral de La Laguna, obra de Buenaventura Correa (ca. 1808) (J. A. LORENZO LIMA, "Incensario (par)", en A. S. HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (comisario), *El Tesoro de La Concepción*. Villa de La Orotava, 2003, p. 105, Cat. 5 [Cat. Exp.]; J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "El esplendor de la Liturgia de Pasión..." ob. cit., fig. p. 138). La mayor de las navetas (14,3 x 20,5 x 8 cm.), de pie circular y esbelto astil, destaca por su depurado neoclasicismo y por la gran cabeza de querubín fundida que exorna su proa. La otra (7 x 17 x 5,5 cm.), también de pie circular y astil más bajo, se decora sobriamente con gallones en su base.

los grandes ciriales ya citados⁹⁵ y un juego de atriles de altar⁹⁶. A estas creaciones hemos de sumar otras que, procedentes de colecciones domésticas y de algunos de los conventos tinerfeños desamortizados, vinieron a incrementar el Tesoro parroquial. Éste es el caso del juego de lavabo⁹⁷, del citado cáliz de los Agustinos de La Laguna⁹⁸ y el de otras piezas que llegaron, en 1861, del desamortizado cenobio de MM. Dominicás de Ntra. Sra. de las Nieves, del vecino municipio de Puerto de la Cruz⁹⁹.

95 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "Platería neoclásica..." ob. cit., pp. 237-247, figs. 1 y 3.

96 Uno desapareció en el incendio. El otro (32 x 33 x 32 x 37 cm.) se decora con el emblema JHS sobre tres clavos, entre una rama de olivo y una palma. El motivo central aparece enmarcado por una cenefa a base de ramas que envuelven pequeñas flores de ocho pétalos, mientras que los perfiles se exornan con acantos que enmarca una banda de ochos entrelazados. Sus patas muestran un sencillo ornato de hojas.

97 El aguamanil rococó se labró en Cádiz (ca. 1760-1770), presentando las marcas nominales del platero Román y del ensayador Francisco de Arenas, mientras que la jofaina parece trabajo novohispano de hacia 1700 (J.C. LÓPEZ PLASENCIA, "Aportaciones al estudio de la platería madrileña y gaditana en Canarias. Marcas y artífices". *El Museo Canario* nº LVII (2002), pp. 229-232, figs. 3 y 4; *Ibidem*, "El esplendor de la Liturgia de Pasión..." ob. cit., p. 133, fig. p. 137).

98 A la parroquia *del Realejo de Abajo que parece nada necesita*, le fue entregada la pieza además de varios ornamentos que los beneficiados Pedro Próspero González Acevedo y Francisco Javier Yáñez solicitaron, *ya q.e son necesarios p.a la celebracion del culto con el decoro con que siempre se ha sostenido*. Los ornamentos litúrgicos, entregados el 18-XI-1839, fueron un terno blanco, dos paños de hombro y una casulla de tafetán blanco, de los Dominicos del convento de San Telmo, de Puerto de la Cruz; un terno de tafetán negro de los Franciscanos de San Juan Bautista de la misma población; dos casullas de los Agustinos de San Sebastián de Icod; y otras dos de los Agustinos de Ntra. Sra. de Gracia y Franciscanos de San Lorenzo de La Orotava, municipio del que también se enviaron una casulla y forro de manga encarnados, así como parte de un terno de damasco morado (casulla y dalmáticas con sus cuellos) (AHDLL, *Notas de las alhajas recogidas en esta Depositaria de los conventos suprimidos y la distribución. Año 1837*, Fondo Conventos, Leg. 1357, doc. nº 1, s.f.). El cáliz era uno de los dos sobredorados que tuvo el cenobio del Espíritu Santo (AHDLL, *Expediente que contiene los Inventarios de los conventos suprimidos de esta Diócesis de Tenerife remitidos á este Gobierno Eclesiástico por los VV. Vicarios y Parrocos comisionados. Año de 1821*, Fondo Conventos, Leg. 1354, doc. nº 1, s.f.).

99 Estas piezas fueron *una luna, una bela, una diadema, dos coronas, una de ellas sobredorada, con doce estrellas, dos solios uno grande y otro pequeño y un candadito con la llave, perteneciente todo esto a las Catalinas del Puerto* (AHDLL, *Ynventario de la entrega...*, doc. cit., legajo nº 5, doc. nº 27, s.f.). La citada luna (66 x 7 cm.), de plata sobredorada, borde moldurado y decorada con un querubín fundido en el creciente lunar, es la que hoy se localiza ante la Virgen del Rosario en su retablo. La misma contiene grabada en su reverso la siguiente leyenda: *ESTA [luna] es de la Virgen de Candelaria de las monjas del puerto / Diola D.a Beatris Lindo / Año de 33 / Pesa una libra*.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna [AHDLL]
Fondo Parroquial de Nuestra Señora de La Concepción de Los Realejos:
legajo nº 5, documento nº 26, sin foliar.

Inventario de las alhajas que se hallan en esta iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora del lugar del Realejo de Abajo. Inventario formado en enero de 1790.

Primeramente dos custodias, una grande y otra pequeña sobredoradas.

Yten: dos copones, uno grande y el otro pequeño sobredorados.

Yten: cinco cálices, uno sobredorado, todos con patena y cucharilla.

Yten: dos Cruces, una del altar mayor pequeña y la otra grande de la manga.

Yten: dos relicarios dorados por dentro para la administración de enfermos con sus crucitas cada uno, en sus respectivas bolsas.

Yten: dos vasos de plata, en donde se lleva el santo óleo para la administración de enfermos.

Yten: Concha y Crismeras puestas en el Baptisterio para los bautismos.

Yten: un portapaz.

Yten: un incensario y naveta con su cuchara.

Yten: dos ciriales.

Yten: dos pares de vinajeras con sus dos platos.

Yten: un acetre con su hisopo.

Yten: tres lámparas, una que tiene luz diariamente, otra de la capilla de Ntra. S.^a del Rosario, y la otra de Ntra. S.^a de Candelaria.

Yten: Cinco cruces más, dos de la Cofradía del Santísimo, a saber: una del estandarte, y la otra del Guión = otra del estandarte de la misericordia, otra del del Rosario, y otra del de la Concepción, a cargo y custodia de sus mayordomos respectivos de sus cofradías.

Yten: un par de bujías de ocho luces cada una, que pertenecen a las cofradías de Concepción y Rosario.

Yten: ocho coronas, seis con imperios, y dos sin ellos, a saber: una de imperio grande sobredorada de ntra. S.^a de la Concepción: dos con imperios de plata, una grande de Ntra. S.^a del Rosario, y la otra del niño de dicha S.^a; otra de Ntra. S.^a del Carmen; otra de Ntra. S.^a de Candelaria, y otra de Ntra. S.^a de la Encarnación; y las dos sin imperio, una del niño de Ntra. S.^a de Candelaria y la otra de Santa Cathalina.

Yten: Nueve solios y tres clavos, un solio y dichos tres clavos del Crucifijo: otro de Ntra. S.^a de los Dolores, otro con mas una cadena y grillos del Señor Preso; uno del Señor de la Cañita; con mas su Caña sobredorada: otro con mas un estandarte, vara iglesia y azucena del señor Santo Domingo: otro del señor San Pedro de Lágri-

mas: otro con mas su azucena del Señor San Antonio: otro del señor San Cayetano, y otro con tres saetas del señor San Sebastián.

Yten: una espada y pesas del señor San Miguel.

Yten: tres diademas: una con su crucita y corazon del señor San Benedicto, otra de San Bartolomé y la otra del niño del señor San Antonio.

Yten: Nueve potencias, tres de la imagen de Cristo predicador: tres del Salvador del mundo, y tres del niño Jesús.

Yten: Doce estrellas de Ntra. S.^a de la Concepción.

Yten: Dos lunas, una de dicha S.^a de Concepción y otra de Ntra. S.^a del Rosario.

Yten: tres rosarios engarzados; dos de Ntra. S.^a del Rosario, uno en plata y otro en oro; y el otro de San Cayetano en plata.

Yten: Una Cruz grande que sale el día 3 de mayo de cada año.

Yten: dos baras mas, una del estandarte del Señor Resucitado, y la otra del Señor San José.

Yten: un salero de plata para el baptisterio.

Las fuentes de los plateros: los grabados

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC. Madrid

En el primer volumen de *Estudios de Platería*, publicado el año 2001, mi aportación se titulaba “Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI”¹. Las nuevas vías que entonces se nos presentaban eran muy variadas. Entre ellas cabe destacar aquéllas que nos ayudan a encontrar las fuentes que utilizaron los plateros. En esta ocasión, después de haber avanzado por ellas en los años transcurridos desde entonces, voy a dedicar este artículo a exponer las conclusiones a las que he llegado tras investigar una de ellas, la de los grabados.

En esta época que vivimos en la que la tecnología avanza a pasos agigantados, quizá nos sea difícil apreciar en todo su valor el vuelco total que supuso para la cultura la invención de la imprenta en torno a 1440-1450. Sin ella, probablemente, no hubiera existido el humanismo y la cultura moderna hubiera transcurrido por otros derroteros. También la invención de los grabados se realiza en el siglo XV como consecuencia de la aparición de la imprenta y de la edición de libros que necesitaban ilustraciones². Esta técnica revolucionó, a su vez, el mundo de la creación

1 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 131-147.

2 A.M. HIND, *A history of engraving and etching*. Nueva York, 1963, señala que, en el momento en que escribe, el grabado más antiguo conocido data de 1446 y es de autor desconocido, probablemente alemán por su estilo.

artística. Los copistas fueron sustituidos por los tipógrafos y los miniaturistas por los grabadores.

Los grabados cumplieron varias misiones, además de servir como ilustración a la obra escrita. Abarataron la obra de arte pues, aunque la técnica es lenta y difícil, se puede hacer un número considerable de copias, llegando incluso a gente humilde; era fácil de transportar por lo que se creó un próspero comercio de estampas que facilitó la reunión de colecciones; y, por último, contribuyeron a la expansión por toda Europa de las nuevas tendencias artísticas que surgían en Italia, Flandes y Alemania. En el mismo siglo XVI, Vasari escribe “Los ultramontanos han obtenido grandes ventajas de los grabados que les han permitido apreciar el estilo italiano”³.

Para unos artistas, como la mayor parte de los españoles, que tenían pocas posibilidades de viajar al extranjero, esto último fue de suma importancia⁴. Pocos visitaron personalmente, por ejemplo, la Capilla Sixtina, pero sí pudieron ver los numerosos grabados que llegaron a España, por lo que, a menudo, aparecen en sus obras composiciones o figuras inspiradas en ella. Es el caso, de la sibila Líbica que sirve de modelo para el evangelista San Mateo de la cruz de La Puerta (Guadalajara), obra del conquense Francisco Becerril en los años 40 del siglo XVI, en el que realizó algunos cambios para adecuarlo a una figura masculina y con otra iconografía. El hecho de que la figura de la cruz esté invertida indica que lo que vio el platero fue un grabado⁵.

De tal manera se generalizó la utilización de grabados por parte de los artistas, que los tratadistas, desde el siglo XVI, aluden a ello en numerosas ocasiones. A mediados de siglo, Vasari relata que Pontormo compró en Florencia la serie de la Pasión de Cristo de Durero y la copió en el claustro de la Certosa del Galluzzo en las afueras de Florencia. No le gusta demasiado el resultado, pero añade “No debe creerse que la actitud de Iacopo sea criticable por haber copiado los cuadros de Durero, pues esto no significa falta; por el contrario, todos los artistas se sirvieron y se sirven continuamente de la producción ajena. El error de Pontormo fue imitar literalmente el estilo alemán en todos los detalles, paños, expresiones y actitudes, debiendo haberse limitado a copiar la composición, ya que él poseía la gracia y la

3 G. VASARI, *Vida de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Buenos Aires, 1945, t. II, p. 219. Las primeras ediciones son de 1550 la primera parte y de 1568 la completa.

4 G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid, 2007. El autor ha desarrollado una exhaustiva labor en los archivos romanos buscando la presencia de artistas españoles en Roma en los años citados, y ha podido constatar que, efectivamente, muy pocos viajaron a Roma, que era uno de los centros artísticos de Italia más importantes en aquellos momentos, por lo que suponemos que en el resto de las ciudades italianas ocurriría lo mismo. INCLUDEPICTURE “<http://syndetics.com/index.aspx?isbn=978-84-00-08582-7/SC.GIF&client=bibcsic&type=xw12&showCaptionBelow=t&caption=Indice,+resumen&bgColor=255,255,255>” * MERGEFORMATINET Cita, además, las ciudades de Milán y Nápoles. También hace hincapié en lo importante que fueron las estampas en el desarrollo del arte español del siglo XVI.

5 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 22-24. *Ibidem*, *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 161-163.

belleza del estilo italiano moderno”⁶. En definitiva, la invención debería partir de algo precedente para recrear algo nuevo.

En esta línea está también el pensamiento de Pacheco y Palomino en España. Pacheco dice: “Enriquecida la memoria y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación a criado...y teniendo muchas cosas juntas...así de *estampa* como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo...”. Pero añade que “...muchísimos en grande opinión de maestros, no pasan de este camino [la copia literal] y se contentan con saberlo encubrir... porque en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia... No se condena el seguir este camino... mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase, empero, la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores...”⁷. Palomino se expresa en parecidos términos: “El socorro de las estampas ha malogrado muy lucidos ingenios... de aquí es que [el artista] lisonjeado el aplauso popular a el amor propio y éste armándose de la pereza y el descanso, descaecen muchos en lo principal del estudio, malogrando el más peregrino interés del trabajo, y defraudándole a éste el apetecido logro de la eminencia... Escollo es éste, que ha malogrado muchos lucidos ingenios, más por la flaqueza de perezosos que por la vanidad de satisfechos...”⁸.

La copia literal se convirtió en la forma habitual de trabajar de muchos artistas. Aunque el uso era general en toda Europa, Lázaro de Velasco comenta: “Ríense los italianos de nosotros que les comparamos sus papeles y *estampas*, sus rascuños y borradores que contrahacen *los plateros* y aprendizes porque no tenemos habilidad para contrahazer del natural”⁹.

El uso literal era aceptado e incluso recomendado por todos los tratadistas para los aprendices antes de pasar a copiar del natural. Carducho opone al aprendizaje teórico –estudiando geometría, aritmética, matemáticas etc.– el práctico “el que se haze con solo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras y de dibujos y *estampas* ajenas”, reconociendo que, sólo con esta, el artista tendrá grandes insuficiencias¹⁰. Pacheco también es de la opinión de que hay que aprender bien la parte teórica para en ella fundamentar la práctica copiando “cosas determinadas...de buenos artífices...así de *estampa* como de mano”¹¹. Jusepe Martínez por su parte dice “...valdráse nuestro estudioso de *estampas* de excelentísimos maestros... aun-

6 G. VASARI, ob. cit., pp. 307-308.

7 F. PACHECO, *Arte de la Pintura*. Madrid, 1956, pp. 242-243. Primera edición 1638.

8 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1947, p. 522. Primeras ediciones 1715 y 1724.

9 M. VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros de Arquitectura; según la traducción castellana de Lázaro de Velasco*. Cáceres, 1999, p. 122, ed. de Francisco Javier Pizarro Gómez y Pilar Mogollón Cano Cortés. Primera edición de mediados del siglo XVI.

10 V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*. Madrid, 1979, p. 155. Primera edición 1633.

11 F. PACHECO, ob. cit., pp. 240 y 242.

que algunos fanáticos y sobervios... han vituperado este modo de estudio viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos”¹². Y, finalmente, Palomino se extiende sobre la ventaja de aprender con estampas¹³.

Hoy día, la opinión sobre el uso de las estampas por parte de los artistas ha variado sustancialmente y se piensa que este proceso no desmerece en nada la capacidad creativa del autor. Creo que si hay alguien poco sospechoso de no ser un auténtico artista integral es Velázquez. Pues bien, se han escrito numerosos estudios en los que se reconoce la inspiración del sevillano en obras anteriores, fundamentalmente grabados¹⁴.

Los centros artísticos en los que trabajaban los grabadores, estaban en Flandes, Alemania e Italia y, más entrado el XVI, también en Francia. En España no hubo prácticamente grabadores, por lo que su importación fue a gran escala. Llegaban por barco a varios puertos y de allí se distribuían por todo el territorio. Los del Norte de Europa llegaban a Santander, desde donde eran conducidos a Burgos y de allí a toda España. Los italianos llegaban sobre todo a Valencia. Y Sevilla se convirtió en un centro comercial importante, vinculada tanto con las ciudades del Norte como de Italia. Por eso no es raro encontrar obras inspiradas en un mismo grabado en puntos geográficamente muy alejados.

Una vez en sus puntos de destino se ponían a la venta según su calidad. Los grabados más finos de más calidad y por lo tanto más caros, eran vendidos en librerías o en tiendas especializadas, regentadas las más de las veces por los propios mercaderes. Estos son los que se convirtieron en objeto de coleccionismo y de uso de los artistas. Los grabadores ganaban mucho dinero, pues, en palabras de Vasari “la demanda de estos grabados era muy grande tanto al por mayor como en pequeñas cantidades. De este modo se consiguieron innumerables copias que les reportaron grandes ganancias”¹⁵, haciendo alusión al acuerdo entre Rafael y Marcantonio Raimondi para que éste grabara las obras de aquel. Algunos son creadores de sus composiciones como Schongauer o Durero. Otros, intermediarios de las obras pictóricas o escultóricas de otros artistas. El más conocido de los que copiaban es

12 J. MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza-Huesca-Teruel, 2008, p. 40. Ed. de M^a Elena Manrique de Lara. Primera edición 1673-1675.

13 A. PALOMINO, ob. cit., pp. 522-524.

14 Señalaremos los siguientes: A. MARTÍNEZ RIPOLL, “El San Juan Evangelista en la isla de Patmos, de Velázquez, y sus fuentes de inspiración iconográfica”. *Áreas. Revista de Ciencias Sociales* n^o 3-4 (1983), pp. 199-208; A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, “Fuentes Iconográficas y Literarias del cuadro de Velázquez Cristo y el Alma Cristiana”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* n^o 8 (1991), pp. 82-90; A. MORENO GARRIDO y C.M. BELTRÁN ARREBOLA, “La Rendición de Breda de Velázquez y sus fuentes de inspiración en el grabado del siglo XVI”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n^o 32 (2001), pp. 259-270; M. DÍAZ PADRÓN, “Sugestiones e influencias del arte flamenco en la obra de Velázquez”, en M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, 2005, pp. 347-360.

15 G. VASARI, ob. cit., p. 217.

el citado Raimondi que grabó y divulgó las pinturas, sobre todo, de Miguel Ángel y Rafael hasta la saciedad, pero también, ante el éxito de los grabados de la serie de la *Pasión y Vida de Cristo* de Durero que había comprado en Venecia, los copiaba incluso con su firma. Un caso de falsificación que le acarreó no pocos problemas, ya que el alemán le denunció ante la Señoría de Venecia. Pero Durero sólo consiguió la prohibición del uso de sus iniciales, por lo que Raimondi los siguió copiando lo que crea serios problemas a los investigadores en la actualidad¹⁶.

Otros, más ordinarios, que requerían menos trabajo por lo que eran más baratos, eran vendidos por los estamperos junto a rosarios y otros objetos de devoción popular en puestos de los mercados o de manera ambulante y eran comprados por personas de poco poder adquisitivo y por los conventos más pobres como estampas de devoción. La figura del estampero ambulante aparece a menudo en la literatura de la época y existen grabados de estos personajes¹⁷.

En la ya lejana fecha de 1922 el profesor don Diego Angulo, maestro de tantas generaciones de investigadores, defendía su tesis doctoral sobre la *Orfebrería sevillana desde 1500 a 1800*, que se publicó en 1928 con el título *La Orfebrería en Sevilla*¹⁸. Es un libro pequeño de 58 páginas y mide 22 cms., casi como un folleto. Pero el tamaño, en este caso, no es signo de escasa sabiduría, pues aún hoy sigue siendo un libro totalmente válido ya que, aunque se han publicado muchos estudios posteriores sobre la orfebrería de la ciudad andaluza, han sido pocas las cosas escritas por Angulo que se han tenido que revisar. Supuso una absoluta novedad, pues se trataba de la primera tesis doctoral sobre la materia y el primer estudio sistemático y científico de la plata en una provincia, tema en el que fue pionero y del que hace una síntesis asombrosa. Pero, además, con aquella extraordinaria intuición que tenía, abrió numerosas vías de investigación, por las que los investigadores tardaron muchos años en transitar. Y uno de estos caminos, es, precisamente, el de la importancia que tuvieron los grabados como fuente de inspiración para los artistas. Él subraya que sospechaba que los motivos decorativos de cartelas y roleos llegaron a Sevilla a través de grabados y de portadas e ilustraciones de los libros. Establece los paralelismos que, en este sentido, había entre la plata, la arquitectura y los retablos y las consecuencias que tuvieron en todas estas manifestaciones artísticas. A pesar de la falta de medios que entonces había para acceder a repertorios de grabados, consiguió encontrar en los del alemán Corvin Saur la fuente para unos esmaltes translúcidos con frutas y pájaros entre ramas que aparecen en numerosas piezas de plata sevillanas del siglo XVII.

16 G. VASARI, ob. cit., pp. 216-217, ambas notas en la vida de Marcantonio Bolognese [Raimondi].

17 B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, pp. 75-83, tiene un capítulo dedicado al comercio de las estampas, los recursos de su mercantilización, clientes etc. En él se publican grabados de estamperos y de interiores con grabados modestos.

18 A. ANGULO ÍÑIGUEZ, *La Orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1928.

Pero se tardó en recorrer este camino. Aunque hay algunos precedentes en los siglos XVIII y XIX de citas de fuentes grabadas en los artistas españoles y en los primeros años del siglo XX se empezó a subrayar la dependencia de algunos cuadros de principios del siglo XVI con el grabador alemán Martín Schongauer¹⁹, fue Angulo el que de verdad marcó el camino a seguir. Los primeros en hacerlo fueron los especialistas en pintura. El propio D. Diego en los años 30 y 40 escribió algún artículo insistiendo en la presencia de Schongauer en la pintura española y americana²⁰ y poco después Martín Soria, Elizabeth du Gue Trapier y César Pemán, escribieron sobre las fuentes de la pintura barroca en alguno de sus libros, siempre sobre cuadros concretos. A finales de los setenta se generaliza e intensifica la búsqueda de esta fuente de la pintura con estudios que abordan aspectos parciales del tema e incluso dio lugar a una tesis doctoral, la de Benito Navarrete sobre pintura andaluza del siglo XVII, que es el primer estudio sistemático de conjunto de toda una escuela²¹.

Los grabadores que más influencia han tenido en España fueron los ya citados Schongauer, Durero y Raimondi, a los que hay que añadir, entre otros, a Goltzius, Cornelis Cort, Van Leyden, Antonio da Monza, Antonio da Brescia, Nicoletto da Modena y Tempesta, sus seguidores o imitadores y otros en menor medida.

En lo que se refiere a la plata el interés llegó más tarde. Los que en los años 70 y 80 estábamos en proceso de realizar nuestras tesis doctorales guiados por Angulo, le oímos repetir con insistencia su antigua teoría de las fuentes grabadas. Pero, inmersos como estábamos en resolver problemas tan elementales como la termino-

19 B. NAVARRETE, ob. cit., pp. 17-18, recoge la historiografía.

20 A. ANGULO, "Gallego y Schongauer". *Archivo Español de Arte y Arqueología* n° 16, (1930), pp. 74-75; *Ibidem*, "La pintura en Burgos a principios del siglo XVI. Nuevas huellas de Schongauer". *Archivo Español de Arte y Arqueología* n° 16 (1930), pp. 75-77; *Ibidem*, "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI". *Archivo Español de Arte* n° 65 (1944), pp. 327-330; *Ibidem*, "Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico". *Archivo Español de Arte* n° 72 (1945), pp. 381-383.

21 M.C. LACARRA DUCAY, "Huella de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses". *Archivo Español de Arte* n° 207 (1979), pp. 347-350; *Ibidem*, "Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* n° 17 (1984), pp. 15-39; A. ÁVILA, "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* n° 6-7 (1981), pp. 81-93; *Ibidem*, "Influencia de Rafael en la pintura y escultura española del siglo XVI a través de estampas". *Archivo Español de Arte* n° 225 (1984), pp. 58-88; I. MATEO GÓMEZ, "La huella de Rafael y Giulio Romano en la obra de Juan Correa de Vivar". *Boletín del Museo del Prado* n° 11 (1983), pp. 104-107; P. SILVA MAROTO, "Notas sobre dos tablas castellanas del último cuarto del siglo XV en el Museo Lázaro Galdiano", en *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid, 1986, pp. 343-348; *Ibidem*, "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca". *Archivo Español de Arte* n° 243 (1988), pp. 271-289. Todos estos artículos se encuentran entre los más antiguos en el momento en que el tema comienza a adquirir importancia y están escritos en 1979 y a lo largo de los ochenta, que son los años en los que la búsqueda es más intensa. B. NAVARRETE PRIETO, ob. cit. Aunque los estudios sobre la influencia en la escultura son menos y más tardíos, hay que tener en cuenta el escrito por M. LÓPEZ-BARRAJÓN, "El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII". *Archivo Español de Arte* n° 268 (1954), pp. 391-396.

logía o la evolución de los estilos artísticos, que nos eran totalmente desconocidos, decidimos resolver todo esto y tener las ideas muy claras antes de iniciar otras vías de investigación. Pero en casi todas las tesis defendidas a partir de los 90 ya hay alguna referencia a las fuentes, aunque, en principio, sólo de los motivos decorativos. En cuanto a las escenas historiadas ha sido en fechas más recientes cuando se ha empezado a abordar este aspecto, que ha dado como resultado la publicación de varios trabajos²².

Si Angulo en 1922 tenía pocos medios para ver grabados, hoy tenemos numerosos instrumentos para revisar reproducciones. Fuera de España se han publicado grandes repertorios. Los más importantes son el de Rudolf Berliner para la ornamentación; el de Bartsch incluye obras de toda Europa menos de Flandes que son recogidos por Hollstein en dos colecciones una dedicada a Flandes y otra a Holanda, ambas con numerosos volúmenes. Hay, además, monografías sobre artistas²³.

En España se conservan dos buenas colecciones de grabados. Una es la de Felipe II, conservada en el monasterio de El Escorial y publicada por González de Zárate²⁴. La otra la de la Biblioteca Nacional procedente de legados y compras. Consta de 100.000 estampas sueltas y otros 600.000 grabados incluidos en libros. Están en proceso de digitalización con la posibilidad de consultar ya cerca de 8.000 en la web de la Biblioteca. Está siendo estudiada minuciosamente, ya se han publicado varios volúmenes y se han hecho exposiciones en cuyos catálogos aparecen artículos muy interesantes²⁵. Y resulta fundamental la publicación por parte de Elena Santiago de la *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados en España*²⁶. Todos ellos abren muchas posibilidades de consulta y de encontrar fuentes desconocidas hasta

22 A. LOPEZ-YARTO ELIZALDE, "Precedentes y difusión de los motivos ornamentales de la platería en la provincia de Cuenca", en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, págs. 669-674; *Ibíd.*, "Una bandeja de Wierick Somers en colección privada madrileña". *Archivo Español de Arte* nº 265 (1994), pp. 43-55; M.C. HEREDIA MORENO, "Precisiones sobre las fuentes gráficas del Evangelionario de plata de la Catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana* nº 208 (1996), pp. 283-303; M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas". *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 161 (1999), pp. 313-340; *Ibíd.*, "La custodia de Malaguilla (Guadalajara), entre la tradición y la modernidad". *Goya* nº 275 (2000), pp. 81-90; *Ibíd.*, *La edad de oro de la platería Complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001. En todos ellos el estudio de las fuentes grabadas ocupa un lugar fundamental. En otras publicaciones de otros autores también ha habido alguna aproximación al tema.

23 R. BERLINER, *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Madrid, 1928; A. von BARTSCH, *The illustrated bartsch*. New York, 1978- ; F.W.H. HOLLSTEIN, *German engravings etchings and woodcuts. 1400-1700*. Amsterdam, 1954- ; F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*. Amsterdam-Rotterdam, 1949- .

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

25 Para las numerosas publicaciones de estampas de la Biblioteca Nacional, véase el Catálogo de la misma en la página web dedicada a los grabados.

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

el momento. Y no podemos olvidarnos de Internet, ya que numerosos museos, bibliotecas e instituciones tienen digitalizados sus fondos y volcados en la red.

En cuanto a ejemplos prácticos sobre la utilización de grabados por parte de los plateros, voy a dividir esta exposición en cuatro apartados: los grabados con tipologías, los de elementos arquitectónicos, los de motivos decorativos y los de escenas historiadas.

Los grabados con tipologías fueron poco utilizados en España. Unos porque la tipología escogida no era del gusto de los españoles. Un ejemplo es el de varios tipos de copas que se usaron en el centro de Europa en los siglos XV y XVI que no llegaron a España. Al menos, en el estado en el que está la cuestión, no se conoce ninguna. Estas copas tienen una amplia base sobre animales, motivos vegetales o bolas, cuerpo cilíndrico o ligeramente cónico y tapa. La decoración es en algunas muy rica, en otras más sencilla, pero, en todo caso, son copas de ceremonia. Es posible que, ahora que empezamos a conocer mejor la plata civil, aparezca algún ejemplar en alguna colección particular. Esto es lo que pasó con otro tipo de copa alemana parecido al anterior pero con vástago, del que se pensaba que no se hicieron en España hasta que, en fechas bastante recientes, se dio a conocer la que se conserva en la catedral de Burgo de Osma (Soria), hecha en Valladolid por el platero Juan de León en torno a 1515-1520, que, aunque presenta alguna diferencia con las hechas en Alemania, pues el vástago es más bajo y la copa más acampanada, no cabe duda de que forma parte de la misma tipología. La copa, probablemente de origen civil, tiene en el interior una cajita hostiaria de hacia 1540 ya que se destinó a la reserva eucarística²⁷.

No parece que se hicieran nunca en España otro tipo de copas típicamente alemanas, que suelen ser bastante grandes, con astil y a veces dobles y cuyas características diferenciadoras son la forma muy compleja de copa y tapa y la recargada decoración entre cuyos motivos sobresalen unos omnipresentes gallones de distinto tamaño que le dan aspecto de piña. Hay muchos ejemplos, pero el más rico y mejor conocido, es la copa donada por el rey de Hungría Matías Corvino en 1480 al Ayuntamiento de Wiener Neustadt (Austria) tras ser conquistada por él. Es, probablemente, obra de Wolfgang Zulinger y hoy se conserva en el Museo de la ciudad. En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid hay una copia exacta, hecha a finales del siglo XIX o principios del XX, en pleno éxito de los *revivals* estilísticos²⁸.

En otras ocasiones no se utilizaron los grabados porque se hicieron en el más imaginativo manierismo decorativo que se extendió por Europa en un momento en que en España empezaba a desarrollar el estilo de líneas puristas y superficies

27 JHG [Javier Herrero Gómez], "Copa", en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Salamanca, 1999, pp. 282-283; AABG [Aurelio A. Barrón García], "Copa", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, pp. 110-111, 178.

28 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, pp. 259-260.

prácticamente desornamentadas de estirpe escorialense. Es el caso de muchos de los jarros, que suelen ser las piezas más ricas y apreciadas. Sin embargo, sí que fue copiado el grabado que aparece en la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe, más sencillo y exquisito, como el realizado por Juan de Benavente que se conserva en la Colegiata de Pastrana²⁹.

Pero estas piezas tan complicadas sí se hicieron en otros puntos de Europa. Buen ejemplo es el pez atribuido a Giulio Romano, que encontramos reinterpretado en una pieza de plata dorada de taller de Salzburgo donde se hizo en torno a 1600 y que se conserva en el Museo degli Argenti, en el Palacio Pitti de Florencia³⁰.

Una de las pocas piezas españolas de las que conocemos el grabado que utilizó el platero, es una naveta que se conserva en la iglesia de San Martín de Segovia (lam. 1) cuyo grabado es del francés Jacques Androuet du Cerceau en el más puro estilo de la escuela de Fontainebleau. Algunos autores atribuyen el grabado a René Boyvin o Pierre Milan y piensan que el grabador seguía un dibujo de Rosso Florentino (lam. 2). La naveta es obra de Bartolomé Alemán, cuyo apellido indica claramente su procedencia, como es costumbre en el siglo XVI, que quizá fue definitiva a la hora de hacer una pieza de un modelo único en España. El mascarón de proa varía un poco, pero las figuras de la tapa, la división del cuerpo de la nave en rectángulos por medio de tiras de aspecto metálico con escenas en el interior y cabezas femeninas en la parte superior son iguales³¹.

En cuanto a los *grabados con elementos arquitectónicos*, nos adentran en un mundo sumamente interesante, pues ya no se trata de copiar más o menos un grabado o reinterpretarlo, aunque también hay fragmentos de columnas y entablamentos, sino que nos muestra una faceta de los plateros en que actúan como auténticos arquitectos utilizando sus mismos tratados, con sus dibujos, normas de proporciones y de los ordenes arquitectónicos etc. Este aspecto está perfectamente estudiado en la figura de Juan de Arfe por Carmen Heredia a cuyas publicaciones remito³². Pero voy a comentar algunos aspectos.

La utilización del vocabulario formal de Serlio se inicia en su primera obra conocida, la custodia de Ávila de 1564. Señala la doctora Heredia que es en el tercer

29 J. DE ARFE, *Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*. Consultada la edición facsímil de la de 1773, publicada por los Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo, 1977, p. 275.

30 El dibujo de Giulio Romano, propiedad de Christchurch de Oxford, comentado y reproducido en J.F. HAYWARD, *Virtuoso goldsmiths and the triumph of mannerism 1540-1620*. London, 1976, p. 344, fig. 63. El pez del Palacio Pitti en O. CASAZZA, "Ferdinando III de Lorena e il Tesoro di Salisburgo", en *Il museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti*. Firenze, 2004, p. 199.

31 El grabado reproducido en J.F. HAYWARD, ob. cit., p. 348, fig. 102. Hayward piensa que pudo ser una pieza para el servicio de mesa de Francisco I. La naveta estudiada por E. ARNÁEZ, *Orfebtería religiosa de la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, t. I, pp. 272-273. AL-Y [Amelia López-Yarto], *La platería en la época...* ob. cit., pp. 430-433.

32 Fundamentalmente, M.C HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* nº 304 (2003), pp. 371-388.



LÁMINA 1. MATEO ALEMÁN. *Naveta*. Iglesia de San Martín, Segovia.

cuerpo en el que las novedades son más notorias. Por un lado, los hermes ya se habían utilizado en arquitectura, pero la fuente en este caso es la portada del libro tercero de Serlio, traducido en 1552. Además, este cuerpo tiene forma circular, cosa que ya había aparecido en custodias anteriores, pero su estructura es distinta. Está formado por arcos de medio punto que apoyan en parejas de columnas corintias

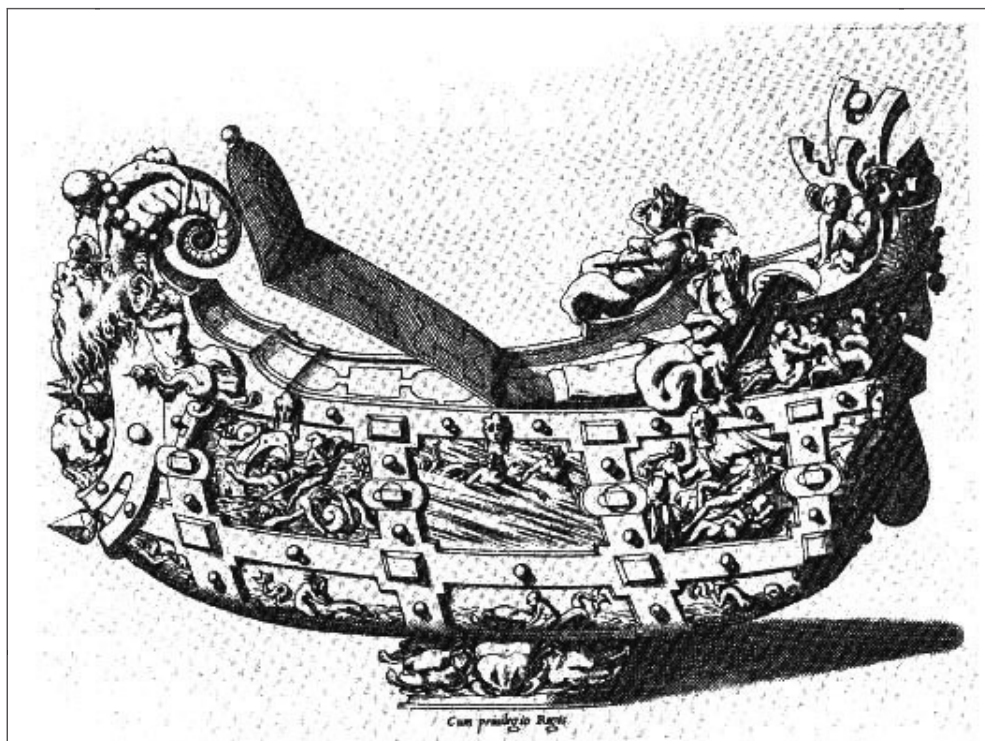


LÁMINA 2. JACQUES ANDROUET DU CERCEAU. Dibujo para una pieza de mesa.

entre las que hay un fragmento de entablamento, es decir una “serliana”. Todo el conjunto está coronado por una barandilla con balaustrada que compone un peristilo y que acentúa la centralidad del templete. Esto supone una nueva aproximación al lenguaje de Serlio, aunque en este caso no es una creación del italiano, sino la reproducción en planta y alzado del templete de San Pietro in Montorio de Roma, obra de Bramante y cuyos dibujos se incluyen en el tratado de Serlio. En la custodia de Sevilla lleva a sus últimas consecuencias las novedades aprendidas.

Pero además del ejemplo de Arfe utilizando la teoría y los grabados como arquitecto, hay elementos arquitectónicos en muchas de las piezas españolas, entre ellos los soportes. En primer lugar hace su aparición la columna abalaustrada o monstruosa. Aunque entró a través de diversas vías, creo que las columnas que publicó Sagredo en su tratado de arquitectura tuvieron mucho ver con su expansión. Él publicó tres modelos, aunque luego los arquitectos y los plateros añadirán elementos de su propia cosecha, por lo que hay una variedad enorme³³.

33 D. SAGREDO, *Medidas del romano*. Toledo, 1549. Consultada la ed. facsímil de Madrid, 1986, con introducción de F. Marías y A. Bustamante.

También son muy más variados los hermes o cariátides que en los documentos del XVI aparecen citados como “términos”. Tanto italianos como alemanes y flamencos trazaron amplios repertorios en los que es difícil encontrar el modelo exacto. Pero cada uno tiene su propio estilo por lo que es posible establecer cual de ellos está influyendo en el platero. Por ejemplo, Vredeman de Vries grabó numerosas páginas de términos muy distintos unos de otros. En la manzana de la cruz de Pioz (Guadalajara), el alcalaíno Antonio Faraz escogió una entre la variante de figuras con las extremidades torsas del alemán que reinterpreto al no poner ni la basa ni el trozo de entablamento que tiene la del grabado³⁴. Sin embargo, el platero de la misma procedencia Gaspar de Guzmán se decanta por el italiano Raimondi para la custodia de Sigüenza (Guadalajara) con un hermes de naturaleza muy fuerte, con los brazos cruzados sobre el pecho³⁵.

La manifestación de lo arquitectónico se hace presente también en otros tipos de piezas como los portapaces que suelen adoptar la forma de portadas, retablos o arcosolios sepulcrales. Como ejemplo se podría citar los dos magníficos ejemplares de la catedral de Córdoba, obra de Rodrigo de León de 1581 que tienen un enorme parecido con la portada de la *Biblia regia o políglota de Amberes* de 1568-1572 patrocinada por Felipe II. No quiero decir que éste sea el modelo que escogió el platero, pero a falta del entablamento de los portapaces, el resto presenta un enorme parecido. Por algo Angulo insistía en que también hay que tener en cuenta las portadas de los libros y tenía razón como vamos viendo³⁶.

Dentro de este apartado habría que tener en cuenta también las custodias de manos con templetas, los cálices cuyos vástagos a veces son auténticos castilletes góticos o renacentistas, copones, e incluso alguna otra como los incensarios.

Los *motivos decorativos* fueron llegando a España desde 1480 más o menos y a lo largo del siglo XVI evolucionaron con los cambios de gusto y conforme iban llegando las novedades del Norte de Europa y de Italia. En el siglo XVII prácticamente desaparecen debido al nuevo gusto por la desornamentación y, aunque en el siglo XVIII reaparecen grandes flores y alguna escena historiada, no es hasta mediados de siglo, con la aparición de la rocalla de gusto francés cuando se pueden identificar los modelos. De todas formas, es una etapa poco estudiada en este sentido.

Hacia 1480 empiezan a llegar los grabados de Schongauer y sus seguidores, con hojas de cardo, espinosas y revueltas y con animales conocidos como bestiones, que son de razas completamente distintas a los que aparecerán en el siglo XVI. Se aprovechan para decorar las piezas más dispares adaptándose a ellas y ordenándose en líneas con curvas y contracurvas. Como los grabados eran conducidos en primer

34 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro...* ob. cit., pp. 97-98 y 239-240.

35 *Ibidem*, pp., 145-146 y 264-269.

36 M. NIETO CUMPLIDO Y F. MORENO CUADRO, *Eucharística Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 104-105, recogen, además la bibliografía anterior; M.T.D.G. [María Teresa Dabrio González], “Portapaces”, en *El fulgor de la plata*. [Sevilla], 2007, pp. 146-147.

lugar a Burgos, es en esta ciudad donde se empiezan a utilizar por los artistas. Ya es sabido, por las publicaciones de Diego Angulo y Pilar Silva, que desde fines del XV la pintura burgalesa depende de la alemana de Schongauer y sus seguidores³⁷. Lo mismo ocurre con la plata. Como ejemplo, tres magníficas piezas: la fuente y las vinajeras de la Catedral marcadas por un platero llamado Juan y que se fechan en torno a 1487. Todas tienen los escudos de Haro y Mendoza, y pertenecen a la capilla del Condestable por lo que debieron de ser una donación de doña Mencía de Mendoza y su marido Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro y condestable de Castilla, fundadores de la capilla. El tamaño desusadamente grande de las vinajeras y la fuente, hace pensar que fueron piezas civiles de la mesa de los condestables reconvertidas, tras la donación, en piezas para el culto, algo que era muy frecuente³⁸. También se adaptan a las bases de cálices y custodias y a los brazos de las cruces.

A principios del XVI empiezan a llegar los grabados italianos. He de advertir que es muy difícil encontrar el grabado exacto en el que se inspiraron los plateros en cada una de las piezas. En primer lugar porque fueron muchísimos los grabados que se hicieron y que llegaron a España. Pero, además, los propios plateros creaban sus propias variantes. La evolución estilística se puede dividir en varias etapas.

La primera etapa se inicia en Burgos hacia 1508, pues la marca de ciudad de alguna de las piezas más antiguas corresponde a estas fechas, extendiéndose poco a poco por el resto de la Península, y dura hasta 1522-1523, más o menos, teniendo siempre en cuenta que las fechas son orientativas, pues los distintos talleres de plateros se adscribieron a los nuevos gustos conforme les iban llegando los grabados y, además, tanto los artistas como los comitentes son a menudo muy conservadores. De todas formas, conocer los grabados en los que se inspira la decoración ayuda mucho en la datación de las obras. En esta primera etapa, los motivos renacentistas, salvo en talleres muy progresistas, se adaptan generalmente a estructuras góticas y son de relieve muy plano. Los motivos más extendidos son los jarrones gallonados, las ramas de hojas pequeñas y los roleos vegetales, dispuesto todo *a candelieri*. Para el estudio de las piezas el libro antes citado de Rudolf Berliner, nos ofrece un amplio repertorio de grabados de fray Antonio de Monza (fines del XIV y principios del XV), Nicoletto Rosex da Modena (desde 1500), Giovanni Antonio da Brescia (desde 1505); Agostino Musi (ca.1490-1536) y muchos otros, que se dedicaron a

37 D. ANGULO, “Gallego y...” y “La pintura en Burgos...” obs. cites.; P. SILVA, “Notas sobre...” y “Influencia de los grabadores...” obs. cites.

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 15-18; *Ibidem*, “Vinajeras”, en *Tesoros de la Catedral de Burgos. El Arte al servicio del culto*. Madrid, 1995, pp.120-121; A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos, 1998, pp. 119, 187-189. [Tesis doctoral defendida en 1992]. Este autor relata que los Condes de Haro tenían cuatro fuentes que les fueron pedidas por el Ayuntamiento en 1495 para regalárselas a los Reyes Católicos con motivo de una visita a la ciudad, ya que no les daba tiempo a encargar unas nuevas. El Ayuntamiento se comprometía a comprarles otras que las sustituyeran. No sabemos si los duques accedieron, pero más tarde añadieron éstas piezas a los objetos litúrgicos de su capilla.

hacer estampas con motivos decorativos como tema único para que sirvieran de guía a los artistas³⁹.

Pero, a pesar de lo dicho al principio del párrafo anterior, es muy posible que la pieza de plata más antigua hecha en España con esta decoración sea el retablo de la Catedral de Valencia que se inició en estilo gótico por un grupo de plateros locales en 1470 tras arder uno anterior, pero que no fue terminado hasta 1504 por el italiano Barnabas de Tadeo de Piero de Pone de Pisa en estilo renacentista. Desgraciadamente fue fundido en 1812, pero se conserva un dibujo en la Catedral Metropolitana de Valencia obra de Gaspar Lleó en 1735 en el que se aprecia que los paneles estaban enmarcados por pilastras y entablamentos renacentistas repletos de este tipo de motivos decorativos⁴⁰. Sin duda el platero italiano vino de Italia con un repertorio de grabados.

Estos motivos decorativos aparecen tanto en elementos arquitectónicos, como pilastras, entablamentos y frontones de los portapaces, pilastras de custodias y manzanas de las cruces, como en otros tipos de piezas a las que se adaptan como lo habían hecho las cardinas góticas. Esto es lo que sucede en las bases de los cálices y custodias dispuestos bien de forma radial, bien circular, y en algunas piezas excepcionales por su tipología como el jarro de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza⁴¹.

La segunda etapa dura más o menos desde 1522-1523 hasta 1580, evolucionando a lo largo de todo este tiempo. En los primeros años el relieve se abulta y aparecen cuernos de la abundancia, láureas, gallones, delfines y, sobre todo, animales fantásticos alados. Si en la etapa anterior era difícil dar con el grabado exacto, en esta etapa es todavía más difícil ya que los plateros, a menudo, dieron rienda suelta a su imaginación. Un ejemplo podrían ser los delfines que aparecen en Cuenca. El delfín es un tema de la Roma clásica, retomado por los artistas italianos de fines del XV que lo repiten de manera incansable. Por lo general son delfines bastante realistas, aunque también los hay de piel de apariencia vegetal y gesto fiero. Pero los de la ciudad castellana se caracterizan por tener la cabeza girada hacia atrás y el cuerpo casi deshecho. Los primeros de este tipo que aparecen en la ciudad son los de la capilla de los Caballeros de la Catedral hecha por Antonio Flórez en 1520⁴². Este arquitecto, que vino del Norte de Castilla, quizá fue el que trajo los grabados y, desde luego, tuvieron enorme éxito. No he encontrado ningún grabado así, por lo que debió de ser una reinterpretación de Flórez, adoptada por los plateros conqueses y utilizado por ellos constantemente en los años 20 y 30⁴³.

39 R. BERLINER, ob. cit.

40 Aunque hay bibliografía anterior, véase JGC [Josep Gil i Cabrera], "Dibujo del antiguo retablo de plata de la Catedral de Valencia", en *El arte de la plata...* ob. cit., pp. 160-161, pues recoge la anterior y está muy bien reproducido.

41 C. ESTERAS MARTÍN, "Platería", en *Jocalias para un aniversario. CAI 1905-1995*. Zaragoza, 1995, pp. 61-183; CEM (Cristina Esteras Martín) "Jarro", en *El Arte de la Plata...* ob. cit., p. 187.

42 M.L. ROKISKI LÁZARO, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, 1985, p. 84.

43 A. LOPEZ-YARTO ELIZALDE, "Precedentes y difusión..." ob. cit., p. 671.

En la misma puerta vemos, también por primera vez, los animales fantásticos que caracterizan esta etapa y que son siempre parecidos, pero siempre distintos. Francisco Becerril los va a utilizar en Cuenca con una enorme libertad a lo largo de toda su larga vida⁴⁴. Se caracterizan por su fuerza física y la fiereza del gesto y por no repetirse nunca. Sólo podemos buscar los orígenes de los modelos y los más aproximados a los del conquinense son los de Nicoletto Rosex da Modena y Antonio Musi. De este último es un grabado cuya parte baja del animal es tan semejante al Cáliz de Buenache de la Sierra, obra sin marcar pero que, por su enorme calidad podría ser perfectamente de Becerril quien pudo haber reinterpretado este grabado⁴⁵.

Otro artista de gran imaginación y fantasía es Juan Francisco Faraz de Alcalá de Henares, cuyos animales de larguísimo y complicado cuello, tienen su origen en los grabados, aunque, como en el caso que hemos visto en los delfines y animales de Cuenca, la inspiración directa puede estar en los frontones de las ventanas de la fachada de la Universidad. No podemos olvidar que los plateros utilizan como fuente, también, la decoración de edificios y retablos. Sirvan como ejemplo los brazos horizontales de la cruz de Mondéjar y la orilla de una fuente anónima que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo, más tosca y desde luego de un platero más torpe, pero cuyos animales son de la misma familia⁴⁶.

Por supuesto que este tipo de animales aparece en toda España. Un ejemplo de transición entre ambas etapas es la fuente de la iglesia de Cazalla de la Sierra (Sevilla), obra del sevillano Juan Ortega (1530-1535), en la que vemos una decoración de figuras híbridas con la parte superior humana y la inferior se convierte en roleos vegetales que convergen en jarrones gallonados. Y otro muy imaginativo pero más avanzado, el del árbol de la cruz de Antigüedad de Cerrato (Palencia) cuyo autor fue Cristóbal de Paredes quien la hizo en 1557. Es imposible encontrar los modelos exactos que sirvieron para ambas piezas, pues una tipología que hicieron casi todos los grabadores⁴⁷.

Un caso curioso es el de la cruz de la catedral de Burgos, realizada por Juan de Horna alrededor de 1537 y en cuyos brazos figuran animales parecidos a los que hemos visto hasta aquí. Pero cuando el obispado es convertido en sede metropolitana, tiene la prerrogativa de utilizar una cruz de doble travesaño y deciden no hacer una nueva sino aprovechar la de Horna. Encargan a Juan de Arfe que la adapte a su nueva condición. Arfe no cambia ni la estructura ni la decoración que copia casi literalmente, aunque en los animales se nota que ha pasado el tiempo,

44 Ibídem.

45 R. BERLINER, ob. cit. A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI...* ob. cit., pp. 95, 254-255.

46 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro...* ob. cit., pp. 104-105, 127, 210-213, 224-225.

47 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 48-49; JCBE [José Carlos Brasas Egido], *La platería en la época...* ob. cit., pp. 396-397.

que este platero prefiere obras de líneas puristas y poca decoración por lo que los hace más elementales⁴⁸.

Conforme pasa el tiempo se van añadiendo nuevos temas fantásticos, como las figuras aladas con cuerpo vegetal de Cornelis Bos, las máscaras o mascarones, y temas bélicos. Las figuras aladas, por ejemplo, las encontramos en el pie de la custodia de Malaguilla (Guadalajara), del platero alcalaíno Juan de Escobedo de 1553. Es un caso interesante para comprobar que, para encontrar un modelo, no hay que mirar sólo el conjunto del grabado sino fragmento a fragmento, pues a menudo aprovechan sólo una parte del mismo, como en esta custodia de la que han escogido la figura central de un grabado más amplio y con más elementos⁴⁹.

Entre 1555-1560 y 1580 hay algunos cambios. El relieve se abulta aun más, y, aunque no desaparecen totalmente los seres monstruosos, algunos artistas más innovadores empiezan a valorar las representaciones realistas a través de rostros femeninos velados, telas colgantes, racimos de frutos y figuras humanas recostadas. De vez en cuando encontramos algún animal muy real. Es muy curioso en este sentido el cáliz de Loeches con un águila, especie que, en lo que se sabe, no figura en ninguna otra pieza. Costó encontrar el modelo, pero al fin apareció entre las numerosas cenefas de vegetales y pájaros que grabó el alemán Virgil Solís⁵⁰.

Asimismo el romanismo que entra con Gaspar Becerra en la escultura y la pintura tras su viaje a Italia, va a dejarse sentir con fuerza en la orfebrería a través de espléndidas figuras humanas con una presencia muy potente de lo miguelangelesco y la pintura y escultura romanista de la época. Quizá el ejemplo más claro es el Arca de San Eugenio de la catedral de Toledo, trazada por Nicolás de Vergara el Viejo y realizada por Francisco Merino en 1569, por lo que no sabemos cual de los dos es el vanguardista⁵¹. En el centro de su parte delantera está uno de los escudos que utilizó Felipe II a lo largo de su vida. Este es, concretamente, el que aparece en la portada del libro en el que Juan de Mal Lara relata el recibimiento que hizo Sevilla a Felipe II en 1570, por lo que coinciden las fechas. El escudo está flanqueado por cuatro figuras. Las dos que están de pie copian las de la portada de la primera edición del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, escrito por Juan de Valverde de Hamusco e ilustrado por Gaspar Becerra en 1556⁵². Becerra venía de

48 M.T. MALDONADO NIETO, "La cruz metropolitana de la Catedral de Burgos y un nuevo aspecto en la obra de Juan de Arfe". *Archivo Español de Arte* n° 235 (1986), pp. 304-319. A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., pp. 204-207, 212-213.

49 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "La custodia de Malaguilla..." ob. cit., pp. 81-90; *Ibidem*, *La Edad de Oro...* ob. cit., pp. 107-108, 227-229.

50 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro...* ob. cit., pp.150-151, 274-275.

51 M. PÉREZ GRANDE, "Las arcas relicarios de San Eugenia y de Santa Leocadia en la Catedral de Toledo", en *A imagen y semejanza. 1.700 años de Santidad en la Archidiócesis de Toledo*. Toledo, 2004, pp. 75-77.

52 J. VALVERDE DE AMUSCO, *Historia de la composición del cuerpo humano*. [Roma], 1556. Hay ejemplares en la Biblioteca del Museo del Prado y en la Biblioteca Nacional de España.

Italia e innovó el arte español con la fortaleza y vigor de los seres humanos pintados y esculpidos por los italianos romanistas. Los dos hombres inclinados, por su parte, son parientes muy cercanos de alguno de los ignudi de la Capilla Sixtina. No conozco dibujos de Becerra de los ignudi, pero sí varios del Juicio Final. Lo más probable es que sí los tuviera o se trajera la obra grabada por algún compañero, pues se conocen numerosos ejemplares.

De nuevo encontramos estas mismas figuras en el árbol de la cruz de Valdeavero, obra de un magnífico artista, el platero toledano Marcos Hernández que trabajó mucho para pueblos del alfoz de Alcalá de Henares y que, como toledano, conocería el arca y sus novedades y, muy posiblemente, al propio Becerra durante su estancia en Toledo. En ella se repiten estas figuras, como el hombre que está tras el Cristo o los del reverso que repiten los ignudi y los del libro de Valverde, además de ver el eco de otras obras de Becerra en alguna otra⁵³.

Y *por último* en un proceso que se sobrepone al final del anterior, van desapareciendo los elementos de la decoración figurada, hasta que hacia 1580 sólo quedan cartelas y cueros recortados, muchas de ellas con orificios atravesados por cintas planas, óvalos y espejos lisos. En algunos casos en los primeros momentos alternan con máscaras femeninas veladas a las que se ha añadido un curioso tocado como si fueran plumas, y querubines y figuras recostadas, todo ello tiene su origen en la decoración de los encuadres de las pinturas que Rosso y Primaticcio habían hecho en castillo de Fontainebleau que creó una escuela muy fructífera. Los primeros que llegan son flamencos, aunque también los italianos y los franceses los harán poco después. Pondremos algunos ejemplos. En Cuenca, se puede ver todo el proceso a través de las piezas conservadas. En un primer momento de la evolución, el cáliz de Castillo de Garcimuñoz, obra de Cristóbal Becerril (ca. 1580) conserva rasgos del estilo de Fontainebleau, con figuras recostadas y frutos, pero entre elementos abstractos; sin embargo en el cáliz con custodia de la iglesia de Santa María de Requena, obra de la pareja de plateros Noe Manuel-Jorge de Alcántara (1590-1595), ha desaparecido toda alusión al mundo real; otro ejemplo es el copón de Valvieja (Segovia), obra anónima segoviana del último tercio del siglo XVI⁵⁴.

En cuanto a los grabados como fuente para las *escenas historiadadas*, es quizá el aspecto más interesante y en el que los plateros trabajaron más en sintonía con pintores y escultores. Vamos a ver cómo, igual que aquellos artistas, unas veces copian literalmente los grabados, mientras que otras los reinterpretan o intercambian varios en una misma composición.

Los primeros llegaron en torno a 1480 a Burgos procedentes de Alemania al mismo tiempo que los de carácter decorativo. En estos últimos años del siglo XV

53 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una aproximación a la obra..." ob. cit.; Ibídem, *La Edad de Oro...* ob. cit., pp. 158-160 y 246-248.

54 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI...* ob. cit., pp. 300-301, 342-343; E. ARNÁEZ, ob. cit., t. II, p. 62.

y comienzos del XVI, fascinados ante la novedad de lo que veían, los plateros copian literalmente lo que tienen delante. Es el caso del *león de San Marcos*, obra de Schongauer, reproducido con total fidelidad por Bernardino de Porres entre 1500 y 1505, en la cruz de Gamonal (Burgos)⁵⁵.

De nuevo Schongauer encandila a un platero, en esta ocasión el complutense Juan Faraz quien, por los mismos años, realiza un cáliz, hoy en colección privada madrileña, que destaca entre sus contemporáneos tanto por la novedad de su traza, el pie y el nudo circulares fundamentalmente, como por su decoración. Y es que, entre otros motivos, aparece en el pie una escena de tradición muy antigua, pero difundida por el grabador alemán en la que *Cristo bendice a la Virgen*, sentados ambos en un gran banco. Sólo ha modificado el fondo al quitar los ángeles, probablemente por falta de espacio⁵⁶.

Y un último caso de copia literal de Schongauer. Se trata del cuadrón central del reverso de la cruz de Zumárraga (Guipúzcoa) que reproduce, de manera simplificada y un tanto torpe, la escena de la *Coronación de la Virgen* del alemán⁵⁷.

En la segunda década ya encontramos piezas en las que se introducen variaciones con respecto a los grabados. Una de ellas es la magnífica arca del monumento del jueves santo de la catedral de Toledo, realizada por Diego Vázquez y Pedro de Medina entre 1513 y 1518⁵⁸. Los relieves guardan estrecha relación con el retablo mayor, que se hizo entre 1499 y 1509, por lo que sería interesante establecer quién proporcionó los grabados a los artistas de ambas obras. En la escena de la *Oración del Huerto* volvemos a encontrar una estampa de Schongauer que se utilizó mucho por Castilla. Hay copias literales como en la cruz de Santa Gadea del Cid (Burgos) que hizo Adán Díez por los mismos años (1514-1517) que el arca de Toledo⁵⁹. Sin embargo, en la toledana hay algunos cambios. Por lo pronto está copiada en sentido contrario y Cristo ante la roca con el cáliz se desplaza hacia la izquierda, por lo que el grupo de los apóstoles, en vez de ocupar la base de la roca formando un triángulo, ocupan el lado derecho. Dos de ellos tienen la misma postura, no así el tercero. Por otro lado la roca de la izquierda y la turbamulta que avanza por la derecha han desaparecido. Su lugar lo ocupa una empalizada con cañas trenzadas y un paisaje con un altozano y un árbol, que reproduce a su vez la estampa de la Virgen con el Niño en el *huerto cerrado* del mismo artista. Hasta la torre que ocupa un montículo en el grabado, aparece en la escena del arca (lám. 3).

55 A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., p. 137; A. von BARTSCH, ob. cit., vol. 8, p. 278.

56 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro...* ob. cit., nota supra 33, pp. 82-84; A. von BARTSCH, ob. cit., vol. 8, p. 276.

57 A. BARRÓN GARCÍA, "La platería en Castilla..." ob. cit., p. 43.

58 Estudiada minuciosamente en A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 379-400.

59 A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada...* ob. cit., nota supra 37, pp. 201-202; A. von BARTSCH, ob. cit., vol. 8, p. 222.



LÁMINA 3. SCHONGAUER. Grabado de la Oración en el Huerto. DIEGO VÁZQUEZ y PEDRO DE MEDINA. Arca del monumento de Jueves Santo. Oración en el Huerto. Toledo, Catedral (detalle). SCHONGAUER. Grabado de la Virgen con el Niño.

También es complicada la escena del *Encuentro de Cristo con la Verónica en el Camino al Calvario*. En general, lo primero que salta a la vista es que hay un cambio de estilo más acusado que en el relieve anterior. Los modelos humanos, la blandura del modelado y hasta el vestuario delatan que los plateros conocían también grabados u obras italianas. En general la composición es la misma y el grupo de Cristo y la Verónica, salvando las diferencias que antes he citado, son iguales. Sin embargo, el sayón ha sido sustituido por un soldado romano que mira hacia el grupo y en vez de tirar del cordón sujeto a la cintura de Cristo en el grabado, tira de su túnica. Me llama la atención el casco del soldado que es de una gran fantasía. Existen numerosos grabados de cascos de soldado como ejercicios para los grabadores. Un ejemplo de figura completa con casco, sería la Alegoría de Roma victoriosa, del Maestro IB porque, en esencia, aunque mucho más sencillo en la pieza de plata, parecen corresponder a un mismo modelo⁶⁰.

Una prueba de que mezclan grabados de distintos estilos sin problema es el *Lavatorio de los pies de San Pedro* que reproduce invertida y con ligeros cambios una estampa del también alemán Alberto Dürero que forma parte de la serie de la *Pequeña Pasión*, ya plenamente renacentista y por lo tanto más avanzado que Schongauer. Pero curiosamente los apóstoles se alinean como en numerosas escenas de escultura y pintura plenamente medievales.

Un paso más en la evolución estilística que se lleva a cabo con la llegada de nuevos modelos más avanzados, estaría representado por el *Llanto sobre Cristo muerto* del cuadrón de la cruz de Mondéjar (Guadalajara) obra de Juan Francisco Faraz en torno a 1545. La cruz es una obra espléndida en traza y ejecución y el relieve citado recoge fuentes italianas, siendo especialmente llamativa la similitud entre el grupo en torno a Cristo y el que rodea el cuerpo desfallecido de la Virgen en el grabado del *Descendimiento* de Marcantonio Raimondi de 1525. Sobre todo la figura de Cristo es prácticamente igual a la de la Virgen⁶¹.

El paso siguiente nos lleva hasta los años 60-70 del siglo XVI, porque es cuando se va a dar un cambio estilístico sustancial. Una pieza que puede servir como ejemplo perfecto del cambio de rumbo que se dejaba sentir en el arte español, es, como ya dijimos en páginas anteriores, la ya citada cruz de Valdeavero (Madrid), obra de Marcos Hernández⁶². Por señalar algunos ejemplos, la *Flagelación* está directamente inspirada en la escena del mismo tema que pintó al óleo sobre muro Sebastiano del Piombo en la iglesia de San Pietro in Montorio de Roma. Se puede apreciar la similitud del cuerpo de Cristo entre una y otra obra y que al sayón de la derecha del mural, el platero lo ha puesto a la izquierda. La escena la repitió Piombo poco

60 A. von BARTSCH, ob. cit., vol. 25, pp. 148-149.

61 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro...* ob. cit., pp. 160-163.

62 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una aproximación..." ob. cit.

después en un cuadro que se conserva en el Museo de Viterbo. El cuerpo de Cristo es igual, pero vemos que reproduce en la derecha el sayón que está en su mismo lado y que el de la izquierda es distinto. Parece que Miguel Ángel intervino en la obra romana, e incluso se le atribuye un dibujo preparatorio del cuerpo de Cristo que se conserva en el British Museum. En el mismo museo se guarda un dibujo muy sumario de la obra completa también atribuido a Miguel Ángel que más tarde grabó Adamo Ghisi⁶³. No sabemos si Marcos Hernández conoció alguna de las dos obras o el grabado de Ghisi o de algún otro. Esta es una cuestión que de momento no he podido dilucidar.

Las *piezas civiles españolas* parece que se adornaron pocas veces con temas historiados, aunque sabemos que Juan de Arfe hizo un jarro para Felipe III con escenas mitológicas⁶⁴. Conocemos, fundamentalmente, arquetas pues, como se ha dicho más arriba acerca de la fuente y vinajeras de la capilla del Condestable de Burgos, son piezas cortesanas donadas por sus dueños a las catedrales e iglesias y se utilizaban como arcas del monumento del Jueves Santo.

Una de ellas es el arca del Jueves Santo del Monasterio de Bernardas de Alcalá de Henares que por su temática tuvo que ser pieza de Corte y por su tamaño para guardar documentación y que al ser donada por el cardenal Sandoval y Rojas se le cambió el uso⁶⁵. Tiene todo un programa iconográfico, pero me voy a limitar a tres escenas que reproducen *Los triunfos del Emperador Carlos V* grabados según Heemskerck por encargo de Felipe II.

Las escenas de *Carlos V entre todos sus enemigos vencidos* y *Federico de Sajonia hecho prisionero después de la batalla de Müllberg* reproducen literalmente los grabados correspondientes. Sin embargo en la que representa *Las ciudades de la liga de Esmalkalda se someten a Carlos V*, ha introducido variaciones, sobre todo los dos soldados del arca proceden de otra escena de los grabados y los volvemos a encontrar en la escena de *Los tres príncipes luteranos se someten a Carlos V* en la que, además, las tres figuras que les preceden son las mismas que en la primera escena citada. Es un caso curioso de reaprovechamiento de dos estampas para suprimir la original de la serie.

Y para finalizar, una obra barroca extranjera que se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Se trata de una fuente labrada por el platero flamenco Wierick Somers en Amberes en 1629-1630⁶⁶. En la bandeja se narra la historia completa

63 Los dos dibujos y el grabado se pueden ver en la página web del Museo: www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx [Consultada el 5-V-2009].

64 F.A. MARTÍN, "La fuente y el aguamanil de Juan de Arfe". *Archivo Español de Arte* n° 212 (1980), pp. 497-499; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Escenas de guerra en la plata europea", en *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, en prensa.

65 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los triunfos del Emperador en las artes del metal", en *El Arte en las cortes de Carlos V y de Felipe II*. Madrid, 1999, pp. 363-375.

66 A. LOPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una bandeja de Wierick Somers..." ob. cit.

de los amores entre Cupido y Psyche, constantemente contrariados por Venus, la madre de Cupido que somete a Psyche a pruebas muy duras. A pesar de ser una obra del final del primer tercio del XVII y de una zona geográfica tan rica en grabados propios, el platero se sirve de la obra de un grabador italiano bastante anterior, un anónimo Maestro del Dado, que a tenor de las fechas de alguno de sus grabados, trabajó entre 1530 y 1560. El platero copia de manera prácticamente literal la mayoría de las escenas, salvo en la central con el banquete de bodas de los protagonistas, que es distinta a la de la serie italiana, y de la que no hemos encontrado, de momento, el grabado.

Para terminar y como conclusión final, habría que decir que este método de investigación a través de las fuentes es enormemente satisfactorio. Es cierto que a veces es difícil encontrar la fuente de una obra, bien porque el platero la enmascaró con su creatividad o bien porque él mismo creó la escena. Hay que tener mucho cuidado, pues se están publicando algunos artículos en los que el autor, en su empeño por encontrar las fuentes, cita algunas en las que el recuerdo es tan lejano, que hace sospechar que el platero jamás la utilizó como modelo. Él creó su propia escena, pero no podemos remediar que nuestro deseo sea el de encontrar el secreto que, creemos, guarda celosamente la escena. Así hemos pasado de menospreciar la copia de grabados, a utilizar todo nuestro ingenio en encontrar la primitiva imagen.

La mazza d'argento dell'*Universitas* di Prizzi

ROSALIA FRANCESCA MARGIOTTA

Università di Palermo

Prizzi, antica cittadina in provincia di Palermo adagiata sul pendio meridionale dell'omonima rocca dei monti Sicani orientali, vide la presenza e il potere di tante nobili famiglie, alcune delle quali legate alla Spagna.

Nel 1136 la terra e il castello di *Pirizium*¹ furono assegnati come feudo a Guglielmo Bonello e poi al figlio Matteo, in seguito il casale, denominato nei documenti di età aragonese *Santo Angelo de Pericio* o *Santo Angelo*, fu occupato dal conte Giovanni Maletta (1303-1371), ma a causa del suo tradimento passò in enfiteusi a Francesco Valguarnera (1390-1397). La prima vera investitura feudale fu fatta nel 1397 dal re Martino a Raimondo de Apilia, ma la terra e il castello di Prizzi divennero baronali con il privilegio concesso da Martino il Giovane a Nicola de Abellis ai primi del 1400. Nel primo decennio del secolo avvenne una transazione tra Margherita de Apilia e fra' Nicolò Cotto di Prizzi, inviato dall'abbazia laziale di Casamari, che commissionarono al notaio de Pictacolis di Corleone dei transunti o trascrizioni di diplomi antichissimi, copie ritenute false da Paolo Collura per struttura diplomatica e dati storici². In forza di questi e successivi privilegi l'abbazia laziale concesse le terre in enfiteusi alla baronessa, che le trasmise al giovane figlio Raimondetto. Perdute dallo zio Ludovico de Apilia, perché residente a Valencia, il

1 Per il castello di Prizzi cfr. M.L. BONDÌ, "Il castello di Prizzi", in A.M. SCHMIDT (a cura di), *Castelli, dimore, cappelle palatine. Inediti e riletture di architetture normanne in Sicilia*. Palermo, 2002, pp. 109-129.

2 P. COLLURA, *Le più antiche carte dell'archivio capitolare di Agrigento (1092-1282)*. Palermo, 1961, p. 88.

re Alfonso V il Magnanimo concesse la terra e il castello di Prizzi assieme al titolo baronale a Giovanni I Villaraut, membro della nobile famiglia originaria dagli antichi re d'Ungheria, che godette nobiltà in Spagna e passò dalla Catalogna in Sicilia³, dando avvio ad una lunga successione dinastica (1418-1516). Al passaggio della corona da Ferdinando il Cattolico a Carlo V di Asburgo la baronia passò ad altro ramo dei Villaraut. Il 13 gennaio 1517 fu investito della Terra e Castello di Prizzi il barone Carlo Villaraut e Crispo. Tale famiglia governò su Prizzi fino al 1603, quando in seguito alla contrastata baronia di Giovanna Villaraut la linea ereditaria diretta dei Crespo e Villaraut si estinse e in seguito al suo matrimonio con Francesco del Bosco e Aragona s'innestò la potente casata palermitana del Bosco, che inaugurò nella baronia di Prizzi un nuovo e secolare ramo dinastico (1603-1721). Vincenzo II del Bosco Crispo e Villaraut, duca di Misilmeri, loro figlio primogenito e perciò erede e successore, riunì nella sua persona l'asse ereditario di tutti i diversi titoli nobiliari delle due famiglie, delle quali accrebbe la potenza politica ed economica. Unificò, infatti, il titolo della baronia di Prizzi, come erede della linea materna dei Crispo e Villaraut, con i numerosi altri della famiglia paterna del Bosco⁴. La linea ereditaria dei titoli della famiglia del Bosco passò alla morte di Giuseppe del Bosco Sandoval, alla nuova casata dei Bonanno di Roccafiiorita (1721-1787), famiglia ritenuta pisana dal Mugnos, dall'Inveges, dall'Ansalone e dal Villabianca. Francesco Bonanno del Bosco Isfar e Villaraut, uno dei più potenti nobili siciliani, "cavaliere del Toson d'oro, grande di Spagna ereditario di prima classe, gentiluomo di camera del re Vittorio Amedeo di Savoia, e del re Carlo III, consigliere aulico di stato dell'imperatore Carlo VI, vicario del viceré, deputato del regno, capitano giustiziere, più volte pretore della città di Palermo ed uno dei dodici pari del regno"⁵, il 9 aprile 1721 divenne barone di Prizzi, "per concessione enfiteutica, fattagli dall'Eminentissimo Cardinale Annibale Albani, Abbate Commendatario dell'Abbazia di San Giovanni e Paolo, e della Beata Maria di Casamare" in quanto erede universale di tutti i beni feudali dello zio materno Giuseppe del Bosco⁶.

Francesco il Grande, così chiamato per le sue benemerenzze anche in campo sociale⁷, nel primissimo periodo del suo baronato commissionò verosimilmente la

3 A. MANGO DI CASALGERARDO, *Il nobiliario di Sicilia*. Vol. II. Palermo, 1915, p. 252.

4 Per le notizie storiche della cittadina cfr. C. FUCARINO, *Stratigrafia del comune di Prizzi come metafora della storia dell'Isola. Il dominio feudale*. Vol. I. Prizzi, 2002, *passim*, che riporta la precedente bibliografia.

5 V. PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia. Dizionario storico araldico della Sicilia*. Palermo, 1871-75, p. 104.

6 F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*. Vol. VI. Palermo, 1929, pp. 80-81.

7 Riporta il marchese di Villabianca che "fu uno dei primi fondatori del fu estinto oggi Seminario dei Nobili, detto *Real Borbonico* in Palermo, ed anche uno de' primi fondatori divoti del nostro Generale Albergo dei Poveri nel 1733". Cfr. F.M. EMANUELE E GAETANI DI VILLABIANCA, *Appendice della Sicilia nobile*. Vol. I. Palermo, 1775, p. 47. Per l'analisi storico-artistica dell'Istituto di assistenza cfr. M. VITELLA, *Il Real Albergo dei Poveri di Palermo*, premessa di M.C. Di Natale, presentazione di M. Giuffrè. Napoli, 1999.



LÁMINA 1. *PLACIDO CARINI. Mazza (1723-1724). Prizzi, Palazzo Municipale.*

mazza d'argento tuttora custodita presso il Comando dei Vigili Urbani della cittadina dei monti Sicani, simbolo del potere cittadino (lám. 1). L'opera presenta un innesto ornato da scanalature e da decorazioni fitomorfe, caratterizzano, invece, la parte apicale quattro angeli cariatidi inframmezzati da altrettanti scudi con le insegne delle famiglie Bonanno (gatto nero passante su campo d'oro), Bosco (campo diviso d'oro e di rosso con un tronco d'albero dell'uno nell'altro), Filangeri o Filingeri (di rosso, con la croce d'argento caricata da nove campane battagliate di nero) e Ventimiglia (di rosso al capo d'oro con la banda scaccata attraversante, che allude al loro legame con gli Altavilla). La mazza, che non è mai stata oggetto di studi scientifici, reca il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo, caratterizzata dall'aquila a volo alto, le iniziali dell'argentiere P.C. seguite da un segno distintivo a forma di fiore trilobato, simile a un giglio⁸, e quelle del console FBUR723 da riferire a Francesco Burgarello, che resse la più alta carica all'interno della maestranza dal 3 luglio 1723 al 7 luglio 1724⁹. Le iniziali dell'argentiere sono ascrivibili a Placido Carini e non a Pasquale Cipolla come in precedenza era stato ipotizzato¹⁰. Il Carini, documentato dal 1688 al 1734¹¹, riveste più volte la carica di console degli orafi (1702, 1716, 1722, 1733)¹² ed è autore di pregevoli opere argentee, tra cui il paliotto in argento e velluto con l'Immacolata e i Santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova della Basilica francescana di Palermo, vidimato nel 1725-1726 dal console Tommaso Cipolla¹³, e quello in argento sbalzato e cesellato a veduta prospettica con i Santi Cosma e Damiano del 1728, già al Museo Diocesano, oggi posto all'altare maggiore della Cattedrale di Palermo¹⁴. L'artista figura inoltre in

8 Il Milazzo, segnalando brevemente l'opera, scioglie erroneamente le iniziali del citato argentiere P.C. con "Prizis Civitas". Cfr. A. MILAZZO, *Storia di Prizzi*. Palermo, 1961, p. 138.

9 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo a oggi*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale. Milano, 1996, p. 73.

10 L'Accascina riteneva, infatti, che la sigla dell'argentiere P.C. seguita da un giglio si riferisse a Pasquale Cipolla. Cfr. M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*. Busto Arsizio, 1976, p. 56.

11 Cfr. S. BARRAJA, "Gli orafi e argentieri di Palermo attraverso i manoscritti della maestranza", in M.C. DI NATALE (a cura di), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*. Catalogo della mostra. Milano, 2001, p. 670. Si veda anche S. BARRAJA, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*. Vol. IV. *Arti Applicate*, a cura di M.C. Di Natale, in corso di stampa, *ad vocem*.

12 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., pp. 71 ss.

13 M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro e l'altare. Paliotti d'architettura in Sicilia*. Palermo, 1992, p. 151; M.C. DI NATALE, "L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia", in M.C. DI NATALE e M. VITELLA (a cura di), *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*. Catalogo della mostra. Palermo, 2004, pp. 75-76; R. VADALÀ, "Paliotti d'altare per l'Immacolata", in D. CICCARELLI e M.D. VALENZA (a cura di), *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*. Atti del convegno di Studio (Palermo 1-4 dicembre 2004). Palermo, 2006, pp. 469-471.

14 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo, 1974, p. 387; M. ACCASCINA, *I marchi...* ob. cit., p. 56; M.C. DI NATALE, *Arti minori nel Museo Diocesano di Palermo*. "Quaderno dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia" n. 4. Palermo, 1986, p. 79; M.C. DI NATALE, "Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro", in M.C. DI NATALE (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Catalogo della mostra. Milano, 1989, p. 157.

alcune note di pagamento dell'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale da cui si evince che realizza un paliotto d'argento su velluto rosso per l'altare maggiore della chiesa¹⁵.

Nonostante il marchio della maestranza e gli stemmi nobiliari consentano di datare con certezza l'opera in esame, come osserva Maria Concetta Di Natale a proposito della simile mazza dell'Accademia delle Scienze Mediche di Palermo, datata 1738, le caratteristiche stilistiche sembrerebbero "riproporre o comunque ispirarsi a modelli manieristici, come denotano le mezze figure di angeli cariatidiformi alate che la reggono"¹⁶. Questi ultimi, infatti, rievocano l'angelo- cariatide formante il manico della manieristica brocca della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis di Palermo, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Valverde dello stesso capoluogo¹⁷, recentemente ascrivita da Silvano Barraja ad argentiere di Augsburg in Germania, per la presenza del punzone a forma di pigna, nonostante rechi anche il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo apposto nel 1647 dai consoli Leonardo Priulla e Giovanni Miliddi¹⁸. Un'opera affine è riprodotta nel disegno di brocca della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, proveniente dalla collezione Sgadari di Lo Monaco, attribuito a Pietro Novelli, ma in realtà copia derivata dallo stesso¹⁹.

Altro angelo-cariatide di ispirazione ancora manierista funge da manico nell'ampolla in bronzo dorato, argento e filigrana d'argento e corallo di produzione trapanese della fine del XVII secolo del Museo Archeologico Nazionale di Madrid²⁰.

Ancora figure ignude alate a metà tra angeli e cariatidi caratterizzano il reliquiario della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis²¹, di ignota provenienza, vidimato dal console Carlo Di Napoli, che resse tale carica nel 1663, nel 1668 e nel 1673²².

Una mazza identica a quella di Prizzi è custodita presso il Comune di Vicari, un tempo Contea della famiglia Bonanno, purtroppo oggi priva della corona terminale (lám. 2). L'opera, anch'essa studiata scientificamente per la prima volta, riporta

15 Cfr. C. SORGE, "Regesto di documenti inediti", in M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI (a cura di), *L'eredità di Angelo Sinisio. L'abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra. Palermo, 1997, p. 307.

16 M.C. DI NATALE, "La mazza d'argento dell'Accademia di Scienze Mediche di Palermo", in *Atti dell'Accademia delle Scienze Mediche di Palermo*. Palermo, 2007, p. 10.

17 M. ACCASCINA, *Oreficeria...* ob. cit., p. 197; M. ACCASCINA, *I marchi...* ob. cit., p. 48; V. ABBATE, scheda n. II, 41, in *Ori e argenti...* ob. cit., pp. 214-216; V. ABBATE, scheda n. 74, in *Splendori...* ob. cit., pp. 408-409.

18 S. BARRAJA, *La Brocca Valverde. Un capolavoro di argenteria di Augsburg nel Museo di Palazzo Abatellis di Palermo*, in "A.S.S.", serie IV, vol. XXX. Palermo, 2004, pp. 325-341.

19 D. MALIGNAGGI, "Il disegno decorativo dal Rinascimento al Barocco", in *Splendori...* ob. cit., pp. 77, 79.

20 J.M. CRUZ VALDOVINOS, scheda n. 45, in *Splendori...* ob. cit., pp. 502-503.

21 M.C. DI NATALE, scheda n. II, 54, in *Ori e argenti...* ob. cit., p. 227.

22 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., pp. 66-67.

identici stemmi e marchi dell'opera di Prizzi, verosimilmente simultaneamente commissionata dal Bonanno al suddetto argentiere palermitano. Salvatore Butera nel dare notizia dell'aulico manufatto scrive: "Nelle ricorrenze delle feste religiose principali che si celebravano nel paese, con processione o senza, come per il Corpus Domini, il Giovedì Santo, il Magistrato Municipale vi assisteva in forma pubblica, e nel giorno onomastico del Re, della Regina e dei Principi Reali, il Magistrato, pure in forma pubblica, si portava alla Maggior Chiesa ove dall'arciprete, con l'assistenza del clero, veniva cantato un *Tedeum* solenne. Nei casi suddetti il Magistrato, che componevasi del Sindaco con n. 4 Giurati, del Giudice di appellazione, del Giudice Civile, e del Giudice Criminale, si moveva dal palazzo municipale per andare alla Madrice Chiesa"²³. Precedeva il corteo il mazziere che indossava un "vestito alla spagnola... composto di una zimarra di velluto di seta cremis foderato di seta, gallonato d'oro, avente nel centro delle spalle uno stemma lavorato in seta come quelli che sono nella mazza"²⁴. Il mazziere con parrucca e "cappello rosso a lumiera sotto il braccio sinistro, calzette bianche, scarpine con fibbie d'argento, che oggi si conservano, con la mazza poggiata sulla spalla, in mezzo a due uscieri dell'università tenenti in mano una bacchetta nera, segno della giustizia. Al Magistrato facevan seguito pochi strimpellatori, che formavano... una banda musicale; indi il popolo, che pure interveniva a quella solenne e rara funzione"²⁵.

Altra analoga mazza, verosimilmente commissionata dallo stesso principe, era quella di Misilmeri, oggi purtroppo dispersa²⁶.

Ancora due mazze d'argento non rintracciabili poiché, come notava Gioacchino Di Marzo, nemica di tali opere d'arte "fu ed è e sarà sempre... la preziosità della materia facile a tentar l'umana cupidigia e facile mezzo a soddisfare alle necessità, onde non furon mai rari gli esempi di lavori di oreficeria d'oro e d'argento miseramente disfatti per sopperire ai pubblici e privati bisogni"²⁷, sono quelle della *Nobilis Universitas* di Bisacquino²⁸. Le opere, arricchite da figure aviformi e puttini alati, anticamente usate nelle solennità municipali, sono dettagliatamente descritte in un inventario dell'ufficio di Tesoreria comunale del 20 maggio 1900²⁹. Fortunatamente pervenuta è invece la pregevole mazza d'argento del Capitolo della Cattedrale dello stesso centro, solitamente tenuta dal capo cantore o dal cerimoniere

23 S. BUTERA, *Storia di Vicari dalle origini fino ai nostri tempi*. Palermo, 1898, p. 18 della rist. anast., in S. FAVARÒ, *Vicari dalle origini all'alba del XX secolo*. Messina, 2003.

24 S. BUTERA, *Storia di Vicari...* ob. cit., p. 17 della rist. anast., in S. FAVARÒ, *Vicari...*, 2003.

25 S. BUTERA, *Storia di Vicari...* ob. cit., p. 18 della rist. anast., in S. FAVARÒ, *Vicari...*, 2003.

26 Comunicazione orale del prof. Gaetano Correnti, che ringrazio.

27 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*. Palermo, 1880-83, pp. 601-602 della rist. del 1980.

28 R.F. MARGIOTTA, "Alcuni esempi di argenteria sacra a Bisacquino", in T. SALVAGGIO, *Bisacquino Frammenti di memorie*. Palermo, 2007, pp. 125-126.

29 Archivio Storico Comunale di Bisacquino, senza segnatura.



LÁMINA 2. *PLACIDO CARINI. Mazza (1723-1724). Vicari, Palazzo Municipale.*

durante le funzioni solenni³⁰. Il manufatto d'argento consta di un'asta cilindrica decorata da fiori dalla forma di margherite e da elementi geometrici e termina, secondo la consueta tipologia, con un grosso nodo ornato da motivi fogliacei e conchiliformi e circondato da statuine di santi. Queste, realizzate a fusione a cera perduta, raffigurano Santa Rosalia, San Giovanni Battista e San Pietro riconoscibili per gli attributi iconografici, rispettivamente corona di rose ed un insolito flagello, *Agnus Dei* sul libro, libro e chiavi. Sovrasta la figura dell'Immacolata che, se pur in dimensioni ridotte, ripropone caratteristiche stilistiche e tipologiche della grande statuaria barocca. Il manufatto presenta il marchio della città di Palermo, l'aquila a volo alto, ed un incompleto punzone di cui si leggono le lettere GC, da riferire verosimilmente all'abile argentiere palermitano Giovanni Costanza, più volte documentato anche come console all'interno della maestranza palermitana. L'opera è databile al 1746-1747, è infatti citata in una nota di spesa relativa a tali anni, che don Vito Scavotto, terza dignità della Collegiata, presenta il 15 ottobre 1758, in cui si legge: *onze quarantacinque e tarì due per altri tanti da esso spesi e pagati per prezzo e compra della Mazza e bacolo d'argento Capitolari fatti fare in Palermo... item tarì undeci per altri tanti spesi e pagati pelli bottoni di rame indorati pello sudetta Mazza e baculo d'argento Capitolari*³¹.

Figure ignude alate alternate a motivi acantiformi e a scudi con iscrizioni presenta anche il grosso nodo della mazza d'argento dell'*Universitas* di Pollina (lám. 3)³². Il manufatto, sormontato dalla figura del santo protettore dell'amena cittadina dell'area dei Nebrodi, San Giuliano, riporta il marchio di Palermo con l'aquila a volo basso, il punzone del console della maestranza degli orafi e argentieri della stessa città GO...03, da riferire a Giacinto Omodei in carica dal 25 giugno 1703 al 28 giugno 1704³³, e quello relativo all'argentiere che sigla le sue opere con PC*. Si tratta dell'abile maestro Pietro Carlotta, nato a Palermo il 2 febbraio 1680 e morto l'11 febbraio 1759, che faceva seguire le sue iniziali da un asterisco per distinguersi dal fratello Pasquale³⁴. L'artista è attivo in vari centri della Sicilia, nel 1720-1721 realizza lo stellario e la corona arcuata da sovrapporre al dipinto secentesco della Madonna *Libera Inferni* della chiesa di Sant'Antonio Abate di Bisacchino, nel 1744-1745 e nel 1745-1746 esegue l'ostensorio della chiesa di Maria SS. del Rosario

30 B. MONTEVECCHI-S. VASCO ROCCA, *Suppellettile ecclesiastica*. Firenze, 1988, pp. 371, 375.

31 R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte a Bisacchino*. "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 6. Caltanissetta, 2008, pp. 85, 86, 122, 123, che riporta la precedente bibliografia.

32 D.N. CINQUEGRANI, *Pollina e le sue bellezze artistiche e naturali*. Palermo, 1986, p. 18; D. PORTERA, *Una gemma nelle Madonie: Pollina. Tra splendori d'arte geginiana e storia*. Palermo, 1990.

33 S. BARRAJA, *I marchi...* ob. cit., p. 71.

34 S. BARRAJA, in L. SARULLO, *Dizionario...* ob. cit., vol. IV, in corso di stampa, *ad voces*.



LAMINA 3. PIETRO CARLOTTA. *Mazza* (1703-1704). Pollina, Palazzo Municipale.

e il calice della chiesa di Maria SS. del Carmine dello stesso centro³⁵. Lo stesso argentiere ha verosimilmente realizzato anche il reliquiario del Santuario della Madonna dell'Udienza di Sambuca di Sicilia³⁶ e il calice del 1749 della Matrice Nuova di Castelbuono³⁷. Il committente dell'opera, da quanto si evince dallo stemma nobiliare e da una delle iscrizioni, che riporta anche la data 1704, è il marchese di Geraci Girolamo Ventimiglia Del Carretto³⁸.

Sempre nell'area madonita sono ancora da ricordare le mazze della Chiesa Madre di Geraci Siculo³⁹ e di Polizzi Generosa⁴⁰. L'opera della Chiesa Madre di Geraci Siculo, datata intorno alla metà del XVII secolo, anch'essa caratterizzata da figure cariatidiformi che si alternano allo stemma dei Ventimiglia, signori locali, è sovrastata dalla figura del santo patrono della cittadina, San Bartolomeo, con i suoi peculiari attributi iconografici, il libro e il coltello⁴¹. Quella della città demaniale che vide il passaggio di Carlo V di ritorno dalla battaglia di Tunisi, diretto verso Napoli, è stata riferita ad argentiere palermitano del 1775-1776, come si evince dai punzoni impressi, essendo console della maestranza Cosma Amari che ne garantisce la qualità della lega argentea⁴². Costituita da una piramide rovesciata i cui spigoli sono ornati da briose volute, culmina con la figura di San Gandolfo, patrono del centro madonita, con in mano il mazzo di gelsomini, suo attributo iconografico⁴³.

Stringenti affinità con l'opera di Prizzi presenta la mazza della cattedrale di Acireale, riferita ad argentiere siciliano della prima metà del XVII secolo, analogamente ornata da sei figure di angeli-cariatidi, che, come osserva Maurizio Vitella, "pur mantenendo la forma tipica di questi manufatti... spicca per l'eleganza

35 Cfr. R.F. MARGIOTTA, *Tesori d'arte...* ob. cit., pp. 114-115, 119-121.

36 R. VADALÀ, scheda n. 16, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Segni mariani nella terra dell'Emiro. La Madonna dell'Udienza a Sambuca di Sicilia tra devozione e arte*. Sambuca di Sicilia, 1997, p. 83.

37 M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*. "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 1. Caltanissetta, 2005, p. 37.

38 Notizie sul marchese di Geraci riporta A. MOGAVERO FINA, *Nel travaglio dei secoli. Castelbuono*. Castelbuono, 1950, pp. 116, 119.

39 M.C. DI NATALE, *I Tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta-Geraci Siculo, 1995, II ed., 2006, p. 42; M.C. DI NATALE, "San Bartolomeo patrono di Geraci Siculo. Percorsi di devozione e arte nelle Madonie", in M.C. DI NATALE (a cura di), *Geraci Siculo. Arte e devozione Pittura e Santi protettori*. Geraci Siculo, 2007, pp. 33-34; M.C. DI NATALE, "La mazza d'argento...", in *Atti dell'Accademia...* ob. cit., p. 11.

40 S. ANSELMO, *Polizzi. Tesori di una città demaniale*. "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", collana di studi diretta da M.C. Di Natale, n. 4. Caltanissetta, 2008, p. 98; V. ABBATE, *Recupero e coscienza civica del passato nel Settecento: la mazza dei giurati di Polizzi Generosa*, in *Percorsi e conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di F. Abbate, 2008, pp. 345-355.

41 M.C. DI NATALE, *I Tesori della Contea...* ob. cit., p. 42; M.C. DI NATALE, "San Bartolomeo...", in M.C. DI NATALE (a cura di), *Geraci...* ob. cit., pp. 33-34; M.C. DI NATALE, "La mazza d'argento...", in *Atti dell'Accademia...* ob. cit., p. 11.

42 S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., p. 98.

43 S. ANSELMO, *Polizzi...* ob. cit., p. 98.



LÁMINA 4. *Argenteo palermitano. Mazza (metà del XVII secolo). Caccamo, Palazzo Municipale.*

del modellato e soprattutto per il sapore ancora cinquecentesco degli ornati, sapientemente rifiniti a cesello sulle strutture realizzate a fusione e poi assemblate tra loro”⁴⁴.

Forti analogie compositive con il manufatto in esame recano anche le inedite mazze d'argento e argento dorato dell'Università di Caccamo (lám. 4), caratterizzate da eleganti ed aggettanti cariatidi, le cui ali si arricciano e poggiano sulle decorazioni fitomorfe del grosso nodo, intervallate da teste equine con al di sotto l'emblema della Trinacria, stemma cittadino, e culminanti con le statuette apicali di San Giorgio, patrono della città, raffigurato a cavallo nell'atto di uccidere il drago⁴⁵. Le opere furono verosimilmente commissionate dopo il 1643 quando il viceré don Giovanni Alfonso Henriquez de Cabrera, signore di Caccamo e di Modica, grande ammiraglio di Castiglia sostò a Caccamo durante il viaggio di ritorno da Messina a Palermo e in segno di riconoscimento per l'accoglienza avuta “elevò Caccamo al rango di città, ripristinando il titolo di «urbs generosissima», che era stato attribuito alcuni secoli prima dall'Imperatore Federico II ed era caduto poi in dimenticanza, conferendole tutti gli onori e privilegi concessi alle altre città del regno” e diede alla città anche “un nuovo stemma raffigurante una testa di Cavallo, simbolo dell'antica Cartagine, e il triscelon della Trinacria... Al primo magistrato (*Judex*) della comunità cittadina (*Universitas*) fu attribuito l'appellativo di «magnifico» ed alla civica amministrazione (*Judex et jurati*) venne conferito il diritto di farsi scortare da due mazzieri e quattro conestabili recanti le insegne dell'autorità”⁴⁶. I pregiati manufatti differiscono lievemente dalla famosa mazza in argento e argento dorato del Tesoro della Chiesa Madre di Caccamo, che presenta grifi rampanti anziché cariatidi⁴⁷. L'opera splendidamente barocca fu realizzata nel 1652, come si evince dal marchio del console di quell'anno Filippo Cremona, dall'abile argentiere Michele Ricca, documentato dal 1590 al 1654, autore tra l'altro, insieme a Giancola Viviano, dell'urna reliquiaria della Cattedrale di Agrigento⁴⁸ e probabilmente anche dei sopra citati manufatti. Il Cimò riferisce che “nelle cerimonie ufficiali e durante il

44 M. VITELLA, scheda n. 81, in *Splendori...* ob. cit., p. 413. Per l'opera si veda anche A. BLANCO, scheda n. 62, in S. RIZZO (a cura di), *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Vol. II. Catania, 2008, pp. 832, 833.

45 Ringrazio il dott. Domenico Campisi per la riproduzione fotografica dell'opera, che non mi è stato possibile visionare, e il maestro Enzo Brai per la rielaborazione grafica delle immagini inserite nel testo.

46 V. CIMÒ, *Caccamo. Storia Arte Tradizioni*. Palermo, 1987, pp. 14-15.

47 Cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria...* ob. cit., p. 251; M. PETRASSI, *Gli argenti italiani*. Roma, 1984, p. 46; A. CUCCIA, *Caccamo i segni artistici*. Palermo, 1988, p. 90; M.C. DI NATALE, scheda n. II, 49, in *Ori e argenti...* ob. cit., p. 222; M.C. DI NATALE, “San Giorgio nella cultura artistica siciliana”, in R. CEDRINI-M.C. DI NATALE, *Il Santo e il drago*. Palermo, 1993, pp. 112-114; R. VADALÀ, scheda n. 84, in *Splendori...* ob. cit., p. 414; M.C. DI NATALE, “La mazza d'argento...”, in *Atti dell'Accademia...* ob. cit., p. 11; M.C. DI NATALE, “La cultura figurativa di Caccamo tra arte e devozione”, in *Caccamo. Una memoria per il futuro*. Caccamo, 2008, p. 52.

48 M.C. DI NATALE, in L. SARULLO, *Dizionario...* ob. cit., vol. IV, *ad vocem*, in corso di stampa.

canto solenne dell'Ufficio Divino, la mazza argentea, simbolo dell'autorità, veniva portata a spalla da un valletto in costume spagnolo del XVII secolo, il quale accompagnava l'Officiante e la Collegiata all'interno del presbiterio"⁴⁹.

Grifi alati con una mammella in evidenza presentano le mazze dell'*Universitatis terrae Ciminnae*, realizzate da argentiere palermitano del 1727-1728 ancora ispirato a modelli secenteschi. Tali raffigurazioni, che ricordano il vecchio stemma del luogo, sono intervallate dai Santi Vito, Rocco, Rosalia e Maria Maddalena e sovrastate dall'immagine dell'Immacolata, con le mani giunte e lo sguardo estaticamente rivolto al cielo, posta al di sopra di una corona⁵⁰.

Tra le mazze superstiti si ricorda anche quella del Tesoro del Duomo di Monreale, realizzata nel 1657-1658, al tempo del vescovo Alfonso Los Cameros, il cui grosso nodo è circondato dalle statue dei Santi Luigi, Benedetto, Castrenze e Rosalia e sovrastata dalla figura dell'Immacolata⁵¹. Come osserva Maurizio Vitella: "ciascuna delle figurazioni, realizzate a fusione, ha un precipuo riferimento a situazioni e devozioni legate alla grande basilica normanna: l'Immacolata rimanda alla dedicazione della grande chiesa intitolata a Santa Maria La Nuova; san Benedetto ricorda l'esistenza dell'antico monastero accorpato al Duomo... santa Rosalia esprime un sentito omaggio alla patrona della vicina Palermo ... san Luigi rammenta il passaggio e la temporanea custodia nel Duomo... delle spoglie del santo" e San Castrenze è il Santo patrono di Monreale⁵².

Si ricorda ancora la mazza del Tesoro della Cattedrale di Palermo, culminante con la Vergine con il Bambino e ornata dalle figure delle Sante protettrici di Palermo, Agata, Cristina, Ninfa, Oliva e Rosalia, accompagnate dai segni iconografici distintivi, che reca il marchio della maestranza palermitana, l'aquila a volo basso, e le iniziali del console PV da riferire a Placido Vega, che vidimò l'opera nel 1648⁵³.

La figura di Santa Rosalia, con le altre Sante Vergini palermitane e l'Immacolata, caratterizza similmente anche la mazza d'argento del Santuario di Monte Pellegrino di Palermo, realizzata da argentiere palermitano del 1741⁵⁴. Nello stesso Santuario è ancora conservata anche la mazza di rame dorato, che ingloba nel nodo aquile ed è arricchita dalle figure di Santa Rosalia e del Genio di Palermo⁵⁵.

49 V. CIMÒ, *Caccamo. I luoghi e la memoria*. Caccamo, 2004, p. 242, n. 58.

50 M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia nelle arti decorative*. Palermo, 1991, p. 33; G. CUSMANO, *Argenteria sacra di Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento*, presentazioni di M.C. Di Natale e F. Brancato, con il contributo di M. Vitella. Palermo 1994, pp. 22-23; M.C. DI NATALE, "La mazza d'argento...", in *Atti dell'Accademia...* ob. cit., pp. 15-16.

51 M. VITELLA, scheda 86, in *Splendori...* ob. cit., pp. 415-416.

52 M. VITELLA, scheda 86, in *Splendori...* ob. cit., pp. 415-416.

53 M.C. DI NATALE, scheda n. II, 56, in *Ori e argenti...* ob. cit., pp. 227-228; M.C. DI NATALE, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo*. "Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto di Palermo". Palermo, 2001, p. 21; M.C. DI NATALE, "L'Immacolata...", in M.C. DI NATALE e M. VITELLA (a cura di), *Bella come la luna...* ob. cit., p. 68.

54 M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia...* ob. cit., p. 33.

55 M.C. DI NATALE, *Santa Rosalia...* ob. cit., p. 30; M.C. DI NATALE, "La mazza d'argento...", in *Atti dell'Accademia...* ob. cit., p. 16.

Notas sobre algunas piezas reales

FERNANDO A. MARTÍN
Patrimonio Nacional

Abordamos aquí una serie de reflexiones y datos sobre tres piezas puntuales que se utilizaron y sirvieron en ceremonias palatinas o estuvieron al servicio de algunas personas reales. Se trata en concreto de la conocida pila bautismal de Santo Domingo de Silos, de un cáliz de oro que se conserva en la Catedral de Sevilla y de un espejo de tocador que aparece conservado en una colección privada¹. El denominador común de todas ellas es que de alguna manera una y otras pasaron por la Real Fábrica de Platería de Madrid.

Comenzamos por la pila bautismal de Santo Domingo de Silos, pieza esta utilizada en el bautismo de las personas reales desde al menos el siglo XVII.

Según las Etiquetas de Palacio, redactadas en el reinado de Felipe IV, y que sabemos que son copia de las redactadas en el siglo anterior, siguiendo la etiqueta de la casa de Borgoña, se dice que los bautizos de los Príncipes e Infantes se celebran de ordinario en la Parroquia de Palacio, colocándose una tarima en la capilla mayor donde se colocará una rica cama sin cortinas junto a la pila, que para este efecto se suele traer del lugar de Caleruela, villa de la provincia de Burgos donde nació y murió el fundador de los frailes predicadores o Dominicos, Santo Domingo de Guzmán.

1 La pila de Santo Domingo es conocida, pues ha sido utilizada recientemente en los bautizos de las Infantas Leonor y Sofía. El cáliz de la Catedral de Sevilla es menos conocido y el espejo se dio a conocer en la exposición *El esplendor del arte de la plata*, realizada en Murcia en el año 2007.

Del cuidado de esta diligencia se encargó el confesor de S.M. y ha de estar cubierta por un tafetán hasta el tiempo del bautismo. Fue el rey Felipe III (1578-1621) quien en el año 1605 solicitó la pila de Caleruela a la iglesia de Santo Domingo de Valladolid para bautizar a su heredero Felipe, cuarto de su nombre.

Con posterioridad, la pila-reliquia fue trasladada a Madrid y estuvo depositada en el Monasterio de Santo Domingo el Real de las Madres Dominicas. Este monasterio fue demolido en el año 1870 y las monjas se trasladaron al actual que está situado en la calle Claudio Coello, donde se puede ver y adorar la mencionada reliquia.

La pila es de piedra blanca muy clara, casi blanca, al parecer no está tallada y se halla recubierta por una chapa de plata con borde convexo en el que van superpuestos los escudos de la Real Casa, alternando con florones. El cuerpo inferior de superficie lisa que se remata por una moldura superior de hojas anchas y cuatro fajas, o abrazaderas rectilíneas en sentido vertical.

Esta imagen tan clasicista que tenemos hoy de ella (lám. 1), responde a la última restauración que tenemos documentada, se debió de realizar entre el mes de septiembre del año 1832 y el mes de abril de 1833; tras los bautizos de la Infanta Doña María Luisa Fernanda, que se celebró el 31 de enero de 1832, realizado en la Real Capilla del Palacio de Madrid; y el de Don Fernando María Mariano, hijo del Infante Don Francisco de Paula, que se celebró en el Real Sitio de Aranjuez el 10 de abril.

El encargo se hizo, posiblemente por su mal estado de conservación, con tantas idas y venidas desde el monasterio a los palacios de Madrid y Aranjuez, por el Veedor General de la Real Casa el 25 de septiembre de 1832; pasa nota al Director de la Real Fábrica Platería de Cámara, titulada de Martínez, D. Pablo Cabrero, para que disponga la renovación de la Pila de Santo Domingo, en que se bautizan las augustas personas reales. En los mismos términos que propone la segunda parte de su presupuesto de tres de este mes, siempre que el coste de la obra no exceda de los siete a ocho mil reales que ha calculado, todo con arreglo a la Real Orden del 10 del mismo mes.

Muy ajustada fue la propuesta de Cabrero, pues en la cuenta final el monto a favor de la Fábrica fue de 8097 reales y 14 maravedís de vellón de la siguiente forma:

*“Por 346 onzas y 4 ochavas de plata invertida en el engaste de la Pila Bautismal del convento de Religiosas de Santo Domingo a razón de 21 reales onza..... 7276, 17.
 Por sus hechuras a razón de 10 reales en cada una de dichas onzas..... 3465.
 Por 1 onza, 4 ochavas y 3 tomines de oro fino de 24 quilates invertido en los Escudos, florones, abrazaderas y pie de la pila a razón de 400 reales la onza..... 625
 Por el dorado de dichas piezas..... 625
 Por el cincelado de los Escudos, florones y demás adornos de dicha..... 1400
 Por la renovación y compostura del estuche y ponerle forro de terciopelo. 480
 La suma total asciende a 13.871 reales y 17 maravedís.*



LÁMINA 1. REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ. Pila de Santo Domingo de Guzmán, forrada en plata (1832).

*De esta cuenta se deduce el valor de 253 onzas 7 ochavas y 4 tomines de la plata que pesó el engaste viejo que tenía dicha pila a razón de 21 reales por onza..... 5333,3
Así mismo, se deduce el valor de una cafetera de plata que se me entregó en la Veeduría Gral. De la Real Casa en 2 de mayo de 1832 con peso de 21 onzas a razón de 21reales por onza..... 441
El total del descuento asciende a 5774 reales y 3 maravedís”.*

Así, queda el resto de los 8097 reales y 14 maravedís de vellón que decíamos antes.

Por la cuenta sabemos que la renovación se pudo terminar dentro del año 1832 y estuvo lista para el bautizo de la infanta D^a María Cristina Isabel, hija de los Infantes de España, D. Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón y D^a Luisa Carlota de Borbón y Borbón, que se celebró el mismo día de su nacimiento, el 5 de junio de 1833, en la Real Cámara y Oratorio de S.M., en el Palacio Real de Madrid, donde se había colocado con la magnificencia acostumbrada la Pila de Santo Domingo, en la que reciben el Santo Bautismo las personas reales, a la una de la tarde.

En diciembre del año 1833 el encargado del despacho de la Real Fábrica de Platería Martínez, Don Mariano Francés, presenta en la Veeduría General de la Real

Casa la cuenta de la ejecución de un estuche nuevo para trasportar la pila bautismal, que ascendió a 3000 reales de vellón.

La pila ya estaba recubierta de plata desde antiguo, pues como hemos visto la Fábrica desmontó la antigua guarnición que tenía, la cual ya había sido reparada en el reinado de Carlos III, según consta de la nota del Contralor General del 26 de octubre del año 1784, Manuel González Cordón que dice: “*se necesita componer la Pila de plata que sirve para los bautismos de los SS. Infantes a la que hay que poner un pasador a una de las asas, de dicha pila, soldarla toda la copa, la que con el peso de la pila de Sto. Domingo se ha abierto y estropeado*”.

A continuación se anota con fecha del 29, que el platero de la Real Casa ejecutará la compostura que arriba se refiere cuyo importe se le abonara en la cuenta que presentase de igual naturaleza.

El Contralor certifica el 13 de febrero del año siguiente, 1785, que el platero de la Real Casa ha ejecutado la obra que se le había encargado a su satisfacción, la cual queda en el Guardajoyas, lo que nos demuestra que la pieza estaba acabada en esa fecha.

Esta compostura aparece reflejada de la siguiente forma:

“Mas, se ha compuesto dorado y dejado como nueva, La pila de Plata que sirve para los bautizos, que estaba estropeada como consta de abono y certificación de Don Manuel Cordón ; y se le ha aumentado para mayor fortaleza, un cuadrado de plata alrededor de la falda, por debajo, con peso de diez onzas que a razón de 20 reales importan..... 200
..... 200
Por el real de aumento en las diez onzas de la Pila..... 10
Por el trabajo de componerla..... 290
Por el dorado a molido..... 1800”.

Todo ello hace un total de 2290 reales que se suman en la cuenta del platero de la Real Casa, Joaquín García Sena, presentada en la mesada del mes de febrero del año 1785, junto con otras piezas para la Princesa, para la cava francesa y arreglos y composturas para el Estado general, todas ellas a cargo de Vicente Moresqui, cuyo importe total ascendió a 17.947 reales y 22 maravedís.

Así pues, queda demostrado que la pila bautismal de Santo Domingo estaba realzada desde mediados del siglo XVIII por una guarnición de plata, como si de un relicario se tratase ya que la propia pila, hoy en día, la tenemos con la consideración de una reliquia.

¿Un cáliz real?

Desde hace muchos años hemos podido ver, en una vitrina de la sacristía de los cálices de la catedral de Sevilla, uno de factura muy singular que nos llamó la



LÁMINA 2. REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ. Cáliz de oro y esmaltes (1792-1808).

atención por el hecho de presentar ciertas semejanzas con los cálices cortesanos de la primera mitad del siglo XIX (lám. 2).

La calidad del dorado, que a la final parece ser oro, la utilización de elementos decorativos con esmaltes, en los que la variada gama de azules predomina sobre los tonos blancos, el desarrollo del astil con un nudo cilíndrico, muy raro en la tipología de los cálices de este periodo, la forma de compartimentar las diferentes zonas del pie, nos llevaron a sospechar que se trataba de una pieza madrileña y por la utilización de los esmaltes de forma tan elegante, nos hacía sospechar que fuese de la Real Fábrica de Platería. Dentro del contexto catedralicio se tiene que este cáliz fue donación de la reina Isabel II, pues existe documentada una donación de “*un cáliz esmaltado*” que realizó Don Francisco de Asís, el mismo que sirvió en la misa que el Nuncio de S.S. hizo en la función de la Purísima, en el año 1862².

Gracias a la amabilidad del Cabildo hispalense y a la gentil colaboración de la muy experta profesora D^a Teresa Laguna, pudimos ver la pieza de forma más detenida y apreciar la alta calidad de su factura como de localizar la marca, algo frustra, de la Platería de Martínez, en el forro interior del pie, lo que nos llevó a solicitar el préstamo de dicho cáliz para la exposición “*Ecos del clasicismo*” que se ha celebrado en la sala Belluga de la capital del Segura recientemente³.

La marca presenta forma y contorno semejante al usado por el propio Antonio Martínez. Sabemos que esta marca varía tras la muerte de Martínez, cambiando el perfil de la z, pero dado que esta no se aprecia de forma clara y que no hemos localizado marcas de Villa y Corte, posiblemente por estar realizado en oro, o por la urgencia del encargo, nos lleva a fechar el cáliz entre 1792 y 1808 (lám. 3).

No cabe la menor duda de que estamos ante una pieza de excepcional singularidad y creo que estamos en la misma tesitura en la que se encontró Dionisio Ortiz Juárez cuando vio por primera vez el juego de Priego (Córdoba). Hoy en día, los estudios no están como entonces y no creo que nadie se rasgue las vestiduras si se cataloga esta pieza dentro de la tendencia decorativa de estos años del reinado de Carlos IV⁴.

Será precisamente la diversidad de elementos decorativos que se muestran en él, lo que nos lleva a datarlo en ese periodo, pues la mayoría de ellos responden a los que se utilizaron en las decoraciones de las estancias regias, recordemos los diseños de Dugourg para el gabinete gótico de la Casita del Príncipe en el Pardo o en las que aparecen para la sala grande de la Casita del Labrador, en los que la tracería gótica es tan patente como la que se ha querido ver en este cáliz para fecharlo en

2 Actas del Cabildo sevillano. Año 1862, fol. 95v. Agradecemos este dato a nuestra amiga Teresa Laguna, pero sospecho que no se trata del mismo.

3 F.A. MARTÍN, Folleto de la exposición *Ecos del clasicismo*. Sala de exposiciones Cajamurcia Belluga, 12 marzo-17 mayo de 2009.

4 AA.VV., Catálogo de la exposición *Carlos IV, Coleccionista y mecenas*. Palacio Real de Madrid, 2009.

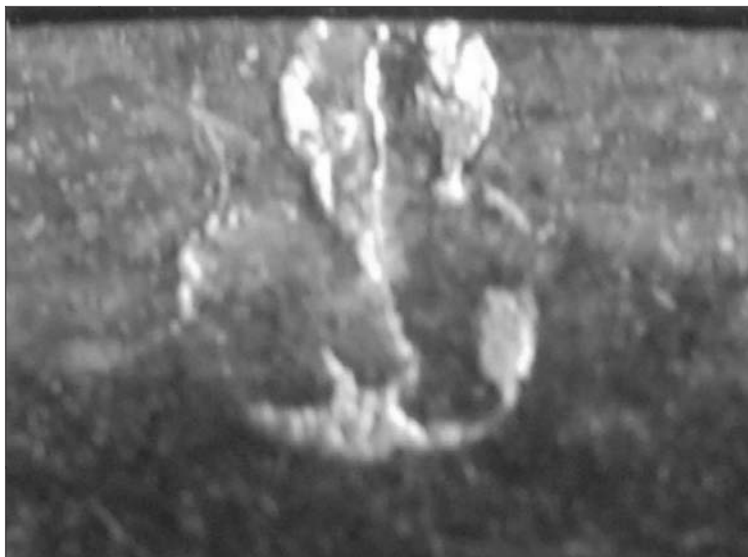


LÁMINA 3. *Detalle de la marca del cáliz.*

el neogótico isabelino, pero que no son más que motivos de cinta bien en punta o entrelazo, aquí elegantemente esmaltadas en azul y blanco.

Estos motivos geométricos, los encontramos en la decoración del friso del zócalo de la sala pompeyana de la casita del Príncipe del Pardo (1794), o en los adornos sobrepuestos en los tableros de los carruajes realizados en Madrid y París para Carlos IV. En la platería los encontramos en cestillos o soportes de botellas (basket) ingleses marcados en Londres en 1750-1751.

El entrelazo del pie a modo de ochos, lo podemos localizar en piezas más cercanas, en las populares sillas de peineta, que al parecer realizó el tallista Gabriel Blanco en 1801 para el salón grande de la Casita del Labrador de Aranjuez, aunque se sospecha que los diseños fueran de otro artífice⁵.

Las molduras de fascas, muy propias del periodo neoclásico, las encontramos en terrines francesas marcadas en París en 1742-1743, en platos de terrine en 1753-1777; pero también las encontramos en los objetos tallados en madera, molduras de cuadros, o patas de sillas.

Dejamos para el final la decoración vegetal, toda ella troquelada y cincelada, con una variedad típica de las piezas decorativas de este reinado y que serán ejemplo a seguir en las piezas del siglo XIX.

Por todo ello no dudamos en catalogarlo como pieza de la Fábrica, realizada entre 1792 y 1808, catalogación que se ve corroborada cuando lo comparamos con

5 Agradezco este dato a mi querida compañera M^a Soledad García Fernández, Conservadora de muebles del Patrimonio Nacional.

uno de los dos diseños de cálices que se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano, que dimos a conocer⁶, y no dudamos en atribuir a diseños de la propia Fábrica en ese momento, estableciendo el paralelismo de uno de ellos con el cáliz de Priego.

No podemos aún decir como llega este cáliz a la catedral hispalense, y no creo que se trate del mismo que dona D. Francisco de Asís por el hecho de que sólo se dice que es un cáliz esmaltado y en ese periodo los que estaban más de moda eran los juegos neorrománicos con esmaltes, imitando los de Limoges, realizados por plateros franceses, comercializados en Madrid por la casa Mellerio, a la que se encargan varios para el viaje de Isabel II por Andalucía y Murcia en el año 1862, uno de los cuales sabemos que se conserva en la catedral de Granada.

Un espejo de tocador

En la segunda y magnífica exposición de la colección Hernández –Mora Zapata, realizada en la Fundación Cajamurcia en el año 2007, se expuso un espléndido espejo de tocador —nº catálogo 69—, que se atribuye al juego de tocador que el Ayuntamiento de Madrid regaló a S.M. la reina Isabel de Braganza con motivo de su boda con Fernando VII, en el año 1816. Atribución que creo que se ha hecho muy a la ligera.

En primer lugar, resulta curioso, aunque se ha convertido en norma, que se anote el reciente descubrimiento de la documentación de este regalo municipal cuando ya estaba publicado por mí, al menos, desde el año 1987⁷.

En el comentario del catálogo murciano, el Sr. Cruz nos advierte que: “Las diferencias entre la que se describe (el espejo en el documento) y la pieza conservada no tienen fácil explicación. Los genios sobre caballos marinos con cascarones entre ellos no aparecen en el frente del zócalo. Tampoco las palomitas —lo que puede comprenderse al faltar la corona y el escudo—, los niños de la cornisa del zócalo y la palomita del reverso. Los cupidillos existen, pero no las tortolitas a las que dispara uno de ellos, que deberían estar sujetas a algún punto que no se cita. Por fin, el emparrado no tiene las garras de león en el adorno actual del marco, que por el reverso está desornamentado”⁸.

Ante estas diferencias tan grandes, nos plantea dos hipótesis, la primera, más acertada para mí, en la que expone que estamos ante un espejo diferente del que se fabricó para el tocador de la reina Isabel de Braganza. Esto lo desestima, a pesar de

6 F.A. MARTÍN, “Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galiano”. *Goya* nº 285 (2001), pp. 324-331.

7 En el año 1980 publiqué las primeras piezas del tocador en la revista *Reales Sitios* nº 66 y a la vez se estaba escribiendo el *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, que se terminó antes de finales del año 1982, pero no salió hasta 1987. En el comentario de las piezas ya aparece la referencia a la documentación del Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, pp. 172-173.

8 Los entrecomillados corresponden textualmente al comentario de la ficha del espejo nº 69 del mencionado catálogo.

decir que cabe la posibilidad de realizar otro, por el hecho de que “no es normal que tan solo se encargara un espejo y no un tocador completo, ni fácil que un cliente estuviera dispuesto a pagar un conjunto de piezas de tanto valor”.

El Sr. Cruz se olvida de que fueron dos las bodas reales que se celebraron en el año 1816 y los cónyuges de las mismas eran hermanos entre ellos, y no creo que Don Carlos dejase a su esposa sin un juego de tocador al menos más reducido, sin dorar. Y tampoco tiene en cuenta que Don Carlos, desde su llegada a España, dispuso de la herencia de su tío el infante Don Gabriel, que disfrutó hasta la llegada de su viuda, la princesa de Beira y su hijo el infante Don Sebastián, en el año 1821-1822, siendo ésta una de las fortunas más importantes del siglo XIX.

En el artículo publicado en el año 1980 dimos a conocer varias piezas de otro juego de tocador, de plata en su color, que algunas de ellas no estaban marcadas y que también comentamos en el catálogo del año 1987. Desde hace tiempo sospechamos que pudieron pertenecer al tocador de la infanta D^a María Francisca, que en parte fue desbaratado tras su exilio de España.

La segunda hipótesis que plantea es que sea el mismo espejo a pesar de las diferencias, justificando, sin prueba alguna, que la redacción de la descripción de las piezas se hizo de memoria y sin tenerlas delante, lo que no ayudaría a su exactitud y termina diciendo: “Así las cosas, pudo haber confusiones, involuntarias o no, en algún caso queridas para potenciar el interés de los símbolos contenidos en el tocador.

La alegoría parece forzada y exagerada en la descripción para satisfacer a los monarcas”.

En esto último puedo estar de acuerdo con Cruz, pero no en los errores de las descripciones, pues si comparamos las piezas que aún existen, y son la mayoría, del juego de tocador regalado por el Ayuntamiento de Madrid con las descripciones hechas en el mismo documento en el que aparece el espejo, nos damos cuenta que debieron hacerse bien con las piezas delante o, bien con los diseños, o con explicaciones muy precisas, pues son bastante exactas a pesar de las comparaciones alegóricas.

Pongamos algún ejemplo, en la descripción se lee:

“Una pieza para la esponja y jabón: sobre su pie angular adornado de bajos relieves arabescos, hay tres Caballos Pegasos en actitud de elevarse; y en la parte superior del centro una base que sostiene una taza en su destino, llevando en la parte inferior un adorno de hojas. En el cuerpo principal de dicha base van tres genios recibiendo la taza y dirigiendo los caballos que arrancan al frente levantando sus cuellos. En los bordes de la taza, y sobre unos cóncavos circulares, van los florones en blanco, lo mismo que en el plano o plinto del pie” (ver lám. 4).

Lo mismo ocurre con la escribanía: Su figura cuadrilonga, la barandilla calada con sobrepuestos blancos. El tintero y salvadora tienen por remate en las tapas una



LÁMINA 4. REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ. Pieza para jabón y esponja. Juego de tocador de Isabel de Braganza (1815).



LÁMINA 5. REAL FÁBRICA DE PLATERÍA DE MARTÍNEZ. Escribanía del juego de tocador de la Reina (1815).

palomita en acción de volar, y el plumero una figura representando la Primavera, cuando se desprende de las ropas y presenta flores, al pie de la cual se ve un corderito lozano, símbolo de la estación. Sostenida toda ella por cuatro garras de león (comparar con la lám. 5).

Y de igual manera podríamos seguir con las bandejas ovaladas y cuadrilongas, con el perfumador, con los cuatro portajoyas, con las seis cajas, acerícos, botes para pomadas, enjuague con su copa, etc.

El juego de tocador de Isabel de Braganza lo utilizaron las otras reinas que se sucedieron en la alcoba de Fernando VII, como María Josefa Amalia que casó en el año 1819, o M^a Cristina de Borbón en 1829; esto explicaría la diferentes renovaciones que dicho juego sufrió, documentadas por las cuentas de la Fábrica en agosto de 1820, en diciembre de 1821, y en julio de 1832. En todas ellas se nos sigue dando la imagen de que todas sus piezas son doradas, incluso el espejo, al que se le colocan varios sobrepuestos de plata sobredorada nuevos en el marco.

Por todo ello, debemos pensar que más bien se trata de un espejo de otro juego de tocador diferente, realizado también en el año 1816, y que se constituye en la pieza más importante del juego suelto que se conserva en Patrimonio Nacional, el cual debió pertenecer a la infanta María Teresa de Braganza.

El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala

LORENZO MARTÍN SÁNCHEZ

(Universidad de Salamanca)

FERNANDO GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

El estudio de la platería abulense nos ha permitido descubrir noticias muy útiles no sólo para el conocimiento de la platería española en general sino también para complementar la historia de otros centros. Tal es el caso de aquellos documentos relacionados con el marcaje de la platería durante el siglo XVI, tema que ya hemos abordado en otras publicaciones anteriores¹. Dichas aportaciones, con nuevas noticias y añadidos, las presentamos ahora en *Estudios de Platería*, foro de referencia obligada para los especialistas en la materia.

1 Cf. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *Platería abulense del Bajo Renacimiento. Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila, Ayuntamiento, 2003. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Aportación al estudio del marcaje y la contrastía de la plata en Ávila (1500-1616)". *Papeles del Novelty. Revista de creación y mantenimiento* n. 11, Salamanca, 2004, pp. 7-40. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Ávila, Caja de Ávila, 2006.

El marcaje de la plata: aspectos generales²

Las creaciones de los plateros tienen un indudable componente artístico, aspecto que era valorado “implícitamente” tanto por ellos mismos como por los comitentes. De esta forma, cuando se tasaba la “hechura” de una pieza se estaba juzgando, aunque nunca se especificara, su valor artístico. Pero además, dichas obras estaban realizadas con plata, un metal precioso que tiene también valor por sí mismo. Con plata y oro se fabricaban los objetos más variados, pero también, las monedas, con la particularidad de que cuando dichos metales se monetizaron se alteró su valor en relación al mismo como materia prima. Esto obligó a continuos cambios y reajustes en el peso de las monedas para acercar lo más posible el valor real al de acuñación. Por tanto, desde época medieval una de las mayores preocupaciones de los monarcas fue evitar falsificaciones en el peso y calidad de los metales nobles usados, entre otras cosas, para acuñar monedas.

En el reino de Castilla la adopción de una medida específica e invariable para pesar el oro, la plata y las monedas, se remonta al siglo XIII, con Alfonso X y Alfonso XI, que implantaron el *marco de Colonia* (equivalente a 230 gramos)³. Este marco se dividía en ocho onzas, la onza en ocho ochavas, la ochava en 6 tomines y el tomín en 12 granos. En las Cortes de Toledo de 1436, Juan II estableció que el “marco de plata”, es decir, el que se debía emplear para pesar la plata, fuera el de la ciudad de Burgos, marco que en realidad seguía siendo el de Colonia. Con posterioridad, los Reyes Católicos estipularon en 1488 que la única medida para el oro y la plata fuera el “Marco Real de Castilla”, que seguía equivaliendo al de Colonia, aunque tenía distintas subdivisiones o pesas fraccionarias en función de si se pesaba oro o plata. Además del Marco de Castilla hubo otros dependiendo de las regiones, y aunque algunos eran parecidos en peso, o incluso tenían el mismo, como el de Aragón, se diferenciaban por su distinta división en fracciones.

2 Para una primera aproximación sobre el marcaje y contrastía de la plata consultar: J. de ARFE Y VILLAFANE, *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Madrid, 1572. A. BARRÓN GARCÍA, “Plata de Ley”, en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 73-89. A. FERNÁNDEZ, R. MUNO A y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985 (2ª edición).

3 En las *Partidas* de Alfonso X hay alusiones concretas a las pesas y medidas y también a los castigos aplicables a los defraudadores. En el *Ordenamiento de Alcalá* de 1348 se estipuló que el marco de Colonia sirviese para *todas las cosas que se ovieren de pesar, así como el oro y plata e todo vellón de moneda...* Cf. A. FERNÁNDEZ, R. MUNO A y J. RABASCO, ob. cit., pp. 23-29.

Cuadro I. Marco Real de Castilla

1 marco = 8 onzas = 64 ochavas = 384 tomines = 4.608 granos	
1 marco	230,000 gramos
1 onza	28,750 gramos
1 ochava	3,594 gramos
1 tomín	0,599 gramos
1 grano	0,051 gramos

La adopción del marco fue el resultado de experiencias acumuladas a lo largo del tiempo, por lo que también tenía sus correspondientes equivalencias con otras unidades de peso. Según se definió en las Cortes de Toro de 1329, la libra tenía 16 onzas que equivalían a 2 marcos, y la arroba 25 libras que equivalían a 50 marcos. Un quintal eran 100 libras (200 marcos) y la tonelada 2.000 libras (4.000 marcos).

El marco de plata estaba formado por una especie de caja o cazoleta de hierro, que conformaba una primera pesa de 4 onzas o medio marco, en la que se encajaban otras siete de peso progresivamente menor, excepto las dos últimas que tenían el mismo peso.

Cuadro II. Pesa del Marco Real de Castilla y sus divisiones

1. ^a Pesa	4 onzas	115,000 gramos
2. ^a Pesa	2 onzas	57,500 gramos
3. ^a Pesa	1 onza y 8 ochavas	28,760 gramos
4. ^a Pesa	1/2 onza y 4 ochavas	14,375 gramos
5. ^a Pesa	1/4 de onza y 2 ochavas	7,188 gramos
6. ^a Pesa	1/8 de onza y 1 ochava	3,594 gramos
7. ^a Pesa	1/16 de onza y 3 tomines	1,797 gramos
8. ^a Pesa	1/16 de onza y 3 tomines	1,797 gramos

Junto con el peso había que comprobar también la “ley”, es decir, la cantidad de fino que contiene la aleación de un metal preciso. Tal aleación se hacía necesaria para dotar de mayor resistencia a las piezas fabricadas con oro y plata. En la actualidad, la ley de la plata se mide en milésimas, pero depende del patrón que se utilice. Con la adopción del marco como medida de peso, la unidad para “ensayar” la plata —comprobar su ley— era el Dinerál. Se trataba de una unidad de tipo “operativo”, que podía corresponder con cualquier peso. Por lo general, equivalía a media ochava (1,797 gramos), cantidad suficiente para poder ensayar la plata. El Dinerál se dividía en 12 dineros y el dinero en 24 granos. De esta forma, 1 Dinerál

equivalía a 12 dineros o 288 granos. Un Marco de Castilla de plata pura tenía una ley de 12 Dineros o 288 granos de Ley, y dado que el Marco de Castilla tenía 4.608 granos, el grano de Ley equivalía a 16 granos de Marco de Castilla de peso.

Pedro I estableció para Castilla la primera medida en relación con la ley de la plata al acuñar un real de plata de once dineros y cuatro granos, obtenido a partir de un marco de plata que equivalía a 66 reales.

Durante todo el siglo XV la heterogeneidad de pesos y medidas produjo gran confusión y como respuesta se intentaron diversas medidas unificadoras. En las Cortes de Madrid de 1435 se pidió a Juan II que unificara los pesos y medidas en toda Castilla, estableciéndose entonces diversos patrones, como la fanega de Ávila, la vara de Toledo, el Marco de Burgos para pesar la plata y el Marco de Toledo para el oro, estos dos últimos del mismo peso. También se legisló entonces que los plateros labrasen plata de once dineros y seis granos, con lo que la ley del marco de “plata de labrar” debía ser mayor que la ley del marco empleado para acuñar moneda, a pesar de que ambos marcos tuvieran el mismo valor, fijado, como se ha visto, en torno a 66 reales. Con ello la corona se aseguraba unos ingresos fijos por cada moneda que acuñaba, pues tenía menos cantidad de plata que la que indicaba su valor.

En tiempos de Enrique IV (1454-1474) existieron hasta 150 cecas de acuñación distintas y como consecuencia un gran desorden monetario dado que la falta de control facilitaba que se redujera la cantidad de plata que se empleaba en cada moneda. El propio monarca intentó frenar los excesos promulgando en las Cortes de Segovia de 1471 un Ordenamiento sobre fabricación y valor de las monedas (pragmática de 10 de abril de 1471). Redujo las cecas a seis y estableció que el real de plata tuviera 31 maravedíes y valiera once dineros y cuatro granos, rebajando a este mismo valor el de la plata que utilizaran los plateros, a razón de 67 reales por marco (con lo que se redujo el peso del real de $1/66$ a $1/67$), aunque el marco para acuñar se pagaba a 66 por razón del coste de acuñación (un real). Esta equiparación entre el valor de la plata de labrar y la del real fue confirmada por los Reyes Católicos en las Cortes de Madrigal de las Altas Torres de 1476, aunque aumentaron la división del real a 34 maravedíes, permaneciendo así hasta mediados del siglo XVII. A partir del siglo XVI el valor del marco osciló en torno a los 65 reales y se mantuvo casi invariable hasta el reinado de Carlos II. Esto se comprueba en el caso de Ávila, pues el marco de plata para labrar equivalió durante el siglo XVI a 65 reales, aunque en 1571 se documenta plata de 67 reales por marco y en 1587 de menos de 65 reales.

De todo lo dicho hasta ahora se deduce que la ley de la moneda de plata no resultaba una referencia segura para la plata de labrar, pues era alterada con frecuencia y además variaba de unos lugares a otros. Por eso se hizo necesario implantar una ley única sobre la pureza de la plata y además marcarla para certificar su calidad. De esta forma comenzaron a proliferar diferentes tipos de marcas, primero la de localidad, que permite adscribir cada pieza al centro donde se realizó, y después las de autor y marcador.

La primera norma reguladora para Castilla la estableció Juan II en 1435 cuando ordenó que los plateros pusieran su señal en todas las obras que hicieran con plata de once dineros y seis granos, que se denominaba *plata de marcar*. Pero esto no prohibía marcar plata de menor ley sino venderla como de mejor calidad, lo que en la práctica se hizo habitualmente. Una primera solución fue adoptada por Enrique IV en 1472 ordenando a los plateros de Burgos, tal y como ya se había legislado por la pragmática de 1471, que labrasen la plata de once dineros y cuatro granos, pero ahora añadiendo que sólo ésta se pudiera marcar. En las ya citadas Cortes de Madrigal de 1476 los Reyes Católicos extendieron esta norma del marcaje a toda Castilla, y por una pragmática hecha en Valencia el 12 de abril de 1488 prohibieron definitivamente marcar y labrar plata de menor ley que la de la moneda en curso, es decir, once dineros y cuatro granos, de forma que los clientes no fueran estafados.

En esa misma pragmática de 1488 se estableció, según dijimos, el “Marco Real de Castilla” con sus respectivas divisiones y se creó el cargo de Marcador Mayor del Reino, quien, entre otras obligaciones, debía custodiar el marco referencial del Reino, con el cual debían concertarse el resto de marcos que se utilizasen para pesar el oro, la plata y otras mercaderías. También mandaron que en todas las ciudades y villas se nombrase una persona *abile e suficiente, de buena conciencia e que sepa conosçer y ensayar la dicha plata con acuerdo e consentimiento* del Marcador Mayor, quien le debía entregar el marco que aquel usaría para ajustar las demás pesas que se utilizaran en cada lugar. Asimismo, para evitar fraude, la mencionada pragmática obligaba a los plateros —tal y como ya se recogía en la ley de Juan II de 1435— a tener *señal conosçida para poner debaxo de la señal que fiziere el marcador que toviese el marco de la çibdad o villa o logar donde se labrase la dicha plata, e quel dicho platero noteficase esta señal ante el escribano del conçejo porque se supiese qual platero labró la dicha plata*. De esta manera quedaba regulado el triple marcaje de las obras de plata en la Corona de Castilla.

El marcador de cada localidad era, por tanto, un delegado del Marcador Mayor con facultad para ensayar la plata. Para ello extraía una cantidad pequeña de metal, lo que dejaba como huella una burilada. Una vez probada la ley marcaba la pieza con dos punzones: el de la localidad donde se hubiera labrado la plata y el suyo propio debajo. A estas marcas se añadía la que punzonaba el propio autor de la obra.

Con el oficio de marcador estuvo también muy relacionado el de *contraste o fel*, creado por otra pragmática de los Reyes Católicos otorgada en Granada el 10 de agosto de 1499, en la cual se establecían sus competencias. Consistían éstas en la comprobación pública del peso de las monedas de oro y plata y, por extensión, de las obras hechas con estos metales, dando fe de su valor en las transacciones económicas.

El desempeño de los oficios de marcador y contraste recaía en los plateros (excepto contadas salvedades) y su nombramiento dependía de los Ayuntamientos, debiendo renovarse el primero cada dos años y el segundo anualmente, pero en el

caso de los marcadores era necesaria además la aprobación del Marcador Mayor⁴. Aunque ambos oficios nacieron diferenciados ocurría que a veces en algunos lugares el cargo de uno y otro recaía en la misma persona. De hecho, las propias ciudades buscaban una fórmula para que un mismo platero ocupara ambos puestos de manera que se ahorraran el salario del contraste y favorecían que el marcador cobrara también por las piezas que contrastara.

En Ávila se comprueba como durante todo el siglo XVI y primeras décadas del XVII los cargos de marcador y contraste estuvieron siempre diferenciados. En ocasiones ambos cargos fueron desempeñados por la misma persona, como en el caso de Alonso Hidalgo “el viejo”, que en 1500 era marcador y contraste, o en el de Diego de Alviz “el viejo”, que ocupó ambos oficios entre 1559 y 1574.

También desde antiguo los plateros solían desempeñar el cargo de *afinador*, cuyo origen se remonta a la Alta Edad Media, aunque surgió como oficio municipal en el siglo XV en algunas ciudades con un mercado importante como Burgos, León o Toledo. El afinador se encargaba de los pesos y medidas oficiales de cada localidad para regular el correcto intercambio de algunas mercancías como el trigo, teniendo la facultad de mantener las pesas y afinar todas las que se hicieran nuevas. Según se ve, sus funciones eran parecidas a las del contraste o fiel, y de hecho así se llamaban a veces, lo que da lugar a no pocas confusiones en la interpretación de documentos y fuentes históricas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que existían pesas de distintos tamaños, cuya custodia y uso correspondía en el caso de las destinadas a las monedas de oro y plata a los contrastes (pesas menores) y en el caso de otras mercaderías a los afinadores (pesas mayores), con lo cual cada oficio tenía sus propias atribuciones. Su afinamiento y ajuste concernía, desde 1488, al marcador. La aparición de este oficio debió suponer una merma de competencias para los afinadores, que hasta entonces cobraban por ajustar las pesas utilizadas por los mercaderes. Esta hipótesis se confirma, al menos, en el caso de Ávila.

Ávila sede del Marco Real de Castilla durante el siglo XVI

La ciudad de Ávila estuvo ligada a la figura del Marcador Mayor desde la creación del cargo, pues Pedro Vigil de Quiñones, primer Marcador Mayor, figura en la documentación como vecino de esta ciudad, lo que ha hecho pensar en su posible origen abulense, aunque también se le cita como vecino de Segovia. Su nombramiento se remonta al 12 de abril de 1488, fecha en la que se publica la pragmática de los Reyes Católicos. Durante el tiempo que permaneció en el cargo, el marco referencial del Reino de Castilla, que servía como patrón, se debió custodiar en Burgos, mientras

4 El marcador debía ocupar cargo en cada una de las ciudades y villas que fueran cabeza de partido. Era nombrado por el Concejo, Regidor Preeminente y Regidores perpetuos, y de acuerdo con el Marcador Mayor, que era elegido por designación real. Cf. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 47 y ss.

que los troqueles y punzones permanecieron en la corte, por entonces itinerante, bajo la responsabilidad de Pedro Vigil.

A este platero se le documenta como tal desde 1479, año en el que hizo, entre otras, varias joyas de oro con ocasión de la partida de la infanta Isabel para Portugal. A comienzos de 1483 pasó a ser platero de la Reina, lo que le reportaba un sueldo anual de 9.000 maravedís. Desde entonces, y hasta 1505 en que actúa como tasador en la almoneda de la Reina Católica, son numerosas las referencias a su labor de orfebre o “platero de oro” en Corte. Del prestigio que alcanzó da muestra el hecho de que en 1493 el rey Fernando le diera una escribanía del número de la ciudad de Ávila⁵.

Ya apuntó Cruz Valdovinos en su estudio sobre la platería en la época de los Reyes Católicos que Pedro Vigil pudo haber sido, junto con Hernando de Ballesteros, uno de los mejores artífices de la época. Sin embargo, la ausencia de obras suyas impide por el momento concretar su perfil artístico. Tradicionalmente se le han atribuido un cáliz y un portapaz góticos conservados en la Capilla Real de Granada. Charles Oman localizó la marca de un Pedro bajo la de Ávila en un cáliz con las armas de Gonzalo Dávila, conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres, junto a la de un Alonso (O/A góticas inscritas en un rombo), atribuyendo la autoría de la pieza al primero, hipótesis seguida, con ciertas dudas, por Cruz Valdovinos, pero identificando la marca como la de Pedro Vigil (PEDRO). Posiblemente la marca O/A se corresponda con la utilizada por el platero abulense Alonso Hidalgo “el viejo”, marcador y contraste de Ávila en 1500, mientras que la distribución de las otras marcas nos hace pensar que Pedro Vigil actuó en este caso como marcador de la obra. Muy semejante es otro cáliz donado por los Reyes Católicos y conservado en el monasterio de Corias, en Cangas de Narcea (Asturias), sin marcas, atribuido por el propio Cruz Valdovinos a Pedro Vigil⁶.

En 1511 sucedió a Vigil Diego de Ayala, residente en Ávila, por merced recibida de la reina doña Juana mediante provisión otorgada el 10 de mayo de ese año, dato que se desprende de la documentación que en 1591 se entregó al platero madrileño y de Corte Pedro de Reinalte con ocasión de su nombramiento como Marcador Mayor⁷. De esta forma, el Marco Real de Castilla, hasta entonces depositado en Burgos, pasó en 1511 a custodiarse en la ciudad de Ávila, junto con los troqueles y demás pesas concernientes al oficio, situación que se prolongó durante un período de 80 años.

5 Los Reyes Católicos hacen merced a Pedro de Vigil, platero, vecino de Ávila, de una escribanía del número de dicha ciudad que había quedado vacante por inhabilitación de Francisco Rodríguez Daza, al haber sido declarada su madre, Isabel Rodríguez, culpable del delito de herejía (Consejo de la Inquisición). C. LUIS LÓPEZ, *Documentación medieval abulense en el Registro General del Sello*. Col. Fuentes históricas abulenses 30, Vol. VIII, Documento 59, Barcelona, 10 de julio de 1493.

6 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la exposición Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. XXVI, XL, 7-8 y 249-250.

7 En 2003 publicamos los documentos relativos al nombramiento de Pedro de Reinalte como Marcador Mayor. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 145-156.

La elección de Ávila como lugar donde se custodiara el Marco Real de Castilla respondió a diversos factores. Aquí podemos exponer alguno de los más factibles. A la residencia en Ávila de Pedro Vigil y Diego de Ayala, hay que añadir que desde la época de Juan II la ciudad ya era sede de otro patrón ponderal: la fanega. Por otro lado, su buena situación geográfica en el centro de la Meseta venía bien a los continuos desplazamientos de la Corte. Además tenía buenas comunicaciones y a comienzos del siglo XVI iniciaba su auge económico y demográfico. No debemos olvidar tampoco la vinculación de Ávila con los Reyes Católicos, pues, entre otras deferencias, en ella fundaron y frecuentaron el convento dominico de Santo Tomás en el que decidieron ubicar el sepulcro de su hijo, el príncipe Juan.

Las noticias que hemos localizado acerca de Diego de Ayala nos permiten esbozar algunos aspectos de su labor y de la alta consideración social que debió alcanzar. Para los Reyes Católicos trabajó un Diego de Ayala documentado junto a Jerónimo Ayala en 1497 (haciendo un inventario de las piezas de oro, plata y piedras preciosas que se hallaban en la cámara de la Reina a cargo del camarero Sancho de Paredes) y en 1505 (tasando un retablo de oro y plata de la almoneda de la reina Isabel)⁸. Quizá con el tiempo podamos demostrar que ese Diego de Ayala de 1497 es el mismo del que aquí hablamos, dado que pudo estar al servicio de Pedro Vigil y desde luego tendría que ser un platero ligado a la Corte para que en 1511 se le otorgase el cargo de Marcador Mayor.

A su cargo de Marcador Mayor se le sumaron otras muchas prerrogativas. En 1512, Fernando el Católico extendió la autoridad de Ayala a las Indias y, un año después, mediante provisión otorgada por la reina Juana, fue nombrado marcador de las pesas de los boticarios. Entre 1514 y 1542 aparece continuamente referido como platero de la reina (Juana) y su contraste fiel, y en 1527 se le cita como “platero de sus Majestades” (Carlos V e Isabel de Portugal). En 1536 continúa siendo contraste de sus majestades, si bien tal función la había delegado en los plateros Machín de Plasencia y Juan de Murga. Su actividad se presume frenética en el intento por configurar una unidad ponderal efectiva que se cumpliera en todo el reino de Castilla si damos por cierto lo manifestado por estudiosos de la historia económica de España como Earl J. Hamilton⁹. Desde luego, esa idea centralizadora, acorde con la política emprendida por Isabel y Fernando, contrasta con el hecho de que acopiase muchos cargos y delegase la mayoría en diferentes momentos. Lo cierto es que la presencia del Marcador Mayor en Ávila redundó en el enriquecimiento de dicha ciudad y quizá, por el momento, esto sea lo más trascendente. Aunque Rafael Ramírez de Arellano dijo de él que “desempeñó su oficio con gran cuidado, haciendo corregir los pesos cada año en todo el reino, así en las casas de moneda como en otras partes, visitando los pesos a los plateros, boticarios, mercaderes de seda, especieros

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 241-242.

9 E.J. HAMILTON, *El Tesoro Americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*. Madrid, 2000.

y joyeros, dando a todos pesas nuevas y quebrando las viejas y gastadas, y a los plateros de oro hacía tener a cada uno un juego de las quince pesas... y a los de plata un marco corregido con más las pesillas de adarmes y pesantes, hasta la pesa de medio pesante...”¹⁰. Tendría sentido lo apuntado por Arellano en sus inicios en el oficio en el momento de afinar y concertar los marcos de las ciudades y villas, en un celo profesional difícilmente compaginable con su labor como platero de Corte. Su punzón fue DIE/GO en caracteres góticos.

De su vida personal sabemos que se casó con Inés Vela, con quien tuvo al menos dos hijos, María y Juan de Ayala¹¹. Se le conocen negocios en Valladolid¹² y fue también ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia¹³, cargo que en 1536 había delegado en el platero burgalés Machín de Plasencia, aunque actuaba como tal el platero segoviano Antonio de Zaballos quien a su vez desempeñaba como sustituto el puesto en última instancia¹⁴. Del alto nivel económico y social que alcanzó da cuenta el hecho de que tuviese varios criados (así se refería a ellos explícitamente) entre otros al propio Machín de Plasencia, y a los también plateros Juan de Murga y Hernán Gómez. Estos “criados” tuvieron un papel real más importante del que podamos imaginar en un primer momento. A Machín de Plasencia le documentamos en la órbita de Ayala entre 1526 y 1536, año este en el que permanecía ejerciendo como contraste de Corte junto con Juan de Murga. También se valió en varios momentos de Hernán Gómez, platero abulense documentado en Corte al menos entre 1536 y 1542. Así que nos encontramos que, en diferentes períodos, los oficios de ensayador de la casa de la moneda de Segovia y contraste de Corte lo ejercieron, con permiso real, personas de su confianza. En 1544 constatamos que Pedro Miguel era contraste de corte por Ayala. El hecho de delegar también lo hizo el insigne Juan Arfe en 1596, pues siendo ensayador de la Casa Vieja de la Moneda de Segovia pidió que Lesmes Fernández del Moral desempeñara su cargo, ya que él estaba ocupado en el Escorial.

De las obras que pudo realizar Diego de Ayala como platero nada cierto conocemos. Se conserva en cambio el púlpito del Evangelio de la Catedral de Ávila que diseñó en 1523 junto con Vasco de la Zarza¹⁵. Es esta una obra de gran interés

10 R. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, Imprenta Provincial, 1915, p. 222 (reeditado por el Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos en 2002).

11 A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 59, fs. 570r y 574r.

12 Así, en 1527 Garcé López de Cárdenas le debía dinero de ciertas obras que le hizo en Valladolid, para lo cual empeñó ciertas cosas, y como el dicho Garcé López había muerto Ayala solicitaba permiso al Consejo Real para poder vender lo empeñado. A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 252, f. 22r-v.

13 Los oficios de platero y joyero tuvieron a menudo relación con los funcionarios y administradores de las Casas de la Moneda o “cecas”, pues tenían la facultad de ensayar y marcar los metales preciosos, además de cobrar impuestos.

14 A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 253, f. 491r.

15 Tradicionalmente se ha dicho que Vasco de la Zarza y Diego de Ayala dieron el diseño de este púlpito que fue tallado hacia 1523 por Llorente de Ávila. F. de las HERAS HERNÁNDEZ, *La catedral de Ávila. Desarrollo Histórico-Artístico*. Ávila, 1967, p. 36. J. BELMONTE DÍAZ, *La ciudad de Ávila: estudio histórico*. Ávila, Caja de Ahorros, 1986, p. 310.

por su esmerada decoración renacentista a la italiana a la que vez que importante ejemplo de la colaboración que plateros y escultores mantuvieron en Ávila durante el siglo XVI. Tanto su tipología como los motivos que presenta pudieron servir de inspiración para obras de platería (macollas de cálices y cruces, cetros...) y permiten adivinar, aunque de lejos, la importancia que debió tener Diego de Ayala como introductor de los modelos renacentistas en la platería abulense.

Su labor como Marcador Mayor finaliza en 1553, tras más de cuatro décadas en el cargo. Le sustituyó su hijo, Juan de Ayala, quien fue nombrado mediante Provisión Real dada por Carlos I en Madrid el 3 de mayo de 1553¹⁶. Podemos decir que obtuvo el oficio de su padre, igual que otros que pudo ejercer con anterioridad, como el de ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia, que Juan de Ayala desempeñó a partir de 1536 en sustitución del ya citado Antonio de Zaballos¹⁷. Por entonces debía ser bastante joven, pues en enero de 1577 afirmaba tener más de 50 años¹⁸, lo que sitúa su probable fecha de nacimiento hacia 1520.

Fue Marcador Mayor hasta su muerte, acaecida el 10 de diciembre de 1585, y durante toda su vida gozó de una excelente posición económica, ya que, aunque su cargo le supusiera una “modesta” renta anual de sesenta ducados, a tal estipendio habría que sumar las cantidades percibidas de su condición de regidor abulense, procurador de corte y los réditos de sus productivas heredades en las que no nos extenderemos¹⁹. Así se explica que en 1554 diera de dote por su boda con Catalina de Tapia, hija de Bartolomé de Tapia e Isabel Vigil, la nada despreciable suma de 1.000 ducados²⁰. El apellido Vigil nos hace pensar desde una lógica social y tradicional que su esposa fuera pariente de Pedro Vigil de Quiñones, primer Marcador Mayor, lo que podría ser muestra, una vez más, de las numerosas relaciones de parentesco entre los plateros abulenses.

Para algunos historiadores la actuación de Juan de Ayala no fue tan eficaz como la de sus antecesores en el control de la ley de los marcos utilizados por los marcadores en los diferentes lugares del Reino. Desde luego, es posible que su labor no fuera tan diligente como la de su padre, si bien es cierto que el sistema establecido permitía cierta impunidad de las ciudades, pues aunque estaban obligadas a nombrar

16 La provisión fue pregonada el 4 de mayo de 1553 en Madrid. Se conserva un traslado de la misma fechado en 6 de junio de 1574. A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 256, fs. 134r-135r. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *ob. cit.*, pp. 140-145.

17 Diego de Ayala renunció al cargo de ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia a favor de su hijo el 16 de junio de 1536. A.H.P. Av., Sección Protocolos, protocolo 253, f. 491r.

18 *Ibidem*, protocolo 257, f. 1230r.

19 Juan de Ayala murió el 10 de diciembre de 1585, como consta por el inventario de los bienes que quedaron del vínculo de Diego de Ayala. A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 118, fs. 101r-106r. Poco antes, el 23 de agosto de 1585, daba poder a su yerno, el regidor Ochoa de Aguirre, para que cobrara los 60 ducados (26.650 maravedíes) que tenía de renta anual. *Ibidem*, protocolo 117, fs. 761r-762r.

20 Carta de dote y arras. 28 de mayo de 1554. A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 402, fs. 302r-305v.

marcador y enviarle a Ávila para ser examinado, no siempre lo cumplían. Además, los descontroles, cuando los hubo, se debieron más bien a la celosa defensa que hicieron de sus prerrogativas los fieles de las ciudades y a intereses de los Regimientos que en ocasiones contradecían los nombramientos del Marcador Mayor, amén de otras cuestiones económicas y la propia dejadez. De cualquier modo, el fraude que en otros centros pudo darse en la ley de la plata no parece que afectara a la ciudad de Ávila. De lo dicho da muestra el mismísimo Juan de Arfe cuando confirmaba la buena ley de las piezas que le fueron entregadas para la realización de la custodia que le encargó el Cabildo de la Catedral de Ávila.

Tras la muerte en 1585 de Juan de Ayala se inició un período de más de cinco años durante el cuál el cargo de Marcador Mayor permaneció sin ser provisto. Su yerno y heredero, el regidor Ochoa de Aguirre, se encargó de custodiar en su casa el Marco Real de Castilla y el resto de pesas de Ayala, situación, por otra parte, bastante irregular²¹. Cabe apuntar en este punto que en el palacio de Ochoa de Aguirre de Ávila, posteriormente conocido como de Superunda, podemos contemplar los escudos de los tres Marcadores Mayores que residieron en Ávila (lám. 1).

A pesar del vacío administrativo, el por entonces marcador de Ávila, Juan de Alviz, siguió examinando, hasta 1591, a los plateros que acudían a la ciudad para recibir el poder necesario para ejercer de marcador²². Poder, por otra parte, que debido a la ausencia de provisión, no se les podía otorgar. No obstante, esta particularidad no fue obstáculo para que dicho cargo lo siguiesen desempeñando en sus respectivas ciudades los plateros que con anterioridad hubiesen recibido poder de Juan de Ayala. En caso de no ser así, oficiaron como tales marcadores por simple nombramiento consistorial, acudiendo a Ávila, eso sí, para ser examinados y recoger la suficiente información que demostrase ante sus respectivas ciudades la circunstancia excepcional.

De la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Ávila se desprende que en los últimos años de vida de Juan de Ayala, Juan de Alviz ya debió examinar por él, pues de hecho aparece en varios documentos como testigo del poder otorgado por Ayala. No obstante, Juan de Alviz se limitó sólo a examinar. Después de

21 Sobre Ochoa de Aguirre y su papel en la creación de las mazas del Ayuntamiento de Ávila se puede consultar nuestro trabajo: F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, ob. cit. La pragmática de los Reyes Católicos de 1488 recogía lo que se debía hacer en caso de que el marcador de la ciudad muriese durante el desempeño de su cargo, que era entregar el marco y demás útiles de su oficio al Ayuntamiento, pero ¿y en caso de morir el Marcador Mayor? Nada se dice al respecto, aunque lo lógico sería llevar el Marco Real a la Corte.

22 El 1 de julio de 1589 Juan de Alviz examinó al platero de Arévalo Lope de Mesa y dice que *...por orden del dicho Marcador Mayor él examinaba a las personas que venían por nombramiento y poder de las ciudades y partes destes reynos para ser tales marcadores e usar y exercer los tales ofiçios en las partes do residían y estaban y eran vecinos, y a los que hesaminaba y daba por áviles el dicho Marcador Mayor le nonbraba e daba e otorgaba poder...* A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 38, f. 697r-v. Lope de Mesa fue aprobado por Juan de Alviz pero no pudo recibir poder del Marcador Mayor por cuanto el oficio estaba vacante.

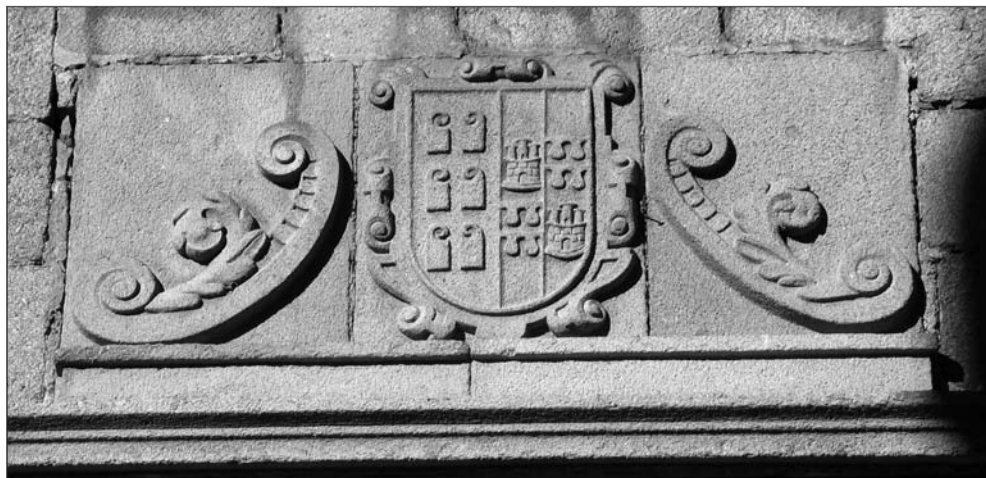


LÁMINA 1. Escudo Vigil de Quiñones (cuartelado: 1º y 4º, de gules, un castillo de piedras, es Vigil. 2º y 3º, verado de sinople y oro, es Quiñones). Fachada principal del palacio de Ochoa de Aguirre (Ávila).

obtener la aprobación de Alviz y ajustar su marco y pesas solicitaban a Ochoa de Aguirre, como custodio del Marco Real, que les diera el correspondiente poder, algo que no podía hacer por no tener potestad para ello (sólo el rey podía dar dicho privilegio)²³.

Esta situación finalizó cuando en 1591 Felipe II otorgó nuevamente, mediante cédula real, el cargo de Marcador Mayor a Pedro de Reinalte, platero de la Corte. Así, se sabe que el 26 de abril de dicho año el rey dictó una provisión dirigida al corregidor y ciudad de Ávila solicitando que se hiciera inventario de las pesas y marcos así como de las pragmáticas y privilegios pertenecientes al oficio de Marcador Mayor, que desde la muerte de Ayala había “custodiado” su yerno y heredero, el regidor Ochoa de Aguirre. Todo lo inventariado debía ser entregado a Pedro de Reinalte para que pudiese usar el cargo conforme a la ley. Concluyó así un período de ochenta años durante los cuales el Marco Real de Castilla estuvo en Ávila y se inició una etapa de inestabilidad en el cargo²⁴.

23 ...el qual dicho Ochoa de Aguirre, aviendo visto y entendido lo pedido por el dicho Lope de Mesa, platero vezino de la dicha villa, dixo ques berdad quel dicho Juan de Ayala, su suegro, fue tal Marcador Mayor del rrey nuestro señor en todos sus rreynos e senorios, el qual hasta que fallesçió usó y exerçió el dicho su ofiçio, por sí y por personas a quien nonbró e dio poder para el uso y exerçio del, los quales asta agora, con los poderes que ansí les dio e otorgó por no estar probeydo el dicho ofiçio, los marcadores que ansí nonbró y dio poder le usan y exerçen en las partes donde rresiden = e por quedar como quedaron en poder del dicho rregidor Ochoa de Aguirre los marcos originales de latón con que correxían e axustan los que los de su mano yban marcados, después de que fallesçió los que a su casa y poder an acudido y acuden se correixen axustan e marcan por los dichos originales, y que poder que pide no se le puede dar ni otorgar por no le tener el del rrey nuestro señor... Ibidem.

24 Cf. E.J. HAMILTON, ob. cit., pp. 172 y ss. Esta obra ya se hace eco de la inestabilidad apuntada.

Después de Pedro de Reinalte, consta como Marcador Mayor, en 1593, Antonio Muñoz, cuyo paso por el cargo fue casi efímero, ya que en 1595 el puesto estaba de nuevo vacante. Su sucesor, Felipe de Benavides, tampoco tuvo mejor fortuna, pues murió en 1598. El cargo pasó entonces a su hijo Juan Beltrán de Benavides, con el que nos adentramos en el siglo XVII.

Los poderes para marcar otorgados por Diego y Juan de Ayala

La presencia del Marcador Mayor en Ávila hizo que plateros de toda Castilla fueran hasta esta ciudad para concertar sus marcos y pesas respectivas (al menos eso exigía la norma), ser examinados y recibir el correspondiente poder que les habilitase para ejercer como marcadores de sus ciudades y villas (aquellas que fueran cabeza de partido).

En el proceso de elección de marcador, al igual que en la observancia de la ley de la plata, se siguió lo dictado por la pragmática de 1488. Primeramente, el consistorio de cada localidad nombraba a una persona como marcador y le tomaba juramento. Con dicho nombramiento acudía al Marcador Mayor y una vez obtenido el poder lo presentaba ante el concejo, regidor o regidores, comenzando así el desempeño del cargo. El nombramiento tenía una validez de 2 años y pasado este tiempo debía repetirse el proceso descrito, aunque hemos constatado que por lo general se solicitaba nuevo poder del Marcador Mayor antes de que caducara la vigencia del anterior. En el caso de Ávila el procedimiento era bastante ágil dado que durante casi todo el siglo XVI los aspirantes no tuvieron la necesidad de desplazarse.

En el Archivo Histórico Provincial de Ávila se conservan varios poderes otorgados por el Marcador Mayor fechados entre 1544 y 1589. Por el momento no hemos localizado poderes de la marca más antiguos, lo que podría explicarse por una mayor diligencia de Diego de Ayala en el cargo de Marcador Real, quien incluso pudo llegar hasta visitar él mismo a los plateros, tal y como apunta Ramírez de Arellano²⁵. No hay que olvidar que posiblemente debió desplazarse con la Corte, lo que facilitaba su trabajo. Tampoco hay que descartar que los poderes se protocolizaran siempre con el mismo notario y que hubieran desaparecido. Además, quizás con el paso de los años, y sobre todo en tiempos de su hijo, la vigilancia directa que ejercía el Marcador Mayor sobre la medida ponderal se fue relajando.

La procedencia geográfica de los plateros que acudieron a Ávila para obtener su poder fue variada, aunque no muy extensa, y casi en su totalidad de provincias limítrofes o cercanas, lo que podría interpretarse como la existencia de una zona de mayor influencia y cumplimiento estricto de la legislación.

De todas formas, los poderes conservados son muy importantes para descifrar ciertas lagunas sobre el marcaje de la platería española del siglo XVI y conocer el nombre de algunos de sus artífices. Así, en el cuadro siguiente aparecen recogidos

25 Ver nota 10.

algunos de los poderes para ejercer el cargo de marcador dados en Ávila durante el siglo XVI. Se señala primero la localidad de origen del platero aspirante, el año, su nombre, el Marcador Mayor que le aprueba y da su poder y la referencia al documento en el que aparece.

Cuadro III. Algunos poderes otorgados para usar el cargo de marcador conservados en el Archivo Histórico Provincial de Ávila (A.H.P.Av. Sección Protocolos)

LOCALIDAD	AÑO	MARCADOR	M. MAYOR	REFERENCIA
ALMAGRO (Ciudad Real)	1582	Hernán Rodríguez	Juan de Ayala	6 de abril. Protocolo. 33, ff. 245 r.-246 v.
	1584	Hernán Rodríguez	Juan de Ayala	26 de enero. Protocolo. 317, ff. 174 r.-175 r.
ARÉVALO (Ávila)	1544	Hernán Blázquez	Diego de Ayala	10 de julio. Protocolo. 524, ff. 289 r.-290 r.
	1589	Lope de Mesa	Vacante	1 de julio. Protocolo. 38, ff. 697 r.-v., 710 r.-711 r.
BILBAO	1580	Diego de Isla	Juan de Ayala	28 de septiembre. Protocolo. 32, ff. 448 r.-451 v.
CIUDAD REAL	1582	Cristóbal Rodríguez	Juan de Ayala	7 de agosto. Protocolo. 33., ff. 578 r.-579 v.
	1584	Cristóbal Rodríguez	Juan de Ayala	26 de julio. Protocolo. 34, ff. 331 r.-332 r.
CIUDAD RODRIGO	1582	Rodrigo de Salazar	Juan de Ayala	27 de mayo. Protocolo. 32, ff. 236 r.-237 v.
	1584	Rodrigo de Salazar	Juan de Ayala	23 de mayo. Protocolo. 33, ff. 365 r.-v.
CUENCA	1550	Alonso Álvarez	Diego de Ayala	13 de junio. Protocolo. 64, ff. 177 r.-178 r.
	1577	Jorge de Alcántara	Juan de Ayala	3 de agosto. Protocolo. 106, ff. 501 r.-v.
	1581	Jorge de Alcántara y Noel Manuel ²⁶	Juan de Ayala	2 de marzo. Protocolo. 32, ff. 1067 r.-1068 r.
GARROVILLAS (Cáceres)	1578	Melchor Pérez (cerrajero)	Juan de Ayala	2 de mayo de 1583. Protocolo 33., ff. 1018 r.-1019 v.
HUETE (Cuenca)	1578	Agustín de Medina	Juan de Ayala	26 de octubre. Protocolo. 30, ff. 524 r.-525 r.
	1580	Pedro Martínez	Juan de Ayala	12 de diciembre. Protocolo 32, ff. 587 r. — 588 r.
LOGROÑO	1580	Martín de Leyba	Juan de Ayala	28 de septiembre. Protocolo. 32, ff. 452 r.-453 r.
MADRID	1580	Guillén de Aybar ²⁷	Juan de Ayala	9 de septiembre. Protocolo 32, ff. 392 r.-394 r.

26 Jorge de Alcántara ya venía siendo marcador con anterioridad. No fue lo habitual dar poderes a dos plateros, aunque en este caso ambos contaban con la aprobación del consistorio de Cuenca. Además, es posible que ya lo fueran con anterioridad pues están ausentes, así que solo renovaron el poder. Esto evitaría, como se dio en algunos casos, el que una muerte repentina del marcador local obligase a realizar un viaje a Ávila de tres jornadas.

27 Juan de Ayala otorga poder a Guillén de Aybar, *platero estante y residente en la villa de Madrid, Corte de su magestad, espezialmente para que por mí y en mi nonbre e como yo mismo, rrepresentando mi propia persona, en la dicha villa de Madrid, Corte de su majestad y su juredición podades ser y seáis marcador del horo y plata que en la dicha villa se labrare e vesitarla e labrarla y rrequerirla y marcarla y llebar por ello los derechos que su magestad manda.*

MÁLAGA	1581	Pedro Carrasco	Juan de Ayala	21 de febrero. Protocolo. 32, f. 1056 y ss.
MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS (Segovia)	1579	Bartolomé Martínez	Juan de Ayala	9 de enero. Protocolo. 30, ff. 808 r.-809 r.
MEDINA DE POMAR (Burgos)	1578	Hernando de Barrasa Infante	Juan de Ayala	15 de marzo. Protocolo. 107, ff. 330 r.-331 r.
	1580	Hernando de Barrasa Infante	Juan de Ayala	2 de abril. Protocolo. 111, ff. 300 r.-301 r.
	1583	Hernando de Barrasa Infante	Juan de Ayala	23 de abril. Protocolo. 114, ff. 269 r.-270 r.
	1585	Hernando de Barrasa Infante	Juan de Ayala	21 de octubre. Protocolo. 117, ff. 768 r.-769 v.
MEDINA DE RIOSECO (Valladolid)	1576	Francisco Sánchez	Juan de Ayala	18 de agosto. Protocolo. 29, ff. 673 r.-674 r.
MEDINA DEL CAMPO (Valladolid)	1542	Alonso Román ²⁸	Diego de Ayala	27 de julio. Protocolo. 254, ff. 67 r.-v. Ya era marcador en 1540.
PALENCIA	1582	Domingo de Medina Mondragón	Juan de Ayala	1 de septiembre. Protocolo. 33, ff. 580 r.-582 v.
PLASENCIA	1582	Sebastián Jiménez	Juan de Ayala	18 de julio. Protocolo. 33, ff. 479 r.-480 v.
SALAMANCA	1544	Cristóbal Valderas	Diego de Ayala	15 de septiembre. Protocolo. 524, ff. 260 r.-261 r.
	1583	Diego de Robles	Juan de Ayala	12 de abril. Protocolo. 33, ff. 989 r.-990 r.
	1589	Jerónimo Vaca y Juan de Vargas ²⁹	Vacante	29 de enero. Protocolo. 38, ff. 51 r y 52 r.
SEGOVIA	1548	Francisco de Oñate	Diego de Ayala	9 de julio. Protocolo. 60, ff. 386 y ss.
	1551	Gaspar de Oquendo	Diego de Ayala	Abril. 1551. Protocolo. 60, ff. 615 y ss.
TORDESILLAS (Valladolid)	1578	Juan de Villalpando	Juan de Ayala	2 de agosto. Protocolo 30, ff. 367 r.-368 v.
	1578	Santos Juan (cerrajero)	Juan de Ayala	19 de septiembre. Protocolo 30, ff. 451 r. y ss.
TORO (Zamora)	1577	Gaspar Gago (platero de Zamora)	Juan de Ayala	26 de febrero. Protocolo. 29, ff. 958 r.-959 r.
	1578	Gaspar Gago (platero de Zamora)	Juan de Ayala	16 de junio. Protocolo. 30, ff. 319 y ss.
ÚBEDA (Jaén)	1574	Luis Ruiz	Juan de Ayala	5 de junio. Protocolo. 256, ff. 133 r.-v.

28 Según el documento de poder ya sería marcador en 1540.

29 Los examina Juan de Alviz, quien los da por hábiles para desempeñar el oficio de marcador. No obstante, no se les puede dar poder para ejercer tal cargo sino informe de que está vacante el cargo de Marcador Mayor. A Juan de Vargas ya le documentamos relacionado con plateros abulenses en 1574.

VALLADOLID	1585	Juan de Alvarado (también contraste)	Juan de Ayala	5 de octubre. Protocolo.34, ff. 1041 r.-1042 v.
ZAMORA	1580	Alonso Hernández	Juan de Ayala	10 de septiembre. Protocolo 32. ff. 396 r.-f. 399 v.
		Hernando Álvarez	Juan de Ayala	17 de octubre. Protocolo 32, ff. 465 r.-466 v.
		Gregorio Rodríguez	Juan de Ayala	1 de diciembre. Protocolo 32. ff. 575 r.-576 r.
	1583	Pedro Vello	Juan de Ayala	5 de enero. Protocolo 33. ff. 841 r.-842 v.

Normalmente el cargo de marcador era desempeñado por un platero, pero también se comprueba como a veces lo desempeñaban cerrajeros (caso de Santos Juan de Tordesillas, o Melchor Pérez de Garrovillas). Hubo también plateros que acudían al Marcador Mayor sin tener nombramiento consistorial, como en el caso de Juan de Villalpando, platero de Tordesillas, quien no obstante obtuvo la aprobación de Juan de Ayala el 2 de agosto de 1578. Sin embargo, a pesar de la aprobación del Marcador Mayor, doce días después el Ayuntamiento designó por marcador y contraste de Tordesillas al ya citado Santos Juan (cargos que ya desempeñaba desde 1576), por lo que Juan de Ayala tuvo finalmente que aprobar a este último el 19 de septiembre de 1578. En este caso el criterio del consistorio prevaleció sobre el del Marcador Mayor³⁰, pero en ocasiones también ocurría a la inversa. Por ejemplo, se da la circunstancia de que Pedro Martínez, platero de Huete (Cuenca), acudió con aprobación del concejo a obtener su poder el 15 de diciembre de 1578. En este caso Juan de Ayala “no le dio por hábil”, y manifestó que ya hacía mes y medio que había aprobado por marcador de esa villa a Agustín de Medina, de quién no se especificaba que tuviera aprobación del consistorio de Huete³¹.

Puede pensarse que esas actuaciones irregulares empañan la actuación de Juan de Ayala como Marcador Mayor. Sin embargo, no debe achacársele todo a él, pues también se comprueba cómo el interés por ostentar el cargo de marcador daba lugar a que se presentaran varios candidatos. Así, en 1580, el hasta entonces marcador de Zamora, Álvaro Pérez, que estaba viejo e impedido, presentó una petición a Juan de Ayala para que otorgase poder a Alonso Hernández para sustituirle, quien tras ser

30 A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 30, fs. 367r-368v. Y *poder de la marca que otorga Juan de Ayala a Santos Juan*. 19 de septiembre de 1578. *Ibíd.*, fs. 451 y ss.

31 15 de diciembre de 1578, *Ibíd.*, protocolo 107, fs. 1238r-1239r. 26 de octubre de 1578. *Ibíd.*, protocolo 30, fs. 524r-525r. Agustín de Medina (hijo de Marcos de Medina) presentó ante el Marcador Mayor una información hecha ante la justicia de la ciudad en la que varios plateros testimonian tanto el fallecimiento del marcador de Huete, Bautista del Castillo (acaecida el 23 de octubre de 1578), como la condición de platero hábil y persona rica y honrada de Agustín de Medina. Dichos plateros son Pedro Rodríguez, vecino de Huete, que dice ser de edad de 36 años más o menos, y Bautista Rodríguez, también vecino de Huete, de 30 años más o menos.

examinado recibe el susodicho poder. Pero enseguida se presentaron en Ávila otros dos plateros zamoranos, Hernando Álvarez y Gregorio Rodríguez, con la intención de ser examinados y recoger también el poder del Marcador Mayor³².

Relaciones de plateros abulenses con la Corte y con otros plateros españoles

Según hemos expuesto, el hecho de que Ávila fuera durante la mayor parte del siglo XVI sede del Marcador Mayor del Reino permitió que pasaran por dicha ciudad bastantes plateros foráneos en busca de poder para ser marcadores de sus respectivas villas y ciudades. Independientemente de esta circunstancia, las relaciones con plateros foráneos existieron de forma habitual y así lo prueba, en casos puntuales, la documentación consultada. Los contactos, concretados en préstamos monetarios, compra de material de trabajo y otros tipos de intercambios, fueron especialmente fluidos con plateros de Medina del Campo, Burgos, Valladolid, Salamanca, Segovia y Madrid, incluso con artífices de lugares más distantes como Cuenca o Córdoba. Un análisis en profundidad de la obra de esos artífices seguramente aportaría algunas de las claves para explicar aspectos muchas veces olvidados pero no menos importantes, como el origen y difusión de tipologías y motivos decorativos en la platería española del siglo XVI.

Muy interesantes son los contactos mantenidos por algunos miembros de la destacada familia de plateros abulenses Alviz y plateros de Medina del Campo. En 1546 Martín de Alviz, hijo en menoría de edad de Diego de Alviz “el viejo”, se obligaba a pagar a Juan de Segovia, platero vecino de la villa de Medina del Campo, 18.214 maravedíes que le debía por cierto préstamo. En 1553 Cristóbal de Escalante, entonces con 18 años de edad, hijo del también platero medinense Antolín de Medina, aparece en diversos negocios con Diego de Alviz “el viejo” y su hijo Diego de Alviz “el mozo”.

Con plateros de Valladolid los tratos también fueron continuos, caso de Juan de Estrada con Martín González o Luis de San Pedro en 1564.

A partir de que la Corte se asentase en Madrid, aunque también con anterioridad, fueron varios los plateros madrileños y cortesanos que en uno u otro momento entablaron trato con plateros abulenses y pasaron alguna temporada en la ciudad amurallada. Bien conocidos son los negocios que el platero abulense Pedro Velázquez mantuvo con la Corte, lugar que frecuentó con cierta asiduidad. De tales visitas surgieron intercambios con plateros como Juan López, estante en Corte en 1573 cuando se obligaba a pagar a Pedro Velázquez diez ducados por razón de una *vasa de cristal guarnecida de oro y de unas arracadas de cristal guarnecidas también de oro*. En ese mismo año Velázquez también mantuvo tratos con los plateros de corte Pedro de Gamarra y Sancho de Pernía. A Pedro Velázquez, casi siempre referido

32 10 de septiembre de 1580. *Ibidem*, protocolo 32, fs. 396r-399v.

como platero de oro, le cabe el honor de ser uno de los artífices más demandados de la platería civil abulense³³. Comparte protagonismo en esta faceta con Baltasar de Robledo, Diego de Alviz el Mozo y Martín de Alviz. Hijo del también platero Luis de la Fuente y Mari Velázquez, ya desde sus inicios debió favorecerse del vínculo familiar creado al casarse su hermana, Mari Velázquez, con Martín de Alviz, hijo de Diego de Alviz el Viejo. Aparece en bastantes ocasiones realizando negocios en compañía de su cuñado Martín de Alviz, y del hermano de este Diego de Alviz. Como ellos, pasó temporadas en Corte, si bien permaneció ostentando la vecindad abulense, con su casa y tienda en la calle Andrín (actualmente calle de Los Reyes Católicos). Se le documenta por primera vez estante en Corte en 1568³⁴. Nació hacia 1538, pues en 1572 dice en un documento que tenía aproximadamente 34 años. En 1587 ya está muerto por lo que no fue muy longevo. Uno de los escasos contratos de platería civil conservados en Ávila se atribuye a él: una joya que en 1571 le encargaron D. Jusepe de Calatayud y Doña Teresa de Velasco, su mujer. En total recibió 50.275 maravedíes por razón “...de un lagarto de horo que tiene diez rrubies finos e dos diamantes; uno en la cabeça del dicho lagarto e otro en el rremate de la cadenas: e un pinjante de perla a talle de pera, la qual dicha pieza con oro y hechura fue tassado en çiento e biente y çinco ducados; e dos sortijas de oro, la una mano con una esmeralda en un corazón e la otra de una culebrilla con un rrubü e una esmeralda en la cabeça...”³⁵.

Los plateros de oro Diego de Alviz “el mozo” y su hermano Martín de Alviz también pasaron largas temporadas en Corte lo que les permitió tratar con plateros como Juan de Castro, quien en 1574 pagaba a Martín de Alviz 12.000 maravedíes por siete diamantes finos en pelo sin engastar. Martín del Alviz aparece en corte en 1564 junto con su hermano. Allí volvemos a encontrarle en 1565, 1570, 1571 y 1574. El también abulense Cristóbal de Frías, mandaba en su testamento, otorgado en 1577, que se pagaran ciertos dineros a Pedro de Villarreal por unos moldes, e igualmente a Pedro López, plateros estantes en Corte.

Por cerrar este apartado de vinculaciones y noticias cortesanas traemos a colación quizá uno de los documentos más significativos. Se trata de la carta de pago de un apretador que Diego Martín Mexía Dávila encarga en 1562, al platero residente en la Corte, Ventura Falcohin que valió trescientos ducados de oro “...que suman e montan çiento e doze myll e quynientos maravedíes los quales son por rrazon de un apretador que tiene diez piezas grandes de oro de engastes de piedras en que ay tres

33 Lo documentamos como platero desde 1563 hasta 1584. Nacería hacia 1538 aunque la fecha de su muerte aún no la podemos concretar.

34 A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 485, f. 395r.

35 La tasación de dicho lagarto junto con ...dos sortijas la una mano con una esmeralda en un corazón y la otra de una culebrilla con un rrubü y una esmeralda en la cabeza en zien rreales entranbas... fue realizada por los plateros Diego y Juan de Alviz el 20 de octubre de 1571. A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 481, fs. 361r-378v.

*diamantes y tres esmeraldas y quatro rrubies e nueve piezas de oro en cada una tres perlas, todo labrado y engastado e asentado e puesto a perfiçión...*³⁶.

Tras Madrid, Medina y Valladolid, disminuyen las referencias respecto a las relaciones de los plateros abulenses con los de otras diócesis como las de Salamanca o Toledo. En el testamento otorgado por García Sánchez en 1540 se menciona que le debe cuatro ducados a Alonso de Dueñas, platero de Salamanca. El ya mencionado Cristóbal de Frías debía en 1577 ciertas cantidades al platero Francisco Alonso, también salmantino.

Con Toledo, que tanto influyó en la escultura abulense y en su platería, también se acreditan los contactos: el platero abulense Bartolomé Pérez se obliga en 1567 a pagar 10 ducados al platero vecino de Toledo Antonio Álvarez por ciertas cosas de plata que había recibido de él. Juan Ruiz de Heredia, tan activo en todas sus facetas vitales, se relacionó con plateros de Segovia, Madrid, y con el también toledano Antonio de Guevara que pasó por Ávila en 1591. Incluso, en 1582, el toledano Pedro de León recibió en su taller por aprendiz al abulense Juan de Morales.

Otros tres casos puntuales, aunque no menos significativos, son: el platero de la Villa de Coca (Segovia), Alonso González, se encuentra en Ávila en 1575; Hernando Aragonés, platero cordobés mantuvo tratos en 1571 con el abulense Francisco Arias de Albornoz; y en 1582 Alonso Marcos, sombrerero vecino de Huete (Cuenca), estando en la ciudad de Ávila, otorgó poder al platero Luis de Morales, para que cobrase en su nombre 10 ducados de Mari Rodríguez, viuda de Diego González, difunto³⁷.

Pese a todo lo apuntado, los comitentes abulenses (Iglesia y nobleza) no tuvieron necesidad, durante el siglo XVI, de recurrir a plateros de otros centros puesto que el desarrollo del oficio de la platería fue lo suficientemente constante y cualificado como para cubrir sus expectativas. Las obras contratadas por artistas foráneos para la diócesis abulense son excepcionales durante esa centuria. La Custodia que Juan de Arfe entregó a la Catedral de Ávila en 1571 es el mejor ejemplo.

Diego de Ayala y el punzón de la ciudad de Ávila durante el siglo XVI

No queremos concluir este pequeño trabajo sin hacer una pequeña referencia a la marca de la ciudad de Ávila y su evolución a lo largo del siglo XVI, tema éste que ha suscitado algún que otro debate entre los especialistas. Nuestra aportación se centra en dos cuestiones que no deben obviarse. Por un lado, demostrar la evolución que experimenta la marca de localidad durante esa centuria, algo que por otra parte es frecuente en otros centros. Y por otro, tratar de exponer las posibles razones que ocasionaron dicho cambio, en el que posiblemente tuvo bastante im-

36 A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 164, f. 62r.

37 29 de mayo de 1582. A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 33, fs. 369r-v.

plicación el hecho de que el Marcador Mayor, Diego de Ayala, tuviese su sede y residencia en Ávila.

Todas las ciudades y villas del Reino de Castilla que fueran cabeza de partido, y por tanto que contaran con marcador, debían disponer de una marca representativa o alusiva a la ciudad, que permitiera adscribir las piezas que la llevaran como salidas de sus respectivos talleres. Esa marca podía ser una imagen representativa de cada lugar, como un escudo, castillo o monumento (acueducto en Segovia, toro sobre puente en Salamanca, rama en Astorga), o reproduciendo parcialmente la grafía del propio topónimo, aunque éstas eran menos frecuentes (BAR en Barcelona).

Con el paso del tiempo las marcas manifestaron una evolución que afectó, dependiendo del caso, tanto al motivo como a la forma del mismo. Eso es lo que ocurrió en Ávila durante el siglo XVI. Ya hemos reseñado como hacia 1500 encontramos que el sello que identifica la obra como marcada en Ávila es una fortaleza con torre rematada por tres almenas, sin puertas ni ventanas. Posiblemente sea una representación simplificada del escudo de la ciudad, pues hasta 1517 el motivo central de dicho escudo fue una torre, cambiándose a partir de entonces por el “cimorro” de la Catedral, cuyo alzado simula una torre almenada³⁸. Así aparece en el cáliz con las armas de Gonzalo Dávila del Victoria and Albert Museum de Londres, y debajo de la torre la marca de Pedro Vigil (PEDRO). Una torre similar aparece también en otro cáliz del mismo museo posible donación de Pedro Dávila al convento de San Francisco de Ávila³⁹. Dicho lo cual, no debemos descartar, al punto de nuestras investigaciones, que el punzón de la marca de Ávila fuera el mismo que el usado por el Marcador Mayor, al menos entre 1488 y 1500, es decir: la marca usada por Pedro Vigil sería la misma que la de Ávila; una fortaleza, la imagen de Castilla. Durante el oficio de marcador de Alonso Hidalgo (1500-1522?) es posible que se acuñara un nuevo modelo, más cercano al emblema de la ciudad, al incluirse una ventana en la torre de la fortaleza (lám. 2).

En fecha aún imprecisa, pero con seguridad ya en el reinado de Carlos I de España (más conocido como Carlos V, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico), la marca de la ciudad de Ávila cambió nuevamente para convertirse en dos columnas timbradas por una corona de cuatro puntas unidas por una filacteria, marca que no obstante ha sido confundida con una esquematización de la torre que se utilizaba a comienzos de la centuria. De hecho a veces es bastante difícil identificar qué motivo se representa en la marca, e incluso nosotros mismos la habíamos reconocido en otras ocasiones como una torre. Sin embargo, se conserva

38 “Por antiguo blasón tiene su Rey, una alta torre, y en la cerca della asoma un pequeño niño Rey”. Este escudo de Ávila fue concedido por el rey Alfonso VII al Concejo de Ávila entre 1130 y 1135. L. ARIZ, *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Ávila*. Alcalá de Henares, 1607, p. 239.

39 Ch. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*, pp. 9-10 y figuras 66-67. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, Antiquaria, 1982, p. 126.










		
Ávila unido al punzón de Pedro Vigil. Cáliz. Victoria and Albert Museum (Londres). Fines siglo XV.	Fines del siglo XV. Cáliz. Victoria and Albert Museum (Londres).	Ávila unido al punzón de Alonso Hidalgo “el viejo”. Caja. Colección particular. Hacia 1510.
		
Ávila unido al punzón de Alonso Hidalgo “el viejo”. Pixide. Colección particular. Hacia 1520.	Custodia. Arenas de San Pedro (Ávila). Hacia 1540.	Pixide. Colección particular. Hacia 1545.
		
Cruz procesional. Parroquia de Santiago (Ávila). 1556.	Acetre. Catedral de Ávila. Hacia 1581-1590.	Custodia. Marugán (Segovia). 1596.

LÁMINA 2. Evolución del punzón de Ávila (siglos XV-XVI).

un documento de 1590 sobre la función de Juan de Alviz como marcador de la ciudad de Ávila, en el que se dice que “*Juan Dalviz pareció ante my [el escribano] e dixo e declaró que como tal marcador él a correxido y axustado una pesa de yesro de arroba con el marco original de yerro quen su poder tiene para el dicho Alonso Herrero y ba bien y justamente corregido y axustado marcado con el sello y marca del dicho marcador ques dos colunas con una corona ençima y como tiene dicho va bien y igual con el dicho original...*”⁴⁰.

Llegados a este punto lo correcto es hacer el siguiente planteamiento. Desconocemos el momento exacto en que pasó a utilizarse la nueva marca aunque debió

40 A.H.P.Av., Sección Protocolos, protocolo 40, f. 249r-v.

ser, según hemos apuntado, durante el reinado de Carlos I, pues es evidente que lo que pasó a representar es su propio emblema. Se trata de las dos columnas que según los relatos míticos Hércules había erigido en Gades (Cádiz) como límite de sus victorias, pues más allá no existía más que el mar. Ante el fervor de Carlos I por enraizar su poder en hechos mitológicos, en el verano de 1516 el médico y humanista milanés Luigi Marliano (a quien Carlos I dio el obispado de Tuy) ideó la conocida divisa de las Columnas de Hércules para el joven emperador, que entonces superaba los límites marcados en la Antigüedad por el mítico héroe, del que además se consideraba descendiente y heredero (se traba de dos columnas coronadas unidas por una filacteria en la que se podía leer el emblema “Plus Ultra”). Pero además, si nos hacemos eco de la historia legendaria, Ávila fue fundada por Alcideo, hijo de Hércules y de la princesa Ávila en el 1160 a.C. Según otras fuentes la erigieron los africanos, quienes le pusieron el nombre semejante al del monte Ávila, que en África era una de las columnas de Hércules, considerándose a este héroe como su fundador. Estas podrían ser algunas de las razones por las que se pudo elegir el nuevo punzón, aunque todavía desconocemos si hubo otros factores externos para adoptar el cambio como, por ejemplo, la guerra de las Comunidades, pues no hay que olvidar que en Ávila se reunió la Santa Junta contra Carlos I. Sería muy interesante descubrir de quién fue la idea y cuál la intención de que la plata de Ávila quedara señalada con las armas del emperador, pues no parece casual que precisamente tras el sometimiento de los Comuneros, cambiara algo tan representativo. De lo que no hay duda es de que la marca con las dos columnas se empezó a utilizar en tiempos de Diego de Ayala, quien quizás la adoptó como señal propia del Marcador Mayor, y por extensión de la ciudad de Ávila. De hecho en el siglo XVII, el Marcador Mayor, Juan Beltrán de Benavides, utiliza por marca una B, alusiva a su apellido, coronada de igual manera que aparecen coronadas las dos columnas de la marca abulense⁴¹. Esto podría confirmarse con el documento antes reseñado en relación con la marca que en 1590 utiliza Juan de Alviz, que no olvidemos, en ese año todavía examinaba a los aspirantes a marcador de villas y ciudades por haber muerto en 1585 Juan de Ayala. ¿Continuó usando esa señal como identificativa de Ávila precisamente por las competencias que tenía atribuidas? Desconocemos la respuesta. Sólo podemos decir que ese punzón ya lo utiliza Francisco de Oropesa durante el tiempo que fue marcador de Ávila (1522-1538) y también su hijo García Sánchez de Oropesa (marcador entre (1538-1541). También lo emplea Vicente Calderón (marcador entre 1541 y 1558), mostrando una interesante variante que incluye la representación de ondas debajo de las columnas simulando con ello las olas del mar. De esta forma es el punzón que empleó en 1556 en la cruz procesional de la iglesia de Santiago de Ávila (lám. 2). La marca con las dos columnas fue utilizada al menos hasta la muerte

41 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata...* ob. cit., p. 27.

del marcador abulense Pedro Hernández acaecida en 1615. El modelo, aunque sigue siendo el mismo, parece haber sufrido una ligera estilización entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

Joyas de plata en la tradición ibicenca: el *clauer* y la *emprendada* de plata y coral

M^a LENA MATEU PRATS
Doctora en Geografía e Historia

Introducción

El cambio generalizado de mentalidad propiciado por la Ilustración es uno de los factores a los que cabe atribuir la gradual sustitución en la isla de las joyas tradicionales de plata por las de oro. Fue entonces cuando comenzó a desvincularse el concepto de lujo del de deshonestidad (con la consecuente imposición del oro sobre los materiales antes primordiales, como la plata y el coral), al tiempo que la fuerza de la moda aplacaba el uso de la joyería devocional que, sin embargo, quedaría especialmente circunscrita en el marco de la joyería popular¹.

De esta forma es común ver como, en las exhibiciones folklóricas, tanto las mujeres ataviadas con *gonella* negra (el traje más antiguo que se conserva) como con las posteriores *gonelles* blancas y “de color”, lucen sobre sus mantones las vistosas *emprendades* de oro. Mientras el otro tipo de pectoral, o *emprendada* de plata y coral, ha quedado limitado al uso de algunas de las primeras, que así se muestran

1 R.E. RÍOS LLORET y S. VILAPLANA SANCHIS, “I. Las joyas como ofrenda y protección”; “II. Las joyas como signo de poder”, respectivamente, en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos XV al XVIII*. Valencia, 2001 pp. 27-74 y 76-124 (p. 104).

como los últimos testimonios de un pasado más lejano que, en el campo de la joyería, no fue ajeno al carácter protector (en su doble vertiente mágico-religiosa)².

Lamentablemente, ha desaparecido ya la presencia, en dichas exhibiciones folklóricas, de la *gonella* “*de clauer*”, así denominada por el conjunto de *claus* o llaves pendientes de una cadena, desde la cintura, a lo largo del faldar. Su participación en las muestras de *ballades* tradicionales y otras actividades folklóricas que podemos constatar a principios del siglo XX —e, incluso, ocasionalmente, avanzado éste— no ha impedido su actual olvido y hasta resistencia —al menos en ciertos sectores de la población— por su reconocimiento como propia del legado cultural isleño.

Todo ello evidencia la pérdida de memoria histórica que afecta a este tipo de manifestaciones y en la que, desde un tiempo a esta parte, estamos insistiendo. A este respecto, resulta penosamente paradójico comprobar como la incredulidad por admitir la existencia en el pasado de prendas o piezas en mayor o menor grado distintas a las que hoy se conservan (dentro del tópico de una Ibiza fosilizadamente ancestral) puede llegar a no ceder ante cuantos documentos vengan a demostrar un proceso evolutivo, en correlación con el devenir histórico, para los trajes o joyas que la documentación de archivo explícitamente describe como a “*usança*”, “*manera*” o “*moda*”..., de la payesía o “*campanya*”.

I. El *clauer*

I. A. Aproximación histórica

Dado que los Protocolos notariales más antiguos que se conservan en el Archivo de Protocolos de Ibiza³ (nuestra fuente fundamental de investigación) son del siglo XVII, consideramos oportuno comenzar ofreciendo una aproximación de la trayectoria seguida hasta seguida por este conjunto ornamental, más allá de los límites insulares.

Sin insistir aquí en la serie de referencias que, a nivel general, puede rastrearse al respecto⁴, no podemos dejar de recordar la mención del *clauer* en documentos y obras literarias propias de nuestro ámbito, que hemos podido atestiguar desde principios del siglo XIV. De 1331, data, por ejemplo, *un corregot de dona ab un clauer de lautó*, registrado en el Archivo parroquial de Santa Coloma de Queralt⁵.

2 Este tema se trata, especialmente, en M.L. MATEU PRATS, “*Gonelles*” y “*Joies*” en Ibiza y Formentera. *Aproximación a sus paralelismos en el Mediterráneo (Siglos XVII-XX)*. Premio de Investigación “Vuit d’Agost” 2006. Eivissa, 2009.

3 Como siempre, nuestro agradecimiento al Notario D. Mígel Angel Rufas, así como a su antecesor, D. Alberto Rodero García —extensivas al personal de ambas notarías— por las facilidades prestadas en la consulta del ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE IBIZA (API).

4 M.L. MATEU PRATS, “El *clauer* en Ibiza a partir de la documentación del siglo XVII”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LI, 2 (Número monográfico dedicado a la joyería tradicional y sus contextos religioso, social y simbólico). Madrid, 1996. pp. 151-181.

5 Citamos por el DCVB de ALCOVER-MOLL (en la voz “*claver*”).

De los años 80 de esa misma centuria, la de este mismo conjunto de llaves en el *Terç del Crestià*, de F. Eiximenis⁶. Y de 1460, la de otro *claver*, junto con *cor / bossa, aguller* en el *Spill* de J. Roig⁷...

En capítulo aparte cabe recoger asimismo la mención del *clauer*, junto con cadena, diadema, collar y otras joyas, en la *cançó feudal cavalleresca* “*Lo testament de n’Amelis*”, que I. Macabich transcribió en el apartado “Glosa al romancero”, en el volumen dedicado al Costumbrismo, de su *Historia de Ibiza*⁸.

De especial valor, a la hora de visualizar las piezas identificadas en la documentación escrita, es, por otro lado, la mujer con *clauer* que aparece dormitando en una escena del retablo procedente de la Iglesia parroquial de Sant Esteve de Granollers, pintado por los hermanos Vergós entre 1491 y 1500. Según se ha referido para dicho *clauer* —que asimismo cuenta, en lo tocante a las llaves, con representativas piezas-testigo, corroborando su fidelidad con el natural—, aunque “els sistemes de subjecció d’arrel romànica continuaven en ús durant l’època gòtica”, en este caso nos encontramos con un ejemplo de los “clauers força més evolucionats”, por más que éste no sea sino “un manoll de claus enfilades d’un cordó que penja del cinturó, juntament amb la bossa”.⁹

Resulta también especialmente interesante el *clauer* representado en el *retaulle* de la *Transfiguració* de la Catedral de Barcelona (Bernat Martorell, 1491-1452), constituido por “una banda de passamaneria de la qual pengen sengles cordonets amb claus enfilades”. De acuerdo, igualmente, con V. Amenós, otro sistema de sujeción consistía en “una cadena capçada per una clau a cada cap”, como se puede ver en el juego que se conserva en el Museu de Can Ferrat de Sitges (MCFS 31857). Tenemos ejemplos en el *retaulle major* de la Seu de Vic (Pere Oller, 1420-1430), y en la cruz de Vic (Joan Carbonell, 1394)¹⁰.

Prosiguiendo el recorrido cronológico, en el siglo XVI, un “cadenó”, un llavero o “*clahuer*” y un rosario o *penitència* eran los únicos elementos preciosos que se permitían lucir sobre las sedas (totalmente prohibidas para los menestrales) incluso a los caballeros y sus familias¹¹: *No aport ne consenta aportar...or ne argent...de la*

6 Véase “Contes i faules”, de F. EIXIMENIS, en *Els nostres Clàssics*. “De com Deu hom castiga la muller maliciosa”, cap. XCVIII del *Terç del Crestià*. Barcelona, 1925, pp. 36-38. Información amablemente facilitada por A. Ferrer Abárzuza.

7 *Llibre II “De quant fonch casat”. Part primera. Com pres donzella: (212) “claver, correja / (213) bossa, guller /...”*.

8 “...La cadena i la diadema, / lo collar i lo clauer, / com totes les altres joies, / són per la Mare de Déu...” (I. MACABICH, *Historia de Ibiza*, vol. IV. Ibiza, 1965, pp. 186-187). Mención de la que tuvimos noticia en una de las conferencias pronunciadas por M. Torres Torres.

9 V. AMENÓS MARTÍNEZ, *L’activitat i les produccions dels ferrers en el marc de l’arquitectura religiosa catalana (segles XI-XV)*. Tesis presentada para optar al título de Doctora en Historia del Arte (Director Dr. J. Domenge). Universitat de Barcelona, 2004. Vol. I, p. 97.

(www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0508106-1243//LAM_TESI.pdf).

10 V. AMENÓS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 98.

11 M. BERNAT ROCA y J. SERRA BARCELÓ, *Los tejidos en las Islas Baleares. Siglos XIII-XVIII*. Barcelona, 1999, p. 45.

cinta en avall, exceptat cadenó, clahuer y penitència de or... (1565, BSAL, III, 11)¹². Normativas que se reiteraron en las centurias siguientes.

Según Puiggari, en el siglo XVII las llaves, tijeras y otros “adminículos por el estilo” eran de uso general.¹³ De acuerdo con ello, un documento ibicenco de 1689 deja constancia de la “gran cantidad de llaveros y cadenillas de plata” que venían ostentando las “mugeres” de los labradores o payeses ibicencos¹⁴, conforme a los resultados obtenidos en el Archivo de Protocolos.

En el siglo XVIII el *Diccionario de Autoridades* afirmaba, por su parte, que las “mugeres” solían “traher” un llavero, “pendiente de una cadenilla ò cinta, colgado de la cintúra”¹⁵. A lo que a su vez se adapta el seguir constatando la mención de *clauer* y *cinto/a de plata*, a veces junto a *aguller* o *ciseaux* (tijeras o *estisores*)... en la documentación de diversos lugares, como el *Alt Empordà*¹⁶, el Rosellón¹⁷ o la propia Ibiza..., durante ese período de tiempo.

I. B. Aspectos formales documentados en Ibiza

Como ya hemos señalado en otras ocasiones¹⁸, es tanta la información contenida en los protocolos ibicencos concerniente al *clauer* (especialmente en inventarios y almonedas) que incluso puede reconocerse su configuración y evolución tipológica.

12 Citamos por la voz “claver”, en el DCVB de ALCOVER-MOLL.

13 J. PUIGGARÍ, *Monografía histórica é iconográfica del TRAJE*. (Barcelona 1886). Valladolid, ed. 2008, pp. 21-212 y 219.

14 “Real Castillo de Yviça, a 24 de noviembre de 1689” “...Que assí mesmmo se amoneste a los quartones, para que los labradores traygan la gran cantidad de llaveros y cadenillas de plata que sus mugeres van ostentando, y assí mesmo las sortijas de oro...”. Información cedida gentilmente por F.X. Torres i Peters.

15 “Llavero: “...Se llama también al anillo de plata, hierro ò otro metal en que se trahen las llaves: el qual se cierra con un muelle o encaxe: y le suelen traher las mugeres pendiente de una cadenilla ò cinta, colgado de la cintúra”.

16 J. COMES CAUSA y A. HERRERA CORCOLL, “II. La dona als segles XVII i XVIII, la Selva de Mar (Alt Empordà), en *Actes del Colloqui L’Albera i el Patrimoni en l’espai transfronterer*. Consell Comarcal del Alt Empordà, 2004, p. 145.

17 Sabemos que a finales del siglo XVII se inventarió en Perpignan una “*sinta de plata a la francesa ab son claver*”, junto con “*set anells de or*”, cuatro de ellos “*a la catalana*”. De casi un siglo después (situándonos en 1787), es, a su vez, el grabado de Carrère con la representación de una *ménestrale* con este tipo de adorno, o “*clavier d’argent* (del que vemos colgar unas tijeras), y que —según se ha observado— sirve para distinguirla “*véritablement*” de la representación de la *paysanne*, “*tot come (mais c’est una hypothèse) la parure en pierreries*”. (*L’habillement en Roussillon au XVIIIe siècle*”, p. 11: www.mediterranees.net/vagabondages/divers/habit18.html-44k). Citamos por M.L. MATEU PRATS, “Nous paral.les del clauer i l’empredada: El *clavier* al Rosselló i la Provença; les *catene porta chiavi* i altres *prendas* a Sardenya”. *Eivissa* 48. Eivissa, 2008, pp. 20(600)-29(609).

18 Citamos por M.L. MATEU PRATS, *Gonelles y Joies...* ob. cit., p. 93.

Se nos informa, así, de como, a veces, los “*cadenons*” eran dobles (con dos *comes* o *carrers*), evocando ejemplos anteriores¹⁹.

En lo que afecta a las propias *baules* o eslabones, se nos dice que podían ser *redones* —consideradas ya antiguas en 1763—, *cairades*, *grosses*, *menudes*, etc. Al tiempo que se enumeran las distintas piezas que, asimismo, formaban parte de estos conjuntos (*ganxos* o *garfis*, *abellotes* o *bellotes* (¿para contener esencias o aromas?²⁰), *escopines* y *planxes de plata...*), además de *agnus*, “relicarios de vidrieras” o “*joies*”.

Tan solo reconocer una cierta imprecisión terminológica, en conformidad con el panorama general. Por ejemplo, la que afecta a los *agnus* (¿en su sentido de *agnusdei* o en función de haber pasado el continente a denominar al contenido²¹?). O la que incide en la identificación de las *cintas de plata* y/o *cadenons* (“*una sinta y un cadenon de Plata con dos llaves de Plata*” (1763); “*tres cintas vulgo cadenons de plata y un llavero*” (1786).

En algunas ocasiones tenemos constancia de llaveros o llaveritos “a la moda mallorquina” o “a la mallorquina”, relacionados con cintas de *baules* menudas, que así parecen aludir ejemplares de menor tamaño. Tal vez del tipo de la “*sinta pequeña baula menuda, con su Abellota y Pechina vulgo escupina de Plata*”, inventariada como aquellos otros en 1763, y cuya *pechina* es paralelizable con el *cargol de mar* que muestra la reproducida en un estudio sobre la joyería en las Islas Baleares²².

La presencia de un relicario en estos conjuntos —que ya veíamos en el año de 1763 junto al referido “*llaverito a la mallorquina*”—, se hace frecuente —dentro de la documentación estudiada— a partir del último cuarto de la centuria dieciochesca. Tenemos así constancia de ejemplares con “un relicario en dos vidrios, de plata”, o una “*joia*”, descrita la mayoría de las veces como de plata, o bien de cristal. Ya a principios del siglo XIX corresponden otros dos llaveros, con dos y tres *agnus* respectivamente, todo de plata, que constituyen un puente entre los anteriores ejemplos y los *clauers* de los que nos han llegado testimonios fotográficos y materiales.

En lo que respecta a la serie de imágenes con que cuenta el traje “*de clauer*”, cabe destacar una vieja postal (lám. 1), en la que se aprecia con claridad el propio conjunto de llaves que lo acompaña. Se trata de un *clauer* que podríamos describir

19 Véase J. FERRANDIS, Datos documentales para la historia del arte español. Inventarios reales (Juan II a Juana La Loca). Madrid, 1943, p. 185. Citamos por M.L. MATEU PRATS, “El clauer en Ibiza...” ob cit., pp. 157-158 (donde se recogen otros varios ejemplos relativos a la generalización de esta práctica).

20 Entre las diversas acepciones ofrecidas por el DCVB de ALCOVER-MOLL para la voz “*abellota*”, figura la de *especie de tasset de figura d’aglà per tener-hi essències o aromes*” (MARTÍ G. DICC).

21 A. CEA GUTIÉRREZ y P. GARCÍA MOUTON, “Joyas para la mujer en las *cartas privadas de emigrantes a Indias, 1450-1616*”, en *Estudios árabes e islámicos: Monografías I*. Madrid, 2001, p. 345.

22 E. GONZÁLEZ y M. RIERA, *La joyería a les Illes Balears*. Palma, 2002, p. 134, fig. 86.



LÁMINA 1. *Clauer cayendo por el lado derecho del faldar (Tarjeta Postal Ibiza. Colección J. CANTERO).*



LÁMINA 2. *Recreación de otro modelo de clauer (Fondos Etnológicos del Arxiu Municipal d'Eivissa. Fotografía realizada con la autorización de F. Tur Riera, Directora del archivo).*

—según la terminología documentada— de tres *comes* o *carrers*, con motivos de filigrana interrumpiendo esos tres ramales, y un motivo final, o llavero propiamente dicho, con el engaste de vidrios rojos, a modo de rubíes. Todo acompañado por dos “relicarios en dos vidrios”, o *joies* de plata, y cuatro llaves del mismo metal. Se trata, pues, del tipo de *clauer* para el que se conoce una pieza-testigo (de 1788, según información de F. X. Torres Peters) que ha sido recreado por una de las joyerías isleñas.

A ello hay que añadir la localización de otra pieza original al parecer en el pueblo de Santa Gertrudis, por el propio maestro joyero que se encargaría de su posterior recreación²³. Nos referimos al ejemplar recientemente adquirido por el *Arxiu Municipal d'Eivissa* para incrementar su colección etnológica —procedente de la *Caixa*—, y completar así el modelo indumentario allí conservado (a su vez recreación de los plasmados en dos pinturas del siglo XVIII). Ejemplar de *clauer* nuevamente de tres ramales, piezas de filigrana, engaste de vidrios rojos y presencia de la *joia* de plata, pero con rasgos distintivos en su configuración (lám. 2).

A los paralelismos que hemos podido establecer con algunos de los *clauers* identificados, de un modo u otro, en Mallorca, Menorca, Alto Ampurdán, Rossellón, Provenza, Cerdeña... —y a que ya hemos hecho referencia en anteriores estudios²⁴— hay que sumar aquí otro referente al levante peninsular, de especial interés para la presente publicación.

Gracias a una de las acuarelas de Joan d'Ivori sobre la indumentaria tradicional murciana²⁵, podemos apreciar la configuración del *clauer* que cae a lo largo de la saya de la mujer allí representada: se trata, en este caso, de un ejemplar constituido, simplemente, por una cadena sujeta a la cinta de cintura mediante una lámina u ornamento en forma de corazón (¿con significado amoroso?) y rematada inferiormente por una anilla, o llavero, del que penden tres llaves.

I. C. Aspectos simbólicos

Ya hemos visto como, hacia 1460, se encuentra la mención de un *claver*, junto con *correja* / *bossa*, *aguller* en el *Spill* de J. Roig²⁶ (por el *aguller* o *canonet* que lo

23 Agradecemos la información facilitada por E. Pomar, hija del maestro-joyero J. Pomar.

24 M.L. MATEU PRATS, “Nous paralels...” ob. cit.

25 J. VILA, (JOAN D'IVORI), *Vestits típics d'Espanya recopilats, dibuixats, colorits i comentats per J. d'Ivori*. Barcelona, 1935-1936, lám. 57.

26 *Llibre II “De quant fonch casat”. Part primera. Com pres donzella: (212) “claver, correja / (213) bossa, guller /...”*

27 Resulta ilustrativo saber lo que, para otras zonas, se ha escrito sobre el uso de “*le crochet de châtelaine à ciseaux*”. (*Bijoux et pierres précieuses*. Richardeanjacques.blogspot.com/2007/08/ques-ce-que-une-chatelaine.html-6k). Según se afirma, frecuentemente se trató de “*un cadeau symbolique du fiancé à son élue*”. Si bien ciertas jóvenes ya los tenían bastante antes del matrimonio y, de hecho, pequeños ejemplares demuestran que estaban “*destinés aux filletes que apprenaient couture et broderie dès de le plus jeune âge*” (*Modestes et éclatants. Quatre bijoux féminins traditionnels*. CONSEIL DES MUSÉES

acompaña, al menos con aparentes connotaciones de laboriosidad²⁷). Sin embargo, nada mejor, para introducirnos en el presente apartado, que la mención de la propia Virgen como “digna clauera”, en una de *les trobes en lahors de la Verge María*, convocadas en 1473 o 1474 por “mossen Bernat Fenollar” (*preuere e domer de la Seude la inigne Ciutat de Valencia*)²⁸.

En este sentido tenemos que tener en cuenta que, más allá del enfoque misógino y/o satírico atestiguado en los escritos de los moralistas de entonces, es necesario aproximarnos a la mentalidad imperante en aquellos momentos para comprender el significado de esta manifestación, en íntima relación con el de la indumentaria. Y es que nos estamos refiriendo a un mundo en el que el dogma religioso de vivir en sencillez, pobreza, humildad... se reflejaba especialmente en los modos de vestir “honestos”²⁹ (a imitación de los aludidos para la Virgen), y a cuya herencia cultural entendemos responden aquellos propios de las *al.lotes* o, generalizando, *bones dones*, constatados en la documentación isleña³⁰.

Nada más explícito que la visión metafórica (atestiguada en la producción eiximeniana) de esos pobres y honestos vestidos como altos muros amparando la castidad de la que los portaba. De modo similar a como parece que también ocurría con otros elementos, tales como las cintas de cintura, que, en este caso, actuarían como precintos simbólicos de la virginidad³¹ —como también se comprueba en la indumentaria religiosa³²—, y de los que, en este caso, pasaría luego a pender el *clauer*. Sin extendernos tampoco en dichas consideraciones, cabe aquí tan sólo recordar la

DE POITOU-CHARENTES www-alienor.org/articles/bijoux/texte.htm-17k), en conformidad con las tradicionales virtudes que continuaban requiriéndose a las mujeres. Esto es, como igualmente hemos comprobado que ocurría en Ibiza, mediante el legado de uno de estos ejemplares de una abuela a la más pequeña y hacendosa de sus nietas. Citamos por M.L. MATEU PRATS, “*Gonelles*” y “*Joies*”... ob. cit. p. 101.

28 “Del cel sou escala y digna clauera” (www.wordlibrary.net/eBooks/Wordtheque/ca/AAAACI.TXT-214K).

29 En este sentido, la presencia de un manojo de llaves, pendiendo desde la cintura por un lado derecho de su modesta saya o basquiña de paño, se documenta asimismo en un arquetipo literario de belleza, bondad y humildad como es Constanza en *La ilustre fregona* cervantina. (Citamos por C. BERNIS, *EL Traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid, 2001, p. 302). Personaje, en cuestión, que traía además tranzados sus cabellos, de modo análogo a como se ha dicho para las payesas ibicencas en tiempos más recientes.

30 Para mediados del siglo XVIII se han documentado camisas, “cosetes” y basquiñas “de muchachas buenas” en inventarios de bienes de la payesía ibicenca (M.L. MATEU PRATS, “*Gonelles*” y “*Joies*”... ob. cit., p. 46)

31 A. CEA GUTIÉRREZ, “La simbología de los adornos de cintura”. Conferencia pronunciada (no publicada) en la clausura de las *III Jornades de Cultura Popular de les Pitiüses*. Véase *Ultima Hora / Ibiza* (J/J), del 23-3-2003, p. 43.

32 Así se comprueba en *Orationes dicendae cum sacerdos induitor –Sacerdotalibus paramentis*. *Missal Pius V* Información facilitada por F.X. Torres i Peters.

33 “Vedarónse a las cortesanas los distintivos propios de las mujeres honestas, como el cinturón”. *Estudios de la indumentaria concreta y comparada: Cuadro Histórico. Siglos XIII y XIV*. Barcelona, 1890, p. 15.

prohibición del uso de cinturones por las prostitutas³³, de que habla Puiggarí para tiempos anteriores. Todo lo cual, junto la participación de estos elementos en las dotes y capitulaciones matrimoniales o *espolits*, nos ha llevado, repetidas veces, a señalar su posible relación con el *escreix*³⁴.

En lo que respecta al *clauer* propiamente dicho, se trataría de un atributo de las buenas mujeres, que así tendrían igualmente en la *Mare de Deu* (como “digna clauera”) su inalcanzable modelo más explícito. Atributo especialmente referido a la función desempeñada por las mujeres casadas dentro de los límites domésticos como “guardas de su casa” (“de sus puertas adentro”). Así se expresaría Fray Luis de León en *La Perfecta casada*³⁵, de manera paralelizable a cómo ya ocurría en el capítulo dedicado por F. Eiximenis, en su *Spill*, al gobierno de la casa, ateniéndonos a una copia castellana³⁶ que por su parte demuestra la trascendencia de dicho autor en la espiritualidad peninsular.

Por otro lado, resulta también altamente significativo el refranero de Correas, tal como se ha tratado en un estudio elocuentemente titulado “Retrato y caricatura de la España del siglo XVII”. Según se observa, la imagen de la belleza en la casada debía de emparejar con la de la mujer hacendosa, ancestralmente representada con el huso y la rueca (en la iconografía y en la literatura). “Es la visión de la mujer de su casa honesta, buena administradora y fuente de riqueza, hilando lino y lana y con las llaves colgando del ceñidor (se conservan 89 refranes sobre el estereotipo de la buena y la mala hilandera, que es tanto como decir la buena o la mala esposa y ama de casa)³⁷.”

“La cinta, cinto o ceñidor de mujer —se insiste más adelante—³⁸ aparece en los refranes como descansadero de la rueca, emblema e icono de la perfecta casada y de la mujer hacendosa. Así se emplea: *La rueca en la cinta y los pies en la bailía*. Cuando se dice: *No tomeis cinta de plata*, probablemente se está aludiendo a la mujer que pique alto con un matrimonio de buena posición; que no vale la pena hilar si no es con cinta y rueca de plata”. “La cinta se toma también en la mujer —se añade— como la prenda de la que cuelgan las llaves de la casa y la hacienda y por ello puede simbolizar la responsabilidad del buen gobierno doméstico: *Las*

34 Donación del hombre a la mujer, en los esponsales, sobre la dote o parte de la dote, en el sentido de gratificación por su virginidad.

35 ¿Para que fin “ordenó Dios a la mujer, y se la dio por compañía al marido” sino “para que lo que él ganase en los oficios y contrataciones, de fuera, traído a casa, lo tuviese en guarda la mujer y fuese como su llave?”. Así las “buenas mujeres” debían ser “guardas de su casa”, “pues las hizo Dios para ella sola”, debiéndose contentar con “su suerte”, “de sus puertas adentro”. Capítulo XVII: “Rodeó todos los rincones de su casa y no comió de balde”.

36 *Carro de las donas*. Valladolid, 1542. Véanse capítulos L y LI en *Estudio preliminar y edición anotada* de C. CLAUSELL NÁCHER. UAB, 2004, www.tesisexnarxa.net/TDX-0608105-110729/-8k.

37 A. CEA GUTIÉRREZ, “La indumentaria en el refranero de Correas. Retrato y caricatura de la España del siglo XVII”, en *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Universidad de Granada, 2002, pp. 101-136 (p. 105).

38 A. CEA GUTIÉRREZ, “La indumentaria....” ob. cit., pp. 127-128.

llaves en la cinta y el perro en la cocina; ‘contra los que son de mal recaudo’ aclara Correas. *Llave en cinta hace buena a mí y a mi vecina*; quiere decir que la buena ama nunca debe descuidar las llaves”.

En este contexto simbólico habría, pues, que situar la estrecha relación del *clauer* en Ibiza con la ceremonia de la boda (ya fuera entregado por la suegra a su ya nuera, por el recién casado a su esposa..., o bien en función de la participación de la cinta o, incluso, del propio conjunto del *clauer*, en la dote de las muchachas). Es decir, de manera similar a cómo se ha comprobado en otros lugares³⁹.

II. La emprendada de plata y coral

II. A. La plata en los collares de coral y/o cristal

Junto con el referido *clauer*, en los inventarios de bienes de la payesía ibicenca es habitual documentar collares o hilos de coral, a veces asociados a otros de cristal, o bien aunando ambas materias (como también se atestigua en los rosarios). Algunos informes los describen chicos o grandes, de sartas menudas o “gordos” de abellotas, en ocasiones con *branques* (ramas) de coral, *manetes* (“manitas”) de lo mismo, *pedres de llet* (piedras de leche) u otros elementos, dentro del campo mágico-protector. Así como con medallas, cruces, “porcelanas” y “*joietes*” en estos dos últimos casos supuestamente, a su vez, de carácter religioso.

“*Dos manetas de coral encastadas de plata*”, y “*una pedra de llet*”⁴⁰ son los extremos que, por ejemplo, presentaba un *collaret* de “*deset grans de Crestay*” y “*quinse grans de Coral*”, registrado en 1716, entre los bienes de una labradora del cuartón del Llano de la Villa, de manera similar a como, anteriormente, se documentaba en

39 Por ejemplo, en Provenza el *clavier* se ha reconocido, explícitamente, como “*un cadeau de Mariage*” que venía a representar la condición de dueña, o ama, de su nueva casa, y del que no fue extraño colgasen las “*ciseaux de broderie per la couturière*” V. HERZ, “Provence. A chaque métier sas tenue”, en *Les costumes traditionnels français* en alliancefrancaise.or.th/content/Magazine/Archives%20PDF/224costumestraditionnels.pdf. *Accessoires de Mode Anciens*; www.bijoux-couture.com/4.html-16k)V. También la ilustración: “*Robe de mariée*”. (www.solliesville.fr/listeLieux00010068.html-46k). *Clavier*, éste, que, por “*l'importance du travail de l'agrafe*” era, asimismo, “*le reflet de position social de la détentrice*”. *Costume. La bastidane*. (www.museesdegrasse.com/mahp/fla/costumes-batisdane.shtml). Sin olvidar el significado amoroso que podía estar presente en su ornamentación (*coeur percé, anneaux de mariage, triple anneaux symbol du passe, present, futur...*) Citamos por M.L. MATEU PRATS, “*Nous paral.lels...*” ob. cit., 2008, pp. 20 (600)-22(602).

40 Usadas por las mujeres como un talismán generador lactoso, o como un amuleto contra las grietas de los pechos. Véase, por ejemplo, J.F. BLANCO, “Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional”, en *Moda en sombras*. Madrid, 1991, p.43. C. BAROJA DE CARO, “Catálogo de la colección de amuleos”, en *Trabajos y Materiales del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1945, pp. 5, 10.

41 “*Un collaret que té 13 grans de cristal grosos y una maneta encastada en plata...*”, en el *Llibre de la Confraria del Roser* (1693). Citamos por M. TORRES TORRES, “*Escoltem els majors*”, en *III Jornades de Cultura Popular de les Pitiüses. Es vestir antic. Imatges d'ahir*. Eivissa, 2003, p. 123.

el cuartón de Portmany⁴¹. Señalando que las *manetes* serían las populares “higas” o “*figues*”. Esto es, como es bien sabido, el amuleto generalmente en forma de puño o mano cerrada, con el pulgar entre el índice y el medio.

“Encaste de plata” es el que también se menciona para las *branques* de coral, consideradas asimismo *figues* o representaciones fálicas íntimamente relacionadas con ellas, y a las que se atribuían virtudes contra el rayo, los vómitos, etc.⁴². Si para el siglo XVII ya identificamos algunos ejemplos, en el XVIII las reconocemos formando parte de los collares registrados en la ruralía isleña.

Es el caso de la “Branca de coral” (entendemos que con engaste, seguramente *d’argent*), que participaba en la configuración de “un collar con granos de cristal y coral”, inventariado en 1737 en el *quartó de Portmany*. Así como la “ramita de coral” con “encaste de Plata” que, junto con dos “Joitas” (presumiblemente también de plata), completaban un collar de “seis hilos de coral”, identificado en el cuartón de *Santa Eulària* y año de 1763.

Por su parte, como “prendas de poca monta” se aluden las “*abellotas*”, de cristal o de coral e igualmente “encastadas de plata”, en un documento de 1736⁴³, de especial interés. Se trata, en concreto, de la súplica, hecha a las autoridades, por un platero de oficio y “pobre quasi de solemnidad”, para que se le permitiese “salir por la campaña” isleña para la venta o trueque de esas “*abellotas*” (junto con el correspondiente, permiso de “componer llaveros y cadenones...”, a que nos referíamos anteriormente).

Dichas “*abellotas*” son las que —citando otro ejemplo— constatamos unos treinta años después, a través de las “*seys o siete*”, “dos engastadas de plata, y las otras no”, que figuran en la descripción de un “collar de coral grande”, inventariado junto a otro “collar de coral chico”. Es decir, como pensamos que también sería el de “ocho camas” o *comes*, registrado, en 1766, a su vez al lado de otro “collar gordo de *abellotas*”, todo de *moda forença*, o propio de la gente del campo, al igual que la “*sinta de plata*” que los acompañaba...

En lo que compete a los extremos de carácter religioso —revestidos por su parte de virtualidades protectoras más allá del paganismo—, cabe citar, en primer lugar, la *creu* o cruz, emblema cristiano por excelencia. Se documenta, por ejemplo, a mediados del siglo XVIII y cuartón de Santa Eulalia, en un “*collaret de coral*” de “*set fils*”, que además mostraba una “*porcellana*” engastada de plata y “*una goieta*” (1767). Extremos todos ellos, probablemente, y como indicábamos, también, de carácter religioso.

En este último sentido, cabe tener en cuenta la temática habitual en las *joies*

42 C. BAROJA DE CARO, ob. cit., 1945, p. 17. Véase, en el mismo estudio, el apartado ‘Corales fálicos y otras representaciones’, p. 31. Números 7809, 10359 –lám. XIV, 1840-, lám. XV. 1526, 1527, etc.

43 AHME, *Llibres de Juraria* (28 de junio de 1736, f. 84): “...*abellotas* de cristal o de coral, encastadas de plata (...)”. Documento aportado por F.X. Torres i Peters.

(“relicarios de vidriera”) llevadas por las ibicencas (tal como veíamos al tratar el *clauer* y volveremos a constatar más adelante). Así como la atestiguada (advocaciones marianas, como la Virgen de Monserrat y de El Pilar, santoral...) en las llamadas “porcelanas”⁴⁴, o esmaltes figurados en placa, por lo común en este período de pequeño tamaño y hechura circular⁴⁵.

Sin ánimo de repetir lo escrito a este último respecto, y dejando a un lado la complejidad de su estudio, baste ahora recordar el carácter popular y distinta procedencia que se ha reconocido para muchas de estas placas, que se adquirían sueltas y se montaban en diferentes lugares, combinando así las posibilidades y vinculando las producciones de talleres probablemente situados en territorios de la Corona de Aragón. Siendo precisamente una isla tan próxima, y hermana, como la de Mallorca, donde se sitúa la procedencia de muchas de las piezas conocidas, y donde se han seguido empleando esmaltes del mismo tipo para botonaduras y otros usos⁴⁶.

Resulta también especialmente interesante mencionar el “collar con algunos granos de coral y de cristal, con una **Medalla de plata y una virgen del Pilar de Peltre**”, que fue inventariado en los años treinta del siglo XVIII. La misma centuria en que se fecha una pieza-testigo de dicha advocación⁴⁷ y que hay que reconocer como medalla de hechura por mostrar la referida imagen recortada.

Por otro lado —pasando a referirnos a otros modelos de vueltas—, el hecho de que algunos de los “hilos” de coral, o de otras materias, se conocieran como “*augustinades*” (1776), “*Agustins*” (1791), “*Augustinus*”..., permite pensar que esa denominación pudiera deberse a que, al menos originariamente o en algún momento, hubieran presentado medallas o extremos de San Agustín⁴⁸. Si bien, al menos en el estado actual de la investigación, ninguna de las fuentes manejadas ha venido a corroborar esa suposición.

Así, y en aparente conformidad con la documentación escrita estudiada, las dos piezas-testigo que pudimos localizar en la década de los 80 (gracias a la información oral aportada por una ibicenca de la Marina, nacida a comienzos del siglo

44 Otros ejemplos documentados en Ibiza: API, Rosell, 1756, f. 124; API, J. Sala, 1763, f. 56.

45 L. ARBETETA MIRA, “Notas sobre la Joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado ‘a la porcelana’”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. (45-67) 60-67.

46 L. ARBETETA MIRA, ob. cit., p. 67. Véase también E. GONZÁLEZ y M. RIERA, ob. cit., p. 145, fig. 106.

47 Datación gentilmente facilitada por A. Cea. Sobre el grado devocional que se ha comprobado para esta advocación en la isla, véase M.L. MATEU PRATS, *El món devocional a Eivissa. Retaules i imatges del col·leccionisme privat (s. XVII-XIX)*. Premi “Vuit d’Agost” 1999. Eivissa, 2000, p. 267.

48 En apreciación de A. Cea Gutiérrez.

49 Ilustración en M.L. MATEU PRATS, “*Gonelles*” y “*Joies*”... ob. cit., p. 168. De esta misma materia eran también, por ejemplo, los “doze hilos” de un collar registrado en el cuartón de las Salinas en 1793.

XX), dichas *agustinades* no son sino varias hiladas de sartas menudas (de nácar⁴⁹ y coral, respectivamente), dispuestas en sucesivas ondas concéntricas y unidas por sus extremos⁵⁰.

Según reflejó C. Gómez de Posada en 1791, las mujeres ibicencas que aquí nos ocupan lucían por entonces muchas joyas alrededor del cuello y sartas de corales cubriendo el pecho, además del “cinto con llaves de plata —que ya hemos tratado— pendiente de una larga correa”⁵¹.

Por más que dicho autor no haga mención alguna al cristal, para ese mismo momento otros informes continúan atestiguando su presencia, al tiempo que, en algún que otro caso, demuestran el elevado número de “joytas de plata” que podía participar en esos conjuntos ornamentales⁵². Sirva aquí de ejemplo el collar de dichas materias que se dice con diez “Joytas de plata” en un inventario de 1792 y pueblo de San Jorge, del cuartón de las Salinas.

Teniendo en cuenta que por *joies* se conocen en Ibiza los extremos con cerco de plata u oro que normalmente hoy exponen tras vidrios estampas religiosas (“relicarios de vidrieras”, aunque no contengan reliquias propiamente dichas), muy bien podrían ser de esta tipología las aludidos en dichos informes. Máxime teniendo en cuenta la identificación entre *joia* y *reliquiari* presente en la documentación isleña, así como la costumbre de hacer pender de las vueltas de collar este tipo de piezas.

A este respecto ya hemos apuntado que la denominación de agnus, como reliquia, se extendió al relicario que lo contenía, pudiendo aplicase también a los referidos relicarios de vidriera, presentasen o no el sello de cera en cuestión. Si quien podía llevar un Agnus Dei se sentía especialmente protegido por las extraordinarias propiedades que la Iglesia le concedía (por ejemplo, en los embarazos, garantizar un buen parto y evitar la muerte súbita del recién nacido)⁵³, también obtendría análoga sensación de amparo y asimismo proyectaría una devota imagen quien recurría a otros elementos religiosos, en conformidad, por ejemplo, con lo señalado sobre los rosarios.

50 M.L. MATEU PRATS, *La joyería ibicenca*. Palma de Mallorca, 1984, pp. 45-52. Del mismo autor, “*Gonelles*” y “*Joiés*”... ob. cit., pp. 166-168.

51 C. GONZÁLEZ DE POSADA, “Adiciones sobre las noticias de Ibiza y Formentera de D. Manuel Abad y Lasierra” publicadas en *Ibiza arqueológica e histórica en 1791* y reproducida, entre otros autores, por J. DEMERSON en *Ibiza y su primer obispo Abad y Lasierra*. Madrid, 1980, pp. 327-334.

52 Como singular exponente podemos citar los dos collares de coral, con “onze joytas de plata”, que además fueron inventariadas junto con “diez y ocho hilos de coral”, “seis hilos de rubins vulgo Agustins” (a que ya hacíamos mención), dos llaveros con ocho llaves y cuatro agnus y una “sinta con su escopina”. Todo lo cual figuraba entre los bienes de Juan Sala de Gabriel, mayoral del huerto de la Fruta en el cuartón del Llano de la Villa, aunque natural de Mahón (Menorca).

53 N. GARCÍA PÉREZ, “El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia 2006, p. 253.

II. B. Rosarios de plata y coral

Junto con la protección que se pretendía conseguir llevando las referidas piezas, lucir joyas de carácter religioso como relicarios y rosarios era a su vez una manera de declararse públicamente una persona piadosa. Motivo por el que el que, ya en los siglos XIV, XV, XVI y XVII los propios rosarios se llevaron también colgando del cuello, según reflejan diversos retratos y escritos⁵⁴. En estos últimos, ciertas mujeres se dicen con grandes rosarios de “cuentas sonadoras” o, con “manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones” haciendo “ruido de sonajas”... O, por el contrario, con otros más discretos de “cuentas menuditas”, tal como en este caso refleja A. Martín de Braones para finales del XVII, aduciendo asimismo razones de protección⁵⁵.

Según relata este último autor —refiriéndose en concreto al resultado de la predicación del dominico Santa María de Ulloa en Sevilla—, la creencia de que el llevar un rosario colgando del cuello suponía el librarse “de infinitos males de cuerpo y alma”, trajo consigo que no hubiese “hombre, muger o niño de qualquier calidad”, “que además del Rosario ordinario” para el rezo no trajera “otro también bendito al cuello”⁵⁶. Lo cual viene a enlazar con la especificación de rosaris de coll

54 “...Si parienta no tienes, toma una de las viejas que andan por las iglesias y saben de callejas; con gran rosario al cuello saben muchas consejas” (del *Libro del buen amor*, Arcipreste de Hita); “...vieron venir una reverenda matrona, con unas tocas blancas... y con un gran rosario al cuello de cuentas sonadoras, tan gordas como las de Santenuflo, que a la cintura le llegaban” (de *La tía fingida*, Miguel de Cervantes); “...traía un rosario al cuello siempre tan grande que era más barato llevar un haz de leña a cuestras. De él colgaban muchos manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones que hacían ruido de sonajas” (*El buscón*, Quevedo)...

En lo que respecta a los retratos, y según han observado R.E. RÍOS LLORET y S. VILAPLANA SANCHIS (I “Las joyas como ofrenda...” ob. cit., pp. 45-47), rara es la representación de Santa Ana, durante los siglos XV y XVI, en la que la madre de la Virgen no aparezca con un rosario pendiendo del cuello, como un atributo. Rosario que, curiosamente, es siempre de cuentas de azabache, entre las que se podían insertar las de coral o de oro.

55 A. MARTÍN DE BRAONES, *Noticias del gran aumento a que ha llegado en... Sevilla la devoción al Santo Rosario* (1690-1695), y, concretamente, en la *Segunda noticia...* (Valencia, 1691), p. 11. Citamos por C. JOSÉ ROMERO MENSAQUE, “Los comienzos del fenómeno de los rosarios públicos en Sevilla: las ‘noticias’ de Alonso Martín de Braones (1690-1695)”. *Revista de Humanidades* 15 (2008), p. 214. Disponible en dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2766534&orden=0

56 “Aviendo predicado en Sevilla el V.P. Ulloa que el que traxera un Rosario al cuello se libraría de infinitos males de cuerpo y alma, abraçó toda la ciudad su consejo con tanta instancia que no ay hombre, muger o niño de qualquier caliad que sea, que además del Rosario ordinario en que reza no trayga otro tambien bendito al cuello, y las señoras lo traen de cuentas menuditas exteriormente, haziendo gala de la preciosa cadena que las declara esclavas de la Reyna de los Ángeles, exemplo que mueve a que aun los más necesitados se priven de su alivio para comprar Rosario que traer al cuello”. Véase la nota anterior.

57 G. LLOMPART, “La devoción popular al rosario en la isla de Mallorca”. *Revista Balear* año X, 40-41 (1975).

que, por ejemplo, se ha documentado en Mallorca en el siglo XVIII⁵⁷. Así como, en última instancia, con la ostentación que, análogamente, se constata en Ibiza entre los hombres y mujeres vestidos al modo tradicional.

La gran implantación social de que gozó en el pasado el rosario en nuestra isla queda ya manifiesta en la documentación escrita, así como en las pinturas dieciochescas de los púlpitos de las iglesias de Sant Josep de sa Talaia (1763) y de Sant Antoni de Portmany (1769), donde mujeres y hombres se muestran con este objeto religioso en las manos. Si bien, al menos por el momento, no contamos para esas fechas con testimonios que demuestren la aludida disposición de los rosarios sobre el pecho de las payesas isleñas, tal como ya atestiguan distintas informaciones en los años sesenta del siglo XIX⁵⁸, y tal como se comprueba gráficamente a comienzos del siglo XX, conformando la *emprendada* de plata y coral que ha llegado a nuestros días.

Consecuentemente, nada nos permite afirmar, por ejemplo, que los rosarios de azabache, o de granos negros, registrados en los cuarterones isleños se llevaran por esas fechas como pectorales (en este caso señalando el duelo, según se ha señalado para las mujeres apartadas, de una manera u otra, de las vanidades mundanas). Como tampoco sabemos si los rosarios de cristal, o de coral y cristal (que por ejemplo identificamos en el inventario de bienes de un mayoral, en 1716), podían sumarse por entonces a los collares de esas mismas materias... Dejando aparte los de otras calidades.

Nuestro principal interés aquí es señalar la significativa presencia, para el siglo XIX, de los *rosaris de coral encadenats de plata* en los inventarios de la campaña pitiusa. En principio, como aparente producto del descenso a las capas populares de los ejemplares documentados anteriormente en otros sectores de la población. Y especialmente por ser básicamente identificables —conforme al testimonio de Ferrer Saldanya— con los que han llegado a nuestros días configurando las *emprendades* (o vistosos conjuntos de joyas dispuestos sobre el pecho) de dichas materias. Por más que ya en esa misma centuria y referido estrato social quede a su vez constancia de la significativa presencia de las joyas de oro que, por su parte, han venido configurando la *emprendada* correspondiente.

De este modo se comprueba, por ejemplo, en el año 1835, mediante el registro de uno de esos rosarios encadenados de plata, junto de con un “Santo Cristo” de oro (“con su Águila y Corona”) y varios botones de uno y otro metal. Así como a través del que figura, en 1853, al lado de “seis hilos de coral de un collar” y, nuevamente, otras *prendes de oro* (asimismo, Crucifijo y botonadura)...

No olvidemos que A. Flores (el cronista que acompañó a Isabel II en su viaje oficial a las Islas Baleares en 1860), al describir las joyas portadas por las ibicencas,

58 M.L. MATEU PRATS, “El valor etno-històric d’un llegenda. Estudi crític de *La Creu d’en Ribas*, de V. Ferrer Saldanya, 1868”, en preparació.

59 A. FLORES, “La ofrenda de los payeses”, Capítulo IX de la *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860 escrita de orden de su Majestad la Reina por D. Antonio Flores*. Madrid, 1861, pp. 89-90.

se refirió a una ostentación conjunta de oro y coral⁵⁹ —tal como corrobora la fotografía de Clifford y, más tarde, el escrito de V. Ferrer⁶⁰— permitiendo pensar se trataba de una transición de la *emprendada* de plata y coral a la de oro⁶¹ (la única que reconocemos en las obras del Archiduque Luis Salvador y G. Vuillier, a finales de esa centuria).

Pese a ello, la presencia de un gran rosario sobre el pecho de las payesas vestidas con *gonella* negra —sin impedimento de llevar otro rosario en las manos—, se constata en varias fuentes gráficas de principios del siglo XX (antiguas postales, cuadros costumbristas), que respondían a la intención de recuperar o mantener y “fijar” como representativos de la isla todos cuantos modelos indumentarios se hubiesen llevado tradicionalmente en la isla (tal como veíamos, en la lám. 1, para el llamado traje “*de clauer*”).

Conjugando esas fuentes gráficas con las de carácter escrito, información oral y oportuna localización de piezas-testigo, ha sido posible distinguir dos variantes fundamentales en la *emprendada* de plata y coral, en su último estadio evolutivo.

— La primera de ellas —considerada la más antigua por algunos de nuestros informantes—, básicamente responde a la simple acumulación sobre el pecho de los rosarios de coral “encadenados” de plata (uno colgando del cuello y los otros prendidos sobre los hombros).

— Configurada tan solo por un rosario igualmente de dichas materias, de la misma tipología pero con un diseño al parecer especialmente concebido para su uso como pectoral es, por su parte, el otro tipo de *emprendada*, o *emprendada* propiamente dicha, según el ideal de grupo existente al respecto.

Tanto los rosarios de una como otra *emprendada* muestran cuentas de plata (generalmente con el mismo diseño de los botones de oro) señalando los Padrenuestros, y una malla de plata, a cor (corazón), cerrando en círculo la sarta de dieces. La diferencia entre ellos radica en el mayor desarrollo del cabo, o *baix del rosari*, que presenta el último. Mientras los de la primera muestran un diseño más directamente emparentable con otros del siglo XVII, en apreciación de A. Cea, el cabo o *Baix* de la segunda aparece básicamente constituido por tres órdenes o cuerpos (por su parte paralelizable con los que configuran los conjuntos de “sa Creu” y de “sa Joia” en la *emprendada* de oro, donde más nítidamente cabe reconocer dicha estructuración como propia del siglo XVIII).

Ambas *emprendades* pueden enriquecerse con con una *joia*, o “relicario de vidriera”, también de plata. Así como con las referidas *agustinades* (a su vez análogas por su disposición en ondas concéntricas al “cordoncillo” de oro), por más que tan sólo hayamos podido comprobar dicha asociación en la primera de estas variantes

60 M.L. MATEU PRATS, “El valor etno-històric...” ob. cit.

61 E. FAJARNÉS CARDONA, “Campesinas ibicencas ante Isabel II”. *Lo que Ibiza me inspiró*. Ibiza, 3ª ed., 1995.



LÁMINA 3. *Emprendada de plata y coral con estrella de filigrana (Propiedad de las Sras. BONET TORRES).*



LÁMINA 4. *Emprendada de plata y coral con un mayor desarrollo de la corona (Colección del Sr. RIBAS TUR).*

(la *emprendada* “acumulativa”, supuestamente de mayor antigüedad).

En lo que respecta a la segunda, o *emprendada* “elaborada” (según la terminología aplicada a efectos de estudio), prácticamente hasta este momento tan sólo conocíamos la conformación del aludido *baix del rosari* mediante la sucesión de una cruz de cuentas, una estrella de filigrana y el Crucifijo final (en alguna ocasión precedido por una pequeña corona), como primero, segundo y tercer orden o cuerpo, respectivamente (lám. 3). A ello ha venido a sumarse una pieza-testigo sin la referida estrella, pero con una corona de mayores dimensiones que, de este modo, antecede al “Sant Cristo” con las mismas proporciones que en “*sa Creu*” o “*Sant Cristo*” de oro (lám. 4)⁶².

Como en esos dos últimos conjuntos, todo el *baix del rosari* aparece enmarcado por unas cadenillas laterales (en este caso interrumpidas por cuentas de plata y de coral), desarrollando el diseño ya presente en los rosarios que configuran la otra *emprendada*, o “acumulativa”, de las mismas materias. Además, y al igual que atestiguamos en antiguas *Creus* y *Joies* de oro, dicho *baix* se enriquece visualmente con el engaste de vidrios de colores, a manera de piedras preciosas. A todo ello hay que añadir la costumbre —constatada en antiguas *emprendades* de oro— de llevar también un rosario sobre el pecho. Al tiempo que “*sa Joia*” de dicho metal puede pender de hilos de sargas menudas, como si se tratara del extremo de aquellos otros objetos religiosos...

III. Complementos del *clauer* y la *emprendada*: botones y anillos

III. A. En lo que respecta a los BOTONES, la documentación notarial los muestran a veces asociados a la camisa, a una prenda de busto (sin precisar su ubicación) o, sobre todo —y tal como ha llegado a la actualidad—, a las mangas *llevadices* o quitadizas de la *gonella*.

Desconocidos son hoy los de plata con piedras (azules, verdes...), documentados a mediados y finales del siglo XVIII comúnmente en número de dos y al parecer relacionados con los cuellos de las camisas. Por más que pudieran también tratarse de los identificados en el siglo XX sobre las mangas de la *gonella* negra, de plata u oro, con trabajo muchas veces de filigrana, engaste de pedrería y relacionados con la isla de Mallorca⁶³.

Exclusivamente de filigrana de oro eran los que en 1868 V. Ferrer reconocía a su vez en dichas *mànegues*⁶⁴. Circunstancia que trae aparejada la posibilidad de

62 Véase también en la *IV Jornades de Cultura Popular de les Pitiüses* una de las imágenes procedentes de la Filmoteca Española (NO-DO, 1947), “Ibiza: a ilha branca-la blanca Ibiza”. Eivissa, 2004, p. 144.

63 I. MACABICH y J. TUR RIERA, “Nuestros trajes y danzas”. *Ibiza* 27 (1948), pp. 456-457. M.L. MATEU PRATS, *Gonelles y Joies...* ob. cit., pp. 169-170.

64 M.L. MATEU PRATS, *El valor etno-històric...* ob. cit.

que pudieran haber sido también de plata, de manera similar a como —en este caso y de forma espectacular— ocurre en Cerdeña. Si bien ninguno de los informes manejados que, desde finales del siglo XVII, van dejando espaciada constancia de su presencia en distintos niveles sociales de la isla (filigrana, 1693; “Ilo de oro”, 1791...) especifican para ellos su uso femenino. Siendo, en nuestros días, exclusivos del payés ibicenco.

Desde mediados del siglo XVIII tenemos constancia de los “*de pic de martell*”, “*sense perles ni pedres*” según el *DCVB*, y que cabe identificar con los de “a [golpe de] martillo” (de plata u oro), que por no llevar “aljófár y otras imitaciones de pedrería”, quedaron excluidos de las prohibiciones sobre el lujo promulgadas en la referida centuria⁶⁵. Si en el mencionado Diccionario se dicen “*rodonets*”, esta denominación se aplica en Ibiza a unos poliédricos⁶⁶.

Con testimonio escrito y material igualmente cuentan los llamados “*d’estrelleta*”, tal como los hemos hallamos en este caso desde 1835. Según se desprende estarían menos generalizados que aquellos otros y las piezas-testigo nos los muestran planos, con un pequeño gránulo en su centro y líneas radiales resaltadas a manera de estrella o flor⁶⁷.

El hecho de que en muchas ocasiones la documentación notarial no aporte más detalles descriptivos que los relativos a su condición de “redondos”, “llanos” o “lisos”..., nos impide establecer su exacta correspondencia con una u otra tipología. Esféricos son, de hecho, algunos botones de lámina de plata y decoración a troquel, análogos a las cuentas que señalan los padrenuestrós en los rosarios-*emprendades* de plata y coral, así como a los botones de oro⁶⁸. Tipología que asimismo podría admitir la denominación “*de pic de martell*”.

III.B. Para finalizar, no queda sino referirnos a los ANILLOS, de los que en el siglo XVIII hemos identificado algunos pocos ejemplares de plata, a veces con piedras, como era habitual en los más numerosos de oro que les acompañaban. De plata o similar es, a su vez, una pieza-testigo con engaste de vidrio y anilla lateral, del que penden dos pequeños colgantes en forma de triángulo invertido y llave. Esto es, los que de forma equivalente se atestiguan, al menos desde finales del siglo XIX, en los de oro y que, según dijo entonces V. Navarro⁶⁹, mostraban dichos colgantes en lugar de piedras. Por más que actualmente se estén recreando piezas antiguas con perlas o piedras y colgantes silueteados en forma de llave y corazón.

En todo caso, anillos exclusivamente de oro son los que, al cubrir materialmen-

65 J. PUIGGARÍ, ob. cit., pp. 228-229.

66 M.L. MATEU PRATS, *La joyería...* ob. cit., p. 54.

67 Ibídem.

68 Ibídem, p. 55. Véanse también las pp. 73 (un broche o “*gulla*” con la misma decoración) y 77-78 (proceso de fabricación).

69 V. NAVARRO, *Costumbres en las Pitiusas*. Madrid, (1897) 1901, pp. 136-137.

te los dedos de las *al.lotes* prometidas en matrimonio, constituyen hoy una de las imágenes más singulares de la isla. Y en los que quizá, con la presencia de esa minúscula llave (sin negar su supuesto contenido erótico), quepa intuir el recuerdo del tradicional *clauer*, por su parte íntimamente vinculado a la ceremonia de la boda.

Camarines, tronos y peanas marianas en Gipuzkoa

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

La riqueza experimentada por las iglesias guipuzcoanas a lo largo de los siglos del barroco, unido a la llegada de importantes remesas de plata procedentes de América, propició que toda pieza necesaria para el culto divino o para el exorno de los templos, fuese susceptible de ser realizada en plata. A lo cual hay que sumar la proliferación del culto a nuevos santos, así como a las distintas devociones marianas, en un momento en que en España adquiere gran auge el culto inmaculista.

Así pues, estos factores propiciaron la creación de una serie de objetos destinados al adorno tanto de los santos, cuyos atributos pasaron a realizarse muchas veces en plata, como a las advocaciones marianas, para las que se realizaron un sinfín de coronas, medias lunas, así como diferentes atributos. Una de las piezas más sobresalientes destinadas para el uso de estas imágenes van a ser los camarines, tronos y peanas. En un principio las figuras eran colocadas en nichos realizados en madera, al igual que el resto del retablo en el que se situaban, adquiriendo importancia mediante el resalte del elemento arquitectónico que las cobijaba. Con la llegada de la plata americana, y el mayor enriquecimiento de los templos, algunos de estos nichos pasaron a realizarse en materiales de mayor riqueza, como la plata.

Igualmente, la posesión de un camarín o trono de este metal, otorgaba a la imagen cobijada en él un prestigio que la elevaba por encima de las otras advocaciones marianas de su alrededor. Esta pieza resaltaba la importancia de esa advocación frente a las demás, ya que había sido capaz de mover la devoción de los fieles o de un sólo devoto para hacer un presente de tal envergadura a esa determinada imagen. O bien, las aportaciones constantes de los mismos, los regalos y donaciones por

ellos aportados, habían hecho posible el encargo y labra de semejante obra por parte de los fabriqueros de la iglesia.

En un principio estas piezas estaban destinadas y son más habituales en las imágenes marianas, aunque como más adelante veremos, también encontraron acomodo para otros usos. Entre las devociones marianas existentes en Gipuzkoa destaca sobre manera la advocación de Nuestra Señora de Arantzazu, en el santuario del mismo nombre en las montañas de Oñati. Esta devoción traspasó fronteras, adquiriendo un carácter supra provincial, expandiéndose por toda la península. Junto a ella nos encontramos con otras advocaciones de gran importancia, como son la de Nuestra Señora de Itziar, en Deba, Nuestra Señora del Coro, en San Sebastián, patrona de la capital guipuzcoana, Nuestra Señora del Juncal en Irun, o Nuestra Señora de la Asunción y del Manzano en Hondarribia. Junto a éstas existen otras advocaciones con un carácter más local, circunscrito a las zonas de influencia del templo que las cobija.

Todas estas imágenes fueron objeto de importantes regalos, que enriquecieron las iglesias en las que se ubicaban, lo que les permitió alhajarlas ricamente. En algunos casos estas donaciones provenían de que su devoción trascendía más allá de la Provincia, como en el de Nuestra Señora de Arantzazu; en otras el hecho de ser la advocación bajo cuya protección se colocaba una ciudad de importantes rentas, como la de Santa María del Coro de San Sebastián; o en otras el hecho de que la iglesia matriz en la que se encontraba se viese favorecida por los ricos legados mandados desde Indias por hijos nativos de la iglesia, que no olvidaron al enriquecerse sus devociones de origen, como es el caso de Nuestra Señora de la Asunción y del Manzano de Hondarribia.

En Gipuzkoa tan sólo se han conservado tres obras de las tipologías objeto de este estudio, camarines, tronos y peanas: el camarín y la peana de Nuestra Señora de Arantzazu en Oñati y el trono de Santa María del Coro de San Sebastián. Igualmente, y gracias a la documentación, sabemos que existieron algunos más, como el camarín de Santa María del Coro de San Sebastián, los tronos de Hondarribia y de Oiartzun o la peana de Errenteria. Como vemos eran varias las obras de este tipo que existían en las iglesias guipuzcoanas, piezas, que como ya hemos dicho anteriormente, no eran habituales en los templos, y sólo algunas imágenes de gran veneración o con una economía realmente rica, disponían de ellas.

Camarín de Nuestra Señora de Arantzazu

Camarín (lám. 1) labrado por José de Legarda en 1758-1760, con unas medidas aproximadas de dos metros y medio de alto por un metro y setenta y cinco centímetros de ancho. Está formado por siete planchas de plata repujadas, enmarcadas por aristas sogueadas, que conforman un espacio semicilíndrico con bóveda semiesférica, que se inscriben en un marco recto con dos planchas laterales que sostienen un arco de medio punto con enjutas de plata. Tiene una exuberante decoración que lo recubre



LÁMINA 1. JOSÉ DE LEGARDA. *Camarin de la Virgen de Arantzazu (1758-1760). Convento de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati.*

por completo, articulada por medio de elementos vegetales, rocallas y veneras, de volúmenes carnosos y trazo bien definido, que enmarcan veintinueve espejos con marcos asimétricos, lo que produce una multiplicación de los motivos y del espacio de gran plasticidad. Los elementos ornamentales, estriados y punteados, contrastan con el fondo liso de la superficie, buscando un bello juego cromático de luces.

Entre la decoración vegetal del camarín se encuentran dos ángeles, que enmarcan la figura de la Virgen de Arantzazu que se cobija en su interior. Centrando la bóveda, la imagen de Dios Padre (lám. 2), sobre un fondo bruñido, con un manto de amplios pliegues, en actitud de bendecir con la mano derecha y sosteniendo el orbe con cruz en la izquierda, rodeado por una gloria de nubes y una ráfaga de rayos biselados. Todo ello se complementa con una rica decoración a base de rocallas que enmarcan espejos asimétricos, lo que provoca que se multiplique el espacio, en un bello efecto de luz y color.

El efecto de esta obra se completaría con unas gradas de plata, un guardapolvos y una peana en forma de tronco de espino, que se perdieron durante la Guerra de la Independencia, cuando se cedieron a la villa de Oñati para pagar gastos de intendencia. La peana en forma de tronco se reemplazó con posterioridad por la que se conserva en la actualidad, regalo de una devota de la Virgen, como veremos más adelante. El camarín de Nuestra Señora de Arantzazu es sin duda la obra de plata más monumental de las que han perdurado en Gipuzkoa, sin duda alguna, una de las obras de platería más notorias de toda la Provincia, tanto por su tamaño, como por su ejecución, que constituye un bello escenario rococó de gran belleza y riqueza.

Presenta estampadas las marcas de localidad, identificado como el punzón G de San Sebastián, que se utilizó en la segunda mitad del siglo XVIII y de autor, JO/LEGARDA, correspondiente al platero donostiarra José de Legarda (1756-1786), junto a un punzón cronológico, 1760. En la platería donostiarra no es habitual la presencia de marcas cronológicas, estando las únicas que han llegado hasta nuestros días estampadas en obras labradas por José de Legarda¹. Gracias a la presencia de estos punzones, sabemos que se trata de una obra realizada en Gipuzkoa, y no en Valladolid, como dieron a conocer el padre Lizarralde y el Inventario histórico artístico de la villa de Oñati², que no estudiaron las marcas que presenta.

El autor de este camarín, José de Legarda (1756-1786), es un maestro donostiarra a quien creemos hijo del también maestro Juan de Legarda, con quien realizó en 1760 su aprendizaje el platero vitoriano Julián de Mendoza³. Creemos que residió durante una temporada en Vitoria, como lo demuestra el hecho de encontrar su mar-

1 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. San Sebastián, 2008, pp. 80 y 83-84.

2 J.A. LIZARRALDE, *Arantzazu*. Arantzazu, 1950, pp. 145 y ss; y AA.VV., *Inventario histórico artístico del valle de Oñati*. Oñati, 1982, p. 171.

3 Archivo General de Gipuzkoa (AGG), Escribanía de Ventura de Tellería (1758-1777), Pt. 558, fols. 30-31.



LÁMINA 2. JOSÉ DE LEGARDA. *Camarín de la Virgen de Arantzazu (1758-1760), Dios Padre. Convento de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati.*

ca, junto a los punzones de localidad de dicha ciudad, y de contraste de Antonio de Usaralde, en un cáliz de San Sebastián. Tenemos documentado su trabajo para varias parroquias guipuzcoanas, como las de Hondarribia y Berastegi. Se conservan otras obras de este platero, en las que se puede apreciar no sólo el dominio de la técnica así como el buen hacer de este maestro, sino también el conocimiento que tenía de las novedades y modelos imperantes en otros talleres peninsulares, tan pujantes como Córdoba, Madrid o Barcelona, cuyos modelos aplica en sus creaciones⁴.

No son muchas las obras de esta tipología que se han conservado, ya que se trata de obras meramente decorativas y de gran valor económico, ideales para fundirse en caso de necesidad económica. Otro ejemplo de este tipo de obras es el camarín de la Virgen del Pilar en su basílica de Zaragoza, labrado en 1704, y con unas medidas un poco más pequeñas, de un metro sesenta y cinco centímetros de alto por un metro y treinta centímetros de ancho aproximadamente⁵.

Gracias a los inventarios de bienes conservados del convento de Arantzazu, sabemos que el ajuar argénteo de que disponía dicho cenobio era de gran importancia,

4 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, ob. cit., pp. 359-360.

5 J.F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Vol. II. Zaragoza, 1981, pp. 169-170.

con piezas sobresalientes. Así cuando la guerra de la Convención (1794-1795), se envió la plata, con un peso aproximado de 25 arrobas⁶, de Arantzazu a Miranda para ponerla a salvo. Gran parte de este tesoro se perdió en las guerras contra los franceses, cuando el convento lo entregó para gastos de guerra no a la Diputación guipuzcoana sino al Ayuntamiento de Oñati⁷. Efectivamente, en estos momentos Oñati era un condado independiente de Gipuzkoa⁸, y a pesar de que ambas instituciones solicitaron la plata de Arantzazu, éste, después de un largo pleito, se la entregó al Ayuntamiento en consideración a todos los favores que debía al pueblo oñacino y a encontrarse en su territorio, ya “*Que este convento tiene contraídas con la Villa de Oñate las mayores obligaciones de gratitud y reconocimiento, debiendo por la mayor parte su subsistencia a la generosidad y beneficencia que siempre ha experimentado y experimenta de dicha villa*”, para lo cual se alegó que el Obispo de Calahorra-La Calzada había concedido también la plata de la parroquial de San Miguel a la villa de Oñati, y no a la Diputación provincial, y por último también se exponía que el cariño que la villa sentía por Nuestra Señora de Arantzazu haría que ésta utilizase la plata sólo en caso de necesidad, procediendo posteriormente a devolver la que no hubiese utilizado o en su caso a reintegrar su valor⁹.

Posteriormente, en 1809, durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), el Ayuntamiento de Oñati solicitó nuevamente la ayuda del santuario con la entrega de su plata para cubrir los gastos del mantenimiento del ejército enemigo. El convento respondió entregando objetos con un peso de doscientas veinte y dos libras y media de plata. Entre las piezas que se recogieron en estos momentos figuraban, junto a tres frontales, seis lámparas, dos blandones, doce candeleros, y otras muchas piezas de plata, “*el cerco del trono del mismo metal*”. En septiembre del mismo año, el convento volvió a hacer otra entrega de plata a la villa, esta vez con un peso de cien libras, y finalmente realizó una última entrega de otras cuatrocientas noventa y una libras de plata, en las que se incluyeron las gradas del trono y camarín de la Virgen, que para su seguridad se había trasladado a la parroquia de San Miguel de Oñati. En su traslado y nueva instalación sufrió desperfectos ya que no se adecuaba

6 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fol. 208. Se puede establecer una tabla de equivalencias sobre los pesos en torno al marco, que equivale a 230 gramos:

Una Arroba = veinte y cinco Libras

Una Libra = dos Marcos

Un Marco = ocho Onzas.

7 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Incautación de las alhajas de plata del convento de Arantzazu (Gipuzkoa) durante las guerras contra Francia”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 369-382.

8 El condado de Oñati se va a mantener independiente de Gipuzkoa, a pesar de las estrechas relaciones que mantenía con ésta, hasta octubre de 1845, en que se firmará el acta de adhesión del Condado a la Provincia. I. ZUMALDE, *Oñati*. San Sebastián, 1970, p. 28.

9 Archivo Municipal de Oñati (AMO), F. III. – 1 – 5, Caja 1127, Exp. 19, Carta del Guardián de Arantzazu al General de la Orden.

al espacio disponible, para lo cual hubo que quitar las gradas de plata así como la peana del trono, que nunca se recuperaron¹⁰.

Como vemos, el ajuar de plata de este santuario debió ser de gran magnificencia, así como el adorno del altar mayor, para el que se contaba como mínimo con tres frontales de altar, doce lámparas, además de arañas, cornucopias, blandones, candeleros, atriles, ... rematándolo todo la imagen de la Virgen sobre una peana de plata en el interior del camarín del mismo metal. Dicha ornamentación estaba en consonancia con la importancia de la figura que presidía el altar, la imagen de Nuestra Señora de Arantzazu, que desde un principio fue objeto de gran veneración no solo en la provincia de Gipuzkoa, sino en toda España¹¹ e incluso América. La amplia devoción de la que gozaba esta imagen hizo que fuesen numerosas las limosnas y donativos que llegaron al convento a lo largo de los siglos. Entre los numerosos donantes nos encontramos al Ayuntamiento y vecinos de Oñati, a los Condes de Oñate, así como a particulares.

Trono de Santa María del Coro

Se tienen noticias de otro camarín de plata existente en Gipuzkoa y hoy día desaparecido, el que cobijaba la imagen de Nuestra Señora del Coro, patrona de San Sebastián, y que al igual que las gradas de Arantzazu, se perdió en las guerras contra los franceses¹². Testimonio de este monumental conjunto son las piezas conservadas en la actualidad, la peana con el árbol en cuyo tronco se adosa Abraham, y del que salen cuatro ramas rematadas por los reyes de Israel, sedentes, junto al arco con festones y guirnaldas vegetales, centrado por una cartela con el Espíritu Santo, que sirve de enmarcamiento a la imagen de la patrona donostiarra (lám. 3), y que al mismo tiempo servían de andas para procesionar la imagen.

De esta camarín, así como de la estructura que lo componía, nos deja detallada relación el presbítero D. Joaquín Ordóñez en la descripción que hizo de la ciudad en 1761: *“Excede la de Santa Maria en que tiene frontal de plata de muy buena hechura con varias tarjetas doradas, tiene granderia de plata de tres ordenes de muy buena hechura de cincel; la preciosa imagen del Coro esta dentro de una urna de plata sobre columnas de plata que tiene como una vara de alto, toda sobredorada, además tiene esta Señora para sacarla por las calles unas andas de plata blanca con adornos de serafines, jarrones de bronce, dorados a fuego, que sobresalen mucho; del medio de estas andas se levanta un árbol cuyo tronco es Abrahán y a poco trecho salen cuatro ramas en las juntas, de ellas están cuatro Reyes sentados, todos de plata,*

10 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Incautación de las alhajas...” ob. cit., pp. 369-382.

11 Asimismo, Nuestra Señora de Arantzazu es desde 1738 patrona de la Provincia Franciscana de Cantabria, que comprende las actuales comunidades autónomas de Cantabria, País Vasco, Navarra y parte de Castilla y León. Igualmente fue nombrada patrona de Gipuzkoa en 1919.

12 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fols. 3-228.

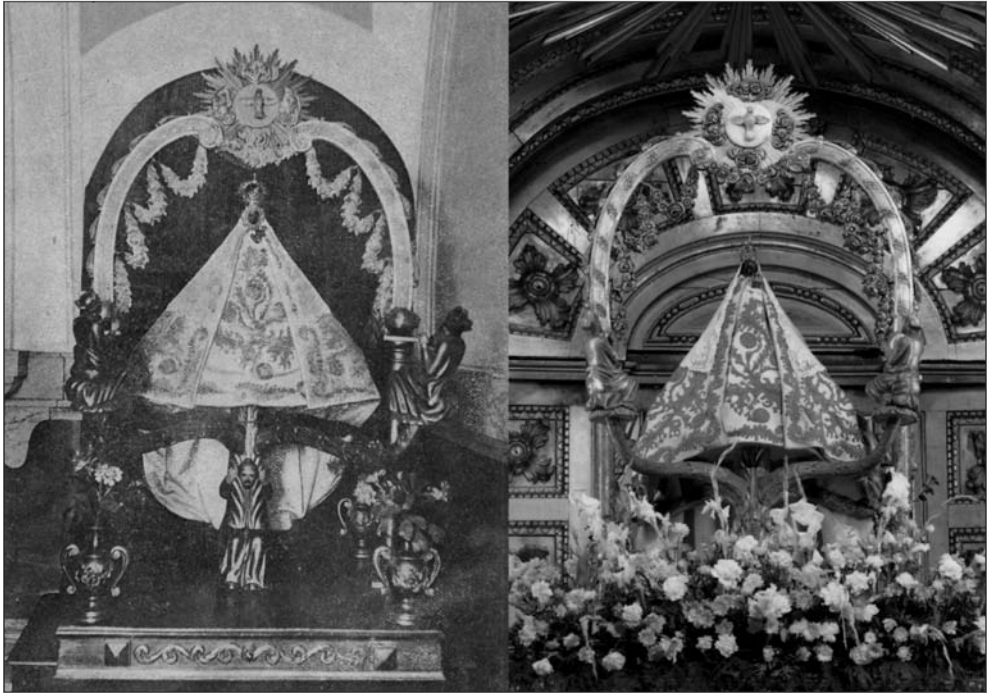


LÁMINA 3. BERNARDO DE ESTRADA. Trono de Nuestra Señora del Coro (1759). Iglesia de Santa María, San Sebastián.

con corona y cetros dorados y en medio se levanta un trono de plata muy bien ejecutado donde está puesta S.M. y toda esta altura es necesaria. Para ser imagen tan pequeña se muestra en la estampa que está puesta en el principio de esta relación y tiene por remate un arco de hermosas flores de mano; hicieron estas andas en la ciudad de Huesca por R.D. José Lastrada, y se estrenaron en Agosto de cincuenta y nueve, pero cargó tanto el maestro la mano en la armazón y plata, que con llevarlos seis clérigos robustos, quedan molidos”¹³.

Según Loyarte¹⁴, el árbol con las efigies de Abraham y los reyes de Israel fue donado en 1771 por una vecina de San Sebastián, la señora de Pérez de Isaba, con la condición de que durante las procesiones con la Virgen del Coro, se debía parar ante el palacio familiar de los Pérez de Isaba para rezar una salve a Nuestra Señora. Sin embargo, y como podemos ver, esta atribución es incorrecta, porque ya Ordóñez

13 J. ORDOÑEZ, *San Sebastián en 1761. Descripción de la ciudad, sus monumentos, sus uso y costumbres*. San Sebastián, 1761, obra corregida, anotada y precedida de un prólogo por D. Alfredo de Laffite, San Sebastián, 1963, p. 19.

14 A. LOYARTE, *Historia de Nuestra Señora del Coro y las Vírgenes donostiarras*. San Sebastián, 1940, pp. 127-128.

nos describe el conjunto formado por el árbol y las imágenes diez años antes, en 1761, en su descripción de la ciudad.

Sin duda alguna, la construcción del camarín habría que ligarla a la reedificación de la iglesia de Santa María a partir de 1734¹⁵, obra a la que contribuyó en gran medida la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, que se hallaba bajo el patrocinio de Santa María del Coro y de San Ignacio de Loyola. No sería de extrañar que dicha Compañía también hubiese intervenido en el rico acomodo de la titular de la iglesia, ya que no hay que olvidar la estrecha relación que esta institución tuvo con el arte de la platería en Gipuzkoa¹⁶, y que así mismo había regalado a la basílica de Loiola una estatua de plata de San Ignacio, que se recibió en dicho templo el 21 de diciembre de 1758¹⁷.

Dada la cercanía en el tiempo entre la elaboración del camarín y la publicación del relato de Ordóñez, tan sólo habían transcurrido tres años, creemos que los datos acerca de la adjudicación de esta obra a Estrada que nos proporciona Ordóñez son fiables. Sin embargo el presbítero confundió el nombre del platero, ya que no tenemos constancia de ningún maestro de la dinastía Estrada llamado José, por lo que pensamos que puede referirse al artífice Bernardo de la Estrada, vecindado en Huesca, quien en 1726 fue nombrado por el colegio de plateros de Zaragoza como visitador para la ciudad de Huesca y su término, actuando el mismo año como procurador del gremio de plateros de esta ciudad en una concordia entre éste y el de Zaragoza¹⁸.

Es de extrañar que los fabriqueros de Santa María acudiesen para obra tan importante a un platero foráneo, teniendo en cuenta que en estos momentos residían en San Sebastián maestros de reconocido prestigio, como José de Legarda, que en las mismas fechas estaba realizando el camarín de Arantzazu. Quizás podría explicarse por la larga tradición que en cuestión de escultura de bulto redondo en plata tenían los obradores aragoneses. O bien podría deberse a la presencia en la ciudad de Bernardo de Estrada residiendo durante una temporada, como sabemos que hicieron artífices de otros centros como Pamplona o Vitoria en los siglos del barroco. Hay que señalar como esta obra resulta muy innovadora, sobre todo en cuanto a las guirnaldas de elementos vegetales que cuelgan del arco, de raigambre clasicista, y más si la comparamos con el camarín de Arantzazu, que se labraba por las mismas fechas, en un exuberante estilo rococó. Esta asimilación tan temprana del lenguaje clásico puede deberse a la relación que Estrada tuvo con la platería zaragozana, alguno de cuyos maestros adoptaron el nuevo lenguaje en fechas tempranas.

Como ya se ha señalado, esta obra se perdió durante las guerras contra los franceses, cuando las iglesias guipuzcoanas entregaron en calidad de reintegro sus

15 M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *La iglesia de Santa María de San Sebastián*. San Sebastián, 1989.

16 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte...* ob. cit., p. 223.

17 AA.VV., *La estatua de plata de San Ignacio de Loyola*. Bilbao, 1989.

18 J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit. Vol. I, p. 114.

ajuares argénteos para sufragar los gastos de guerra, conservándose tan sólo la peana con los reyes de Israel y el arco, tal y como todavía hoy se puede ver. Así, ante la presencia del ejército francés en Pasajes de San Juan la plata de las iglesias de Santa María y San Vicente de San Sebastián, entre la que se incluiría el trono de la Virgen del Coro, se recogió y se trasladó primero a Lekeitio y luego a Santander, en donde la reclamó la Diputación, que la trasladó a Madrid. Dicha plata, que no incluía los vasos sagrados y piezas necesarias para el culto, pesó 7.620 marcos y 9 onzas, lo que equivaldría a 1.753 kilos de plata¹⁹.

Peana de Nuestra Señora de Arantzazu

Peana (lám. 4) en forma de cratera achatada, con base ovalada, en la que se suceden una serie de cuerpos cóncavos y convexos. Así, sobre un zócalo recto, en el que se dispone la inscripción, se asienta un cuerpo de cuarto de bocel, del que salen dos grandes costillas avolutadas en forma de cartón, enmarcado por dos cuerpos cóncavos, el superior con pestaña recta, que apoya en las volutas, donde asienta la imagen de la Virgen de Arantzazu.

La decoración de la obra se reduce a los gallones convexos que recubren por completo el cuerpo de cuarto de bocel, que por el tratamiento bruñido de la superficie contrasta con el resto de la pieza, que es lisa, salvo en el zócalo, donde va la inscripción. Igualmente la riqueza de la pieza viene dada por el bello juego de curvas y contracurvas de los diferentes cuerpos que la conforman.

Gracias a la inscripción que presenta, *ESTE TRONO DIO EL D^{OR} JVO D ZARRAGA CAVRO D LA H^{ORDEN} D SAN^{TIAGO} DEL CONSSO D SV MAGD Y SU ALCALDE D CASA AÑO 1650*, sabemos que se trata de una obra de 1650, donada a Nuestra Señora de Arantzazu por Julio de Zarraga, del que no conocemos más datos que los que figuran en dicha inscripción, que fue caballero de la Orden de Santiago, miembro de uno de los consejos reales y alcalde de la corte.

La peana, de gran sobriedad como corresponde a una pieza de mediados del siglo XVII de gusto barroco, es anterior al resto del camarín, que obedece ya a postulados rococós, más decorativos y movidos. Sobre esta peana se asienta la imagen de Nuestra Señora de Arantzazu, y todo el conjunto se acomoda sobre una segunda peana en forma de tronco de espino (lám. 5), regalada por Rosa Vignau y Guridi, devota de la Virgen y residente en Madrid²⁰, en sustitución de una anterior, perdida junto a unas gradas de plata y otras piezas, durante la Guerra de la Independencia, cuando se cedieron a la villa de Oñati para pagar gastos de intendencia²¹.

19 AGG, JD IM 4 / 3 / 71, fols. 82-100.

20 Archivo Convento de Arantzazu (ACA), Sección XIV, Alhajas de la Virgen, Libro IX, Legajo I, Doc. 17.

21 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Incautación de las alhajas..." ob. cit., pp. 369-382.



LÁMINA 4. Peana de la Virgen de Arantzazu (1650). Convento de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati.

Otras piezas desaparecidas

Como anteriormente hemos dicho, las guerras sufridas en España contra los franceses a caballo entre el siglo XVIII y el siglo XIX, primero la Guerra de la Convención (1794-1795) y posteriormente la de Independencia (1808-1814), supusieron la irremisible pérdida de los ajuares de plata atesorados por las parroquias guipuzcoanas a lo largo de la historia. Por un lado, la Diputación provincial solicitó, en calidad de reintegro, a los Obispos de Pamplona y Calahorra la Calzada, diócesis de las que dependían las iglesias guipuzcoanas, la plata de los templos para sufragar los gastos de guerra. Por otro lado, aquellas iglesias que no tuvieron la precaución de poner sus tesoros a salvo, vieron como el ejército invasor saqueó las mismas en busca de las piezas de valor que pudiesen encontrarse. Y por último, una vez finalizadas las guerras y recuperada la paz, algunas iglesias que consiguieron salvar sus ajuares, vieron como se formaban partidas de bandidos en el territorio vecino para saquear los templos guipuzcoanos²².

22 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* n° 21. San Sebastián, 2002, pp. 293-302; y "Incautación de las alhajas..." ob. cit., pp. 369-382.



LÁMINA 5. Peana de la Virgen de Arantzazu. Convento de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati.

Sabemos que la iglesia de Hondarribia contaba con un trono de plata, enviado en junio de 1679 desde México por el capitán Miguel Martínez de Aranibar, siendo la obra de este tipo más antigua de las conocidas en Gipuzkoa. Se trataba de una estructura para instalar en el altar mayor de la Hondarribia, compuesta por varias piezas, frontal, sagrario con su deposito, gradas, media naranja, baldaquín con su guardapolvo y dos custodias doradas, la una para colocarla arriba y la otra para la adoración al tiempo de encierro²³, y cuya descripción, salvo la media naranja y el guardapolvo, recuerda al frontal de altar del convento de Carmelitas de Alba de Tormes²⁴. Aunque son pocas son las noticias que conocemos referidas a esta pieza, sabemos que en 1770 se pagó al platero donostiarra Manuel Bernardo Jiménez mil novecientos treinta y cinco reales “*por la obra que hizo al trono de plata*”²⁵. Posteriormente, en 1792, el platero José de la Rosa, originario de Nápoles, se encargó de “*componer y limpiar el trono de plata de la iglesia parroquial de esta ciudad de orden de don Jose de Lafur mayordomo de ella*”, tarea en la que empleó tres días, ayudado por un oficial y dos mozos, lo que indicaría la importancia de las dimensiones del mismo, indicando que el trono era de plata sobre dorada, y por lo cual cobró seiscientos ochenta reales y veinte y cinco maravedis²⁶. Al igual que las anteriores, esta obra desapareció durante la Guerra de la Convención (1794-1795), cuando el ejército francés, que había tomado Hondarribia, se llevaron presos a Bayona a varios vecinos entre ellos al mayordomo de la iglesia, volviendo posteriormente con éste obligándole a confesar el escondite de la plata, que no había podido ser evacuada a tiempo. Entre las obras que se llevaron los franceses, por un valor de mil trescientos diez marcos, figuraba “*El trono de plata, el frontal y dos atriles*”²⁷.

En la parroquia de San Esteban de Oíartzun se recoge en un inventario de 1782 la existencia entre las plata de la iglesia, de “*un trono de Sagrario de plata apuntada con trescientos y cincuenta y dos marcos, quatro y media onzas*”, que tal y como se describe en el asiento que lo recoge no era para una imagen sino para el sagrario. Esta pieza desapareció, al igual que el resto del ajuar argénteo de dicho templo, durante la Guerra de la Convención (1794-1795), “*...por causa de haberse apoderado los franceses en la ultima guerra de la plata labrada que habia en ella quedo sin aquellas alajas para su uso y ornato en las festividades...*”²⁸. Aunque en el inventario nada se dice de la procedencia de esta obra, no sería de extrañar que se tratase de una pieza enviada desde América por uno de los hijos de dicha villa allí

23 F. PORTU, *Hondarribia. Notas históricas y curiosidades*. Hondarribia, 1989, p. 617.

24 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca. (Siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 301-302.

25 AHDSS, Hondarribia, Libro de cuentas de Fábrica. 1745-1819, fol. 320.

26 *Ibídem*, fol. 443.

27 Inventario de las Alhajas de plata robadas por los franceses el año de 1794 pertenecientes a la iglesia de Hondarribia. Archivo Municipal de Hondarribia (AMH), Fondo Municipal, Subfondo histórico, Relaciones, Relaciones con las autoridades eclesiásticas, Lib. 35, Reg. 5.

28 AMO, Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (s/f). Carta de Pedro Antonio de Zuloaga al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun, 24-XI-1796.

emigrados, ya que fueron numerosos los oyarzuarras que hicieron fortuna en Indias en estos momentos. De esta forma tras la pérdida del ajuar argénteo por parte de la parroquia tras las guerras contra los franceses, las diferentes familias nativas de Oiartzun establecidas en Indias, como los Aldaco, Fagoaga, Zuloaga, etc, enviaron un completo conjunto de altar para suplir las piezas desaparecidas²⁹.

Y finalmente, al último de los ejemplos responde el caso de la parroquia de Erreterria, que en 1798 solicitó licencia para vender parte de la plata de su iglesia que se había salvado del expolio de los franceses, gracias a que varios vecinos la escondieron, siendo la única de las parroquias de la zona que no fue saqueada. Se alegó que se había formado una partida de ladrones en Bayona, formada por siete franceses y dos españoles, que estaban esperando el momento propicio para asaltar la iglesia y saquearla. Ante lo insostenible de la situación la parroquia pidió licencia al obispado para vender 16 de sus 20 arrobas de plata, respetando únicamente la necesaria para el culto divino³⁰. Entre las piezas que la iglesia quería vender, se encontraba “*Una peana pequeña, chapa de plata en que sale la Virgen a las procesiones del Rosario cantado*”, además de diez y seis campanillas pequeñas, también de plata, que se colocaban en la peana³¹. Como vemos nos encontramos ante una obra más sencilla que las anteriores, utilizada para procesionar la imagen de la Virgen del Rosario, y que tenía, a modo de decoración, diez y seis campanillas de plata.

29 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Un legado indiano en la parroquia de San Esteban de Oyarzun (Gipuzkoa)”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 247-264.

30 Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), Moreno. C/ 2.599 - nº 11.

31 *Ibidem*.

Bandejas salmantinas de la segunda mitad del siglo XVIII en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid

Hasta el día de hoy se han dado a conocer aproximadamente medio centenar de bandejas hechas en Salamanca durante los dos últimos tercios del siglo XVIII. La mayoría tienen forma circular, pues tan sólo una es poligonal y tres ovaladas. Unas y otras fueron hechas por un amplio número de plateros y representan asuntos muy variados, aunque a veces se producen algunas coincidencias en los asuntos y en los autores.

La poligonal se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, muestra en el campo la escena de Hércules matando a la hidra de Lerna y presenta las marcas de localidad de Salamanca y la del marcador Ignacio Montero con cronológica fija correspondiente a 1752-1758¹.

Entre las ovaladas, hay una que se halla en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, atribuida a Francisco de Villarroel (1730-1740), que se adorna con elementos militares²; otra, semejante a la anterior hasta en el marcaje, que también

1 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976. Vol. I, p. 309.

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 322-323. Presenta las marcas de localidad y la personal de Francisco de Villarroel, por lo que cabe la posibilidad de que éste solamente sea el marcador, cargo que desempeñó desde 1707 hasta 1749. Mide 45 x 33,6 cm.

se atribuye a Villarroel, está en el Museo Arqueológico de Valladolid³; y la tercera, realizada por Antonio Fernández Clemente el Mozo entre 1776 y 1778, que se encuentra en la catedral de Ciudad Rodrigo, está decorada en su campo con la escena de Judith con la cabeza de Holofernes⁴.

Las circulares tienen el borde ondeado en superficie, carecen de orilla, presentan decoración abigarrada en la caída del borde hacia el asiento y ocupan el campo con una composición muy variada en su asunto, pues las hay con una o varias figuras humanas o animales, pabellones militares, adornos rococoescos, motivos vegetales diversos, paisajes, fuentes, etc. Sin duda, se trata del modelo de más éxito de la platería civil salmantina de esta época.

Fueron muchos los artífices que hicieron alguna bandeja circular, e incluso algunos realizaron varias, pero quien parece que se especializó en este tipo de objeto fue **Melchor Fernández Clemente (1742-1801)**, de quien, hasta nuestros días, se han dado a conocer seis, a las que habrá que sumar las tres del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, que veremos más tarde. Entre la media docena de las ya publicadas, se encuentra una del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1767-1778), que muestra en su campo la figura de un ciervo⁵; otra con un busto femenino de perfil derecho en su centro, que se hizo por las mismas fechas que la anterior, se subastó en Madrid en 2004⁶; la tercera, que se encuentra en el convento de Santa Clara de Salamanca, la hizo en 1783⁷; la cuarta se guarda en la iglesia parroquial de Tremedal de Tormes (1799)⁸; la quinta se custodia en la iglesia parroquial de La Vellés (1799)⁹; y la sexta, de colección privada, debe de ser una de sus últimas creaciones, ya que según las marcas la hizo en 1801 y murió el 9 de agosto de dicho año¹⁰.

De las cinco redondas hechas entre 1759 y 1778 por **Juan Manuel Sanz de Velasco (h.1717-1786)**, la que muestra a un ciervo perseguido por un perro se ven-

3 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 291; fig. 461. También muestra motivos militares. Mide 43 x 30 cm.

4 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Las artes del objeto. La platería en la catedral de Ciudad Rodrigo", en E. AZOFRA y J.J. YARZA (coord.), *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*. Salamanca, 2006, p. 380. Mide 44 x 35 cm. Su borde es algo diferente al resto de las ovaladas y circulares, ya que no presenta el típico ondeado en superficie.

5 M.J. SANZ SERRANO, ob. cit. Vol. I, pp. 308-309.

6 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Bandejas de la platería salmantina del siglo XVIII". *BSAA* n° 65 (1999), pp. 397-398, fot. 6; aunque hay alguna confusión con la bandeja n° 5. Subastas Segre. Madrid. 27-10-2004; lote 748. Mide 33,5 cm. de diámetro y pesa 508,8 gramos.

7 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación de plateros de Salamanca (aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*. Salamanca, 1990, p. 72. Aparece marcada por Enrique de Silva (83/SLVA).

8 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 240. *Ibidem*, *La congregación de plateros...* ob. cit., p. 72.

9 *Ibidem*, *La congregación de plateros...* ob. cit., p. 72.

10 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 202, n° 1081.



LÁMINA 1. JUAN MANUEL SANZ DE VELASCO. *Bandeja* (Salamanca. 1759-1778). *Colección particular*.

dió en 1979 en la Sala de arte Daedalus de Barcelona¹¹; en colección particular se encuentra otra inédita (lám. 1), muy parecida a la anterior¹²; en la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* se menciona otra de colección particular, aunque no indica cómo es¹³; la cuarta fue subastada en Madrid en 2006, cuyo centro está ocupado por un busto femenino de perfil izquierdo rodeado por abundante rocalla¹⁴; y la última, que muestra a una dama en un jardín, vestida a la moda, con bordón, esclavina y dos veneras, se halla en la colección Hernández-Mora Zapata¹⁵.

11 M.T. MALDONADO y A. MONTUENGA, *Plata española des del segle XV al XIX*. Barcelona, 1979, p. 47. Sala d'art Daedalus. Mide 37 cm. de diámetro y pesa 620 gramos.

12 Mide 32,8 cm. de diámetro y pesa 523 gramos.

13 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO, ob. cit., p. 199; n° 1042. Por los dibujos de las marcas se deduce que la hizo Juan Manuel Sanz de Velasco, pero las fotografías que acompañan a los dibujos no se corresponden con éstos, quizás por una errata de imprenta.

14 Subastas Ansorena. Madrid. 4-10-2006; lote n° 737. Mide 40 cm. de diámetro.

15 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 326-327. Mide 38,5 cm. de diámetro.

Cuatro son las bandejas circulares que se han dado a conocer, ejecutadas por **Francisco de Paula Vicente (1737-1791)**, activo desde 1757. La que muestra a una dama con un unicornio, como motivo central, se encuentra en el Museo Arqueológico de Valladolid (1759-1778)¹⁶. Otra, sin fecha exacta y que representa una fuente flanqueada por un árbol frondoso y un tronco con hojas, circundado todo por rocalla y redes de cruces, fue subastada en Madrid en 2005¹⁷. En la parroquia de Alba de Tormes¹⁸ hay otra. La que damos a conocer ahora, que se encuentra en colección particular madrileña (lám. 2), adorna su centro con un espejo en forma de corazón que encierra en su interior un ramo de flores grabado, con abundantes motivos rococós a su alrededor y cuyo marcaje completo indica que fue realizada en 1781¹⁹.

Dos son las bandejas conservadas de **Gabriel García Valdivieso (+1792/93)**. Una, la que presenta la figura de un jinete de perfil derecho, cabalgando en una zona boscosa y vestido con casaca y casco de plumas, y enarbolando un espada, fue ejecutada entre 1776 y 1778 y se encuentra en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid²⁰. La otra forma parte del ajuar de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Salamanca, siendo labrada en 1792²¹.

Juan García de la Cruz hizo individualmente, entre 1749 y 1751, el ejemplar de la catedral de Plasencia que representa en el campo a un niño rodeado por diversos motivos militares²²; y en colaboración con **Miguel Manzano** realizó, entre 1760 y 1780, la bandeja subastada en Madrid en 2009, que muestra en el asiento un busto femenino de perfil izquierdo²³. Manzano por su parte hizo en solitario la que se halla en la iglesia parroquial de Santa María de Sando²⁴; y la mencionada anteriormente en el comercio madrileño.

De los plateros que vamos a citar a continuación solamente se tiene noticia de una bandeja circular conservada. En este sentido, en la capilla de la Universidad de

16 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 291, fig. 459. Mide 37 cm. de diámetro.

17 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Bandejas de la platería..." ob. cit., pp. 395, fot. 2, 9 y 14. Subastas Segre. Madrid. 16-3-2005; lote 668. Aunque el catálogo reproduce en posición invertida la única marca que tiene, no se identificó correctamente, pero se trata sin duda de la personal de este artífice, como ya indicara Pérez Hernández en 1999. Mide 33 cm. de diámetro y pesa 375,3 gramos.

18 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación de plateros...* ob. cit., p. 76.

19 Mide 33,5 cm. de diámetro y pesa 469 gramos.

20 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor...* ob. cit., pp. 336-337. Mide 39,5 cm. de diámetro.

21 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 251. *Ibidem*, *La congregación...* ob. cit., p. 73.

22 S. ANDRÉS ORDAX y F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*. Trujillo, 1983, pp. 53-55. Está contrastada por el marcador Ignacio Montero, antes de que usara marcas cronológicas. Mide 40 cm. de diámetro.

23 Subastas Goya. Madrid. 8-6-09; lote nº 317. Mide 36 cm. de diámetro y presenta las marcas de Juan García de la Cruz y Miguel Manzano, repetida la de este último; pero carece de las de localidad y marcador.

24 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 253. *Ibidem*, *La congregación...* ob. cit., p. 74.



LÁMINA 2. FRANCISCO DE PAULA VICENTE. *Bandeja* (Salamanca. 1781). Colección particular.

Salamanca hay una realizada por **José Joaquín Dávila** en el tercer cuarto del siglo XVIII²⁵. **Carlos de Ayllón** labró entre 1759 y 1778 la subastada en Barcelona en 2008, que ostenta un escudo heráldico en su centro²⁶. **Manuel Flores Herrera** hizo entre 1772 y 1778 la que se subastó en Madrid en 2005, que representa en su centro una escena pastoril, donde aparecen dos cabras tumbadas junto a un pastorcillo dormido²⁷. **Bernardo Noscriba Espinosa** realizó entre 1773 y 1778 una del Museo

25 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 237. *Ibidem*, *La congregación...* ob. cit., p. 71.

26 Subastas Balclí's. Barcelona. 17-12-2008; lote nº 477. Es bastante grande, pues mide 47 cm. de diámetro y pesa 1.000 gramos. Escudo cortado y medio partido: en el primero tres estrellas de ocho puntas; en el segundo una serpiente y en el tercero un águila; sobre el escudo una corona ducal al timbre.

27 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Bandejas de la platería..." ob. cit., pp. 396-397, fot. 4, 11 y 16. Subastas Segre. Madrid. 16-3-2005; lote nº 671. Mide 31 cm. de diámetro y pesa 369,7 gramos. Este platero se estableció en Zamora, donde fue marcador y contraste durante varios años, pero la Cofradía de San Eloy de Salamanca le aprobó como maestro el 8 de enero de 1772, sin examen, pues tenía más de cuarenta años de experiencia.

de Bellas Artes de Sevilla que muestra a un peregrino vestido a la moda del siglo XVIII²⁸. Entre 1776 y 1778 se data la del Museo Arqueológico Nacional, labrada por **Antonio Fernández Clemente el Mozo**, que muestra en el campo un busto femenino de perfil izquierdo con una cinta sujetando el pelo²⁹. El ejemplar de la iglesia parroquial de La Vellés fue hecho por **Manuel Pérez Espinosa** en fecha imprecisa, pero de cualquier modo entre 1757 y 1810, fechas de su aprobación como maestro y muerte³⁰. **Serapio Ayllón** hizo entre 1774 y 1813 la que se conserva en la iglesia parroquial de Alba de Tormes³¹. Entre 1781 y 1798 **Francisco Montero** hizo la que se encuentra en la iglesia parroquial de San Miguel de la Ribera (Zamora)³². En la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* se reproducen los dibujos de las marcas de una bandeja de colección particular en donde se aprecian bien las de localidad de Salamanca, la del marcador Juan Ignacio Montero (1759-1778) y la del artífice **Manuel Brochero**³³.

Por último, se conocen diecisiete ejemplares anónimos, ya que carecen de la marca personal del artífice, aunque si tienen la de localidad y la del marcador. La más antigua, que se decora con pabellones militares en el campo, rodeados por grandes motivos vegetales, se subastó en Madrid en 2004 y está marcada por Francisco de Villarroel, quien actuó como marcador de Salamanca desde 1707 hasta que murió en 1749, pero por razones estilísticas debe estar hecha en torno a 1730-1740, ya que todavía no presenta elementos rococós³⁴. A finales de 2005 se pudo ver en el comercio madrileño otra bandeja decorada con motivos militares que muestra las marcas de localidad y la personal que usó el marcador Ignacio Montero entre 1750 y 1751³⁵. En Barcelona se vendió en 1979 una que muestra en el centro a un ciervo tumbado en el bosque, que porta las marcas de localidad de Salamanca y la segunda variante del marcador Ignacio Montero que abarca desde 1752 hasta 1758³⁶. Con este mismo marcaje y representando al Ave Fénix se ha vendido recientemente en el comercio madrileño otro ejemplar³⁷. La bandeja del convento de madres carmelitas de Alba de Tormes presenta la marca personal del

28 M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., p. 309. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 258.

29 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, pp. 185-186; n° 65. Mide 36,3 cm. de diámetro.

30 Ibídem, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 262; y *La congregación...* ob. cit., p. 76.

31 Ibídem, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 232; y *La congregación...* ob. cit., p. 71.

32 S. SAMANIEGO HIDALGO, *La platería religiosa de Fuentesauco y comarca*. Zamora, 1987, p. 166. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 257.

33 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, ob. cit., p. 200, n° 1055.

34 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Bandejas de la platería..." ob. cit., pp. 394, fot. 1 y 13. Subastas Segre. Madrid. 27-10-2004; lote n° 749. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor...* ob. cit., p. 322. Mide 33 cm. de diámetro y pesa 476 gramos.

35 Subastas Ansorena. Madrid. 21-12-2005; lote n° 799. Mide 36 cm. de diámetro.

36 M.T. MALDONADO y A. MONTUENGA, ob. cit., pp. 42-43. Mide 33,5 cm. de diámetro y pesa 560 gramos.

37 Alcalá Subastas. Madrid. 17-6-09; lote n° 142. Mide 35 cm. de diámetro y pesa 510 gramos.

marcador José Joaquín Dávila con cronológica fija que va desde 1753 hasta 1758³⁸. La catedral de Santiago de Compostela tiene una que presenta en su centro la figura de un hombre joven caminando y vestido a la moda, con casaca, esclavina con tres veneras, tricornio, y bordón en la mano derecha, que tan solo lleva la marca de localidad de Salamanca incompleta, pero que por su aspecto parece ser la que usó Dávila cuando fue marcador entre 1753 y 1758³⁹. En 1925 la Sociedad Española de Amigos del Arte organizó una amplísima exposición sobre la platería civil española de la que formaron parte cinco bandejas salmantinas de este tipo, algunas fechadas a mediados del siglo XVIII: una, perteneciente al conde de Cabarrús, adornaba su centro con la figura de un ciervo en un paisaje⁴⁰; otra de la misma fecha y propiedad de la duquesa viuda de Valencia, mostraba la figura de una mujer ante un paisaje⁴¹; una tercera, decorada por medallón central con corazón atravesado, procedía de la colección del duque de Arión⁴²; la cuarta, también perteneciente al duque de Arión, mostraba a un peregrino en un paisaje⁴³; y la quinta, del mismo propietario, tenía al Ave Fénix en su campo⁴⁴. De autor anónimo, pero hecha entre 1759 y 1778 es la que presenta a una dama con un unicornio del Museo Arqueológico Nacional⁴⁵. En la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* se cita una redonda de las mismas fechas, también en colección privada y anónima⁴⁶. En el comercio madrileño se vendió en 2005 una bandeja que se adorna con una fuente flanqueada por dos árboles, realizada en 1780 como se deduce de su marcaje, pero se ignora el nombre del autor, pues todavía no se ha podido descifrar el significado de lo que parece ser una marca personal de aspecto arquitectónico⁴⁷. La susodicha enciclopedia de la plata menciona otra bandeja redonda en colección particular que tiene las mismas marcas que la anterior, pero dispuestas de forma diferente, por lo que no se trata de la misma pieza⁴⁸. También se subastó en Madrid en 2005 un ejemplar que muestra

38 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación...* ob. cit., p. 71.

39 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 391, n° 1031. Mide 40 cm. de diámetro y pesa 500 gramos. Se parece extraordinariamente a una de las que se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, asimismo anónima, hecha entre 1752 y 1758, que estudiaremos después.

40 P.M. ARTIÑANO, *Catálogo de la exposición de orfebrería civil española*. Madrid, 1925, p. 126, n° 539. Mide 36 cm. de diámetro.

41 *Ibíd.*, p. 126, n° 540. Mide 37 cm. de diámetro.

42 *Ibíd.*, p. 127, n° 566. No indica más datos.

43 *Ibíd.*, p. 127, n° 567. Tan sólo indica que apenas se aprecia la marca de Salamanca.

44 *Ibíd.*, p. 126, n° 569. No aporta más información que la de la marca de Salamanca.

45 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería...* ob. cit., pp. 186-187, n° 66. Mide 44,5 cm. de diámetro.

46 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 199, n° 1045.

47 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Bandejas de la platería..." ob. cit., pp. 395-396, fot. 3, 10 y 15. Subastas Segre. Madrid. 16-3-2005; lote n° 669. Mide 31 cm. de diámetro y pesa 386,4 gramos.

48 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 200, n° 1059.



LÁMINA 3. *Bandeja (Salamanca. 1752-1758). Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.*

la escena de la dama y el unicornio, hecho en 1781, pero sin autor conocido⁴⁹. Con las mismas marcas que la anterior, la mencionada enciclopedia cita otra bandeja en colección particular⁵⁰.

Al amplio número conocido de bandejas salmantinas del siglo XVIII, queremos incorporar ahora los nueve ejemplares que se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Una de las más antiguas y originales es la bandejita ovalada (lám. 3) que adorna su centro con bellos motivos vegetales de elevado bulto y exquisito dibujo, pero lamentablemente desconocemos al autor, pues solamente presenta las marcas de localidad de Salamanca y del marcador Ignacio Montero con cronológica fija de 1752 a 1758⁵¹. De tipo circular con un medallón central en

49 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, “Bandejas de la platería...” ob. cit., pp. 397-399, fot. 5 y 17; aunque hay alguna confusión con la bandeja nº 6. Subastas Segre. Madrid. 16-3-2005; lote 670. Mide 37,5 cm. de diámetro y pesa 612,3 gramos.

50 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY y J. RABASCO, ob. cit., p. 200, nº 1060.

51 Es de plata moldeada, relevada y cincelada. Mide 2,5 x 26,7 x 18,5 cm. Pesa 360 gramos. Marcas algo frustras en la orilla: escudo coronado con toro pasante de perfil derecho sobre puente de tres ojos y 52 / .TO. Burilada corta y en zigzag en el reverso de la orilla. Inventario nº 3344. Su forma ovalada es distinta al resto de las conocidas de este tipo, pues además de tener el borde ondeado, su perfil es muy sinuoso.



LÁMINA 4. *Bandeja (Salamanca. 1752-1758). Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.*

donde aparece el busto de un hombre vestido a la moda es otra bandeja (lám. 4) que tiene el mismo marcaje que la anterior, por lo que también ignoramos quién la hizo entre 1752 y 1758⁵². Con las mismas marcas hay otra, asimismo anónima, que representa una escena de caza en donde aparece un ciervo de perfil izquierdo corriendo entre árboles, perseguido por un perro⁵³. Otra, que además de las marcas de localidad y marcador iguales a las de la pieza anterior presenta una marca con la cifra 6I, decora el campo con la figura de un hombre joven (lám. 5), caminando y vestido a la moda, con casaca, esclavina con tres veneras, zurrón, tricornio y bordón

52 Plata moldeada, relevada, cincelada y picada. Mide 30 cm. de diámetro y 4,5 cm. de altura. Pesa 478 gramos. Marcas en la zona lisa del asiento: escudo coronado con toro pasante de perfil derecho sobre puente de tres ojos y 52 / MTO. Burilada mediana y en dientes de sierra en el reverso de la orilla. Inventario n° 3374.

53 Plata moldeada, relevada y cincelada. Mide 41,2 cm. de diámetro y 4 cm. de altura. Pesa 872 gramos. Marcas en la zona lisa del asiento: escudo coronado con toro pasante de perfil derecho sobre puente de tres ojos y 52 / MTO. Burilada mediana, ancha y en dientes de sierra en el reverso del asiento. Inventario n° 3384.



LÁMINA 5. *Bandeja (Salamanca. 1752-1758). Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.*

en la mano derecha⁵⁴. La quinta bandeja (lám. 6), que se hizo también entre 1752 y 1758, muestra afortunadamente la marca del artífice **Antonio Fernández Clemente el Viejo**; en el centro aparece la figura de Neptuno sobre su carro marino, de aspecto joven, con corona de laurel, sin barba, el tridente en su mano izquierda y un cetro en la derecha, rodeado por ocho adornos rococó⁵⁵. La que presenta en el campo un medallón ovalado con la figura de un lobo pasante de perfil derecho atado a un árbol (lám. 7), quizás haga referencia a algún miembro de la familia Vergara, como

54 Plata moldeada, relevada, cincelada y picada. Mide 34,5 cm. de diámetro y 3 cm. de altura. Pesa 475 gramos. Marcas en la zona lisa del asiento: escudo coronado con toro pasante de perfil derecho sobre puente de tres ojos, 52 / MTO y 6I. Burilada corta, ancha y en zigzag en el reverso de la orilla. Inventario nº 3380.

55 Plata moldeada, relevada, cincelada y picada. Mide 32 cm. de diámetro y 4 cm. de altura. Pesa 382 gramos. Marcas algo frustras en la zona lisa del asiento: escudo coronado con toro pasante de perfil derecho sobre puente de tres ojos, 52 / .TO y .LEM / TE. Burilada pequeña y estrecha en el reverso de la orilla. Inventario nº 3378.



LÁMINA 6. ANTONIO FERNÁNDEZ CLEMENTE, *EL VIEJO*. Bandeja (Salamanca. 1752-1758). Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

posible comitente que la encargó entre 1759 y 1778 a **Manuel de Silva Monje**⁵⁶. Las tres restantes están hechas por **Melchor Fernández Clemente**, como lo confirman sus marcas: la más pequeña fue realizada entre 1767 y 1778 y adorna su centro con un medallón circular que alberga la figura del Ave Fénix ardiendo, y a su alrededor cartones, rocallas, redes de rombos y otros motivos de tipo rococó⁵⁷. Otra, un poco más grande y pesada, es muy parecida a la anterior, pues muestra el mismo asunto

56 Plata moldeada, relevada, cincelada y picada. Mide 40,3 cm. de diámetro y 3 cm. de altura. Pesa 586 gramos. Marcas en la zona lisa del asiento: toro de perfil izquierdo sobre puente de tres ojos en óvalo coronado, 59 / MTRO y SILVA. Presenta tres buriladas en el reverso del asiento: dos cercanas, largas y casi rectas, y la otra separada de las anteriores, mediana y en dientes de sierra. Inventario nº 3376.

57 Plata moldeada, relevada, cincelada y picada. Mide 30,5 cm. de diámetro y 4 cm. de altura. Pesa 334 gramos. Marcas algo frustras en la zona lisa del asiento: toro de perfil izquierdo sobre puente de tres ojos en óvalo coronado, 59 / MTRO y .EOR / CLTE (con sendos rasgos sobre la O y la T). Burilada larga, ancha y en zigzag en el reverso del asiento. Ligeros deterioros en la orilla. Inventario nº 3377.



LÁMINA 7. MANUEL DE SILVA MONJE. *Bandeja (Salamanca. 1759-1778). Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.*

iconográfico y las mismas marcas (lám. 8), por lo que es probable que Melchor las hiciera a juego, permaneciendo juntas hasta hoy⁵⁸. La última de esta institución madrileña, cuyo centro está ocupado por ramas y flores, también fue labrada por Melchor Fernández Clemente, pero en 1783, usando en esta ocasión la segunda variante de su marca, acompañada de la del marcador Enrique Silva⁵⁹.

Con los datos conocidos hasta ahora quisiéramos sacar algunas conclusiones sobre aspectos como la técnica constructiva, el tipo, las medidas, el peso y los motivos ornamentales.

58 Plata moldeada, relevada, cincelada y picada. Mide 36,5 cm. de diámetro y 4 cm. de altura. Pesa 715 gramos. Marcas algo frustras en la zona lisa del asiento: toro de perfil izquierdo sobre puente de tres ojos en óvalo coronado, 59 / MTRO y .EOR / .LTE (con sendos rasgos sobre la O y la T). Burilada mediana, ancha y en dientes de sierra en el reverso del asiento. Inventario nº 3375.

59 Plata moldeada, relevada y cincelada. Mide 37,5 cm. de diámetro y 4 cm. de altura. Pesa 588 gramos. Marcas en la zona lisa del asiento: toro de perfil izquierdo sobre puente de tres ojos en óvalo coronado, 83 / SLVA y M / CMTE. Burilada larga, ancha y casi recta en el reverso de la orilla. Inventario nº 3379.



LÁMINA 8. MELCHOR FERNÁNDEZ CLEMENTE. *Bandeja* (Salamanca. 1767-1778). Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

Como es lo habitual en este tipo de piezas, que se hicieron sobre todo para adornar, suelen ser de plata en su color que ha sido moldeada, relevada, cincelada y a veces picada. El modelo más frecuente es el de tipo circular, pero hay algunas excepciones, como la bandeja poligonal del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que se hizo en fecha temprana, entre 1752 y 1758, aunque no es el más antiguo, ya que este lugar lo ocupan dos de las ovaladas (1730-1740) que fueron marcadas por Francisco de Villarreal (+1749) y cuya decoración representa motivos militares diversos. De las dos restantes del tipo oval, una está hecha entre 1752 y 1758 y la otra hacia 1760.

Las medidas obviamente varían en función del modelo. De la poligonal no conocemos sus dimensiones. Entre las cuatro ovaladas, la del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, como dijimos antes, resulta excepcional, pues es pequeña (2,5 x 26,7 x 18,5 cm.) con respecto al resto, que miden entre 43 y 45 cm. de largo y de 30 a 33,6 de ancho, por lo que tienen un tamaño parecido. En cambio, sabemos las medidas del diámetro de treinta y dos ejemplares de las de tipo circular, que miden una media de 36,28 cm., oscilando desde los 30 de la anónima del Instituto Valencia

de Don Juan de Madrid (1752-1758) que muestra el busto de frente de un hombre joven dentro de un tondo circular, hasta los 47 de la que hizo Carlos de Ayllón.

Solamente tenemos datos del peso de veintiuna bandejas, que abarca desde los 334 gramos de uno de los dos ejemplares que representa al Ave Fénix del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, hasta los 1.000 gramos de la de Carlos de Ayllón, siendo la media de 540 gramos. Obviamente, el peso suele estar en proporción al tamaño, aunque a veces hay alguna excepción.

El repertorio iconográfico que aparece en el campo de estas piezas es muy variado. Sus fuentes de inspiración son muchas, pues abarca desde la mitología clásica hasta la religión cristiana, pasando por temas de tradición medieval, asuntos cinegéticos, pabellones militares, motivos vegetales, escudos heráldicos, escenas pastoriles, etc. En total conocemos la decoración central de una cuarentena de bandejas. De cualquier modo, se puede observar cómo determinados asuntos se representaron en períodos concretos. Así las cosas, los motivos más tempranos en este tipo de bandejas son pabellones militares, de los que se conocen cinco ejemplares, entre las dos ovaladas y las tres circulares. Después aparece una temática muy amplia. En seis bandejas el protagonista es el ciervo, bien perseguido por perros o tumbado en el bosque. En cuatro aparece un peregrino de aspecto joven, vestido a la moda de la época, con casaca, esclavina con tres veneras, zurrón, tricornio, y bordón en la mano derecha; e incluso en dos casos es una dama, también joven y vestida a la moda, la que peregrina. También son cuatro las que presentan en su centro un tondo circular que inscribe el busto de perfil de una mujer joven; y en otro caso es el busto frontal de un hombre joven. El Ave Fénix se repite en otros cuatro ejemplares. Tres se adornan con la imagen de una dama sentada, acompañada de un unicornio. Dos portan en su centro un escudo heráldico. La fuente es el tema principal de otras dos. En otros dos casos el motivo central es un corazón rodeado de rocalla. Curiosamente en tan sólo dos el adorno del campo está ocupado por motivos vegetales, siendo una el pequeño ejemplar ovalado del Instituto Valencia de Don Juan. En una aparece un jinete con casaca y enarbolando una espada, quizás en una escena de combate, pues ante él se encuentra un hombre abatido. Otra en la que Judith sostiene la cabeza de Holofernes. Hércules luchando con la hidra de Lerna es la escena principal de otra. Un joven Neptuno imberbe se halla en el centro de la que hizo entre 1752 y 1758 Antonio Fernández Clemente el Viejo. Una placentera escena pastoril en donde hay un niño dormido junto a dos cabras tumbadas es el tema de otra bandeja. De cualquier manera, no parece que hubiera platero alguno que prefiera una temática determinada, pues de los casos conocidos, tan sólo repiten asunto Juan Manuel Sanz de Velasco, con la escena del ciervo perseguido por un perro, en sendas colecciones privadas; y Melchor Fernández Clemente, con las dos del Ave Fénix del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

Este modelo típico de la platería salmantina influyó en la de Toro (Zamora), como se puede apreciar en dos ejemplares que se conservan en el convento de carmelitas descalzas de San José de dicha población zamorana. Uno está marcado

en Toro a mediados del siglo XVIII por José Vidal; y el otro carece de marcas, pero repite el mismo modelo que el anterior. Ambas bandejas tienen el emblema carmelitano en el campo⁶⁰.

Quisiéramos concluir diciendo que el modelo circular de bandeja salmantina de los dos segundos tercios del siglo XVIII, que debieron de hacer los plateros como obras de repertorio que mostraban en sus escaparates, es uno de los más abundantes en el conjunto de la platería hispana. Tan sólo es superado en número por las bandejas ovaladas cordobesas de esta misma centuria, que como se sabe circularon muchísimo por numerosos territorios de la Península Ibérica a lo largo de todo este siglo, sobre todo por medio de los corredores de comercio.

60 J. NAVARRO TALEGÓN, *Plateros toresanos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Zamora, 1988, p. 97. Miden 30,4 y 24,2 cm. de diámetro respectivamente.

La hermandad de San Eloy de Tudela, una corporación de tardía fundación

EDUARDO MORALES SOLCHAGA

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

Introducción

Tudela, cabeza de merindad del antiguo Reino de Navarra, siempre se mostró, administrativamente, como foco secundario respecto a Pamplona, cuya condición de capitalidad resultó de evidente trascendencia durante el Antiguo Régimen. Aún y todo, los plateros tudelanos consiguieron erigir su cofradía a finales del XVII, lo que a la postre generaría una serie de tensiones con el foco pamplonés. De todos modos, no es preciso considerar la promulgación de las ordenanzas tudelanas, que articularon un segundo colegio dentro del territorio foral, como un hecho aislado y característico del Viejo Reino, sino que existen, como es natural, precedentes en otros territorios abrazados bajo la Monarquía Hispánica.

En tierras meridionales, resulta paradigmático el binomio Málaga-Antequera, si bien existieron otros focos de discordia como el conformado entre Córdoba y Lucena. La situación del primero, con orígenes en el quinientos, se mantuvo entre la dependencia y la segregación durante sus casi tres siglos de existencia. Quizás fue el siglo XVIII el más interesante en este aspecto, pues pasaron de depender del foco malagueño desde que se erigió en colegio (1733), a conseguir su confraternidad propia (1782), merced a las ordenanzas generales de Carlos III (1771)¹, a pesar de

¹ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños: estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, Gremio de joyeros y plateros de Madrid, 1983, pp. 155-182.

ciertas requisitorias despachadas por las autoridades malagueñas. Posteriormente su actividad sería interrumpida entre 1794 y 1797, prolongándose su existencia hasta avanzado el siglo XIX².

Otro caso similar se produjo en el septentrión peninsular, concretamente en la provincia de Guipúzcoa, donde dos confraternidades también coexistieron, la de San Sebastián y la de Tolosa, villa que disputaba con la primera la capitalidad. En 1777 se erigió como colegio, esgrimiendo su situación geográfica privilegiada y que contaba con contraste propio. Cuatro fueron los plateros fundadores de aquella congregación, regida también por las ordenanzas madrileñas de 1771, y con una pretendida liberalidad. Para 1790 su corta existencia había terminado, si bien afirmaban que no existía congregación alguna en sus inmediaciones, intentando silenciar a la donostiarra, que a buen seguro continuaba con sus actividades pías y profesionales³.

Por tanto se asiste a procesos similares, aunque no idénticos, que ayudan a contextualizar adecuadamente lo acontecido en tierras navarras. La mayor diferencia quizás sea el hecho de que en los demás casos las tensiones se produjeron, bien con la elevación de los gremios a talleres, bien con la introducción de las ordenanzas de 1771. En cambio, las ordenanzas tudelanas fueron confirmadas en 1697, y las tensiones con el taller pamplonés se prolongaron durante la totalidad del siglo XVIII.

Un proceso de 1696, punto de partida de la declaración de ordenanzas

El germen de la declaración de ordenanzas de los plateros tudelanos tuvo lugar con un año de anterioridad, pues pretendían que el Consejo Real revocara un auto, que había sido aprobado por mediación de los plateros pamploneses, exigiendo título para poder trabajar. Según ellos, se debían de gobernar por las ordenanzas Reales, que sólo exigían que en las cabezas de merindad existiera un marcador y un preboste (en aquellos momentos Juan José Echauri) “*lo cual suple al examen, y de esta forma se ha gobernado dicho oficio de inmemorial a esta parte, sin que platero alguno haya venido a examinarse a esta ciudad de Tudela, ni tenido título*”⁴. Probablemente se trataba de las ordenanzas de 1612, promulgadas por Felipe III, de gran trascendencia para el proceso del marcaje⁵.

La hermandad pamplonesa se escudó en la ley 85 de las Cortes reunidas en 1586, que legislaron la obligatoriedad del examen de maestría para ejercer cualquier oficio en territorio foral, que de hecho provocó que no pocos gremios como el de

2 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga (1550-1800)*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 101-108.

3 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El arte de la platería en Guipúzcoa (Siglos XV - XVIII)*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008, vol. I, pp. 57-60.

4 Archivo General de Navarra, procesos, nº 018.296, f. 3.

5 A. ORBE SIVATTE y M. ORBE SIVATTE, “Aproximación al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona”. *Príncipe de Viana* 192 (1991), pp. 128-129.

los escultores (1586) y el de los plateros pamploneses (1587) renovasen sus ordenanzas, y que rezaba de este modo: “... a causa de los inconvenientes que siguen de que los oficiales de un oficio o arte se intrometieren e hiciesen... de otro oficio, se pidió por los tres estados de este Reino, que ninguno que no fuese maestro experto y aprobado, pudiese tomar obras ni encargarse de ellas, y que si las tomase, qualquiere de los aprobados se la pudiese quitar”. Dicha ley respondió a una petición ejecutada en dichas Cortes, celebradas en Pamplona en aquel año: “En este Reino hay muchas personas que sin ser maestros ni estar aprobados en las facultades que se hacen profesar, se encargan y toman a hacer muchas obras de iglesias y otras particulares, como son de edificios, y retablos, y otras cosas de mucha importancia. De manera que el carpintero toma de hacer las obras de escultura y arquitectura, el sastre, ornamentos, y el yesero, de cantería. Y por ello quedan las dichas obras y edificios defectuosos e imperfectos, por donde la República recibe mucho daño”.

En el citado argumento se escudaron los plateros de la capital, puesto que el examen era necesario “con especial razón en el arte de los plateros, por causa de la materia en que se ejercita, pues pueden hacerse mayores y más graves perjuicios”⁶. Además de ello esgrimieron que Juan José Echauri era sólo patero de oro (joyero), y, por tanto, desconocedor de la labor en plata. Otro de los argumentos de peso aportados fue el hecho de que los plateros tudelanos no estuvieran organizados en gremio, ni que tuvieran ordenanzas, lo que los artífices aceptaron, pero esgrimiendo que “sí [hay] plateros, con sus tiendas y aparadores, con el consentimiento y tolerancia de todos”⁷.

Puesto que la causa quedaba enquistada, los plateros tudelanos decidieron agremiarse y redactar unas ordenanzas, como se estilaba en otros centros de platería asentados en España. Así, el 2 de julio de 1697 los argenteros Manuel y José Zeaorrote (lám. 1), Lucas de Yanci, José Noval, Miguel Vélez y Diego de Altuna se presentaron ante el secretario del Regimiento de Tudela afirmando que “unánimes y conformes han hecho las ordenanzas para presentarlas ante el Real y Supremo Consejo de este Reino; y vistas y examinadas, sobre su aprobación se provea lo que fuere servido”. Hicieron de testigos Francisco Jordán y Miguel de Enciso, vecinos de aquella ciudad, conformándose casi una veintena de capítulas.

Análisis comparativo de las ordenanzas tudelanas⁸

Por la primera de las ordenanzas se estableció que el ayuntamiento tudelano, nombrara cada año a un contraste de oro y plata, con objeto de que registrara y

6 AGN, procesos, nº 018.296, f. 6.

7 *Ibíd.*, f. 9.

8 Insertas, sin foliar, en un proceso de 1744: AGN, procesos, nº 006.206. La comparación se establece con las ordenanzas pamplonesas, transcritas por la Dra. Dña. Concepción García Gainza en: M.C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991.

marcase todas las piezas de plata que se ejecutaran en la capital ribera, procedimiento habitual no sólo en las urbes navarras, sino en el resto de platerías de la Península.

La segunda ordenanza reproduce la novena de las confraternales⁹ de la cofradía pamplonesa, estableciéndose el día 26 de junio (San Eloy), para el nombramiento de mayordomo de la misma. Debía de presidir, junto al contraste y demás plateros, los tribunales examinitorios que capacitaban a los aspirantes a plateros para trabajar en el foco tudelano, abriendo obrador propio.

La tercera y cuarta hacen referencia al precio que los citados plateros debían de pagar por lo correspondiente a los derechos del examen, un total de 15 ducados, 5 de ellos para la ciudad, y el resto para la platería tudelana. Se puntualiza que los hijos de maestro debían de aportar la mitad del precio convenido. En Pamplona, merced a la ordenanza decimoquinta de 1587, la diversificación era mayor: hijos de plateros (2 ducados), plateros navarros (4 ducados), plateros de los reinos hispánicos (6 ducados) y plateros extranjeros (12 ducados).

La quinta ordenanza tudelana legisló el modo de actuar para con las viudas, permitiéndoles que mantuvieran las tiendas de sus difuntos maridos abiertas, con tal que se trabajase por medio de un oficial, procedimiento muy habitual en la mayoría de los oficios, también los no artísticos, que dio origen a numerosos pleitos durante la Modernidad. De modo similar se funcionó en el taller pamplonés, incluso se contempla una puntualización en varios aspectos relativos a ello, pero curiosamente nunca se legisló como ordenanza, ni siquiera en el siglo XVIII.

En la siguiente capítulo se reguló la ley que debía de tener la plata trabajada en los talleres tudelanos, la misma que en el resto del Reino de Navarra, los 11 dineros y 4 granos, si bien incluso tras la incorporación a Castilla se había funcionado con la de los 11 dineros y 9 granos, hasta que Felipe II, unificó los criterios en todos sus reinos, en 1574, mediante provisión Real. Del mismo modo se pronuncia la primera de las ordenanzas relativas al ejercicio del oficio de la plata legisladas en Pamplona en 1587.

A partir de la anterior ordenanza, prácticamente toda la legislación tudelana reproduce la pamplonesa de fines del XVI, introduciendo muy ligeras modificaciones. La séptima establece la ley del oro en 22 quilates, inhibiendo específicamente trabajar con material de menos ley que la especificada, y en caso de que se hiciera, se quebrarían las piezas así ejecutadas, estableciéndose una multa para el infractor de 2 ducados, a dividir entre el Real fisco, la cofradía y el contraste. En Pamplona, curiosamente, la cofradía no recibía tercio alguno, ya que éste se reservaba para el denunciante de la actividad fraudulenta.

9 Las ordenanzas pamplonesas de 1587 poseen dos partes claramente diferenciadas: una primera dedicada casi exclusivamente al ejercicio del arte que nos atañe, y la restante que hace lo propio con el gobierno confraternal.



LAMINA 1. Marcas personales de algunos de los plateros asentados e integrados en el gremio de Tudela.

La novena fijó el precio del marco de la plata marcada, estableciéndose, al igual que en Pamplona, 6 ducados, 3 reales y 2 tarjas por cada uno de ellos; del mismo modo se articuló la siguiente capítulo, pero en lo referente a la plata no marcada. Previamente el contraste debía de reconocerla, y de no ser de la ley del Reino, el marco se rebajaría proporcionalmente a ello, lo que reproduce con exactitud meridiana lo regulado en Pamplona con más de un siglo de anterioridad.

Las dos siguientes capítulos regularon el precio del oro. Por la undécima se fijó el precio del oro vendido por los plateros, estableciéndose que de tener la ley estipulada, debía de ser pagado a 13 reales /escudo; por el contrario, en Pamplona, se fijó el precio de las labores del oro en 11 reales y 3 cuartillos (ordenanza sexta). En la duodécima tudelana se reguló el mismo procedimiento pero para particulares, bajando el precio a los 12 reales y medio/ escudo. También en Pamplona se rebajó la dicha cantidad, descendiendo hasta los 11 reales, lo que se legisló por la séptima ordenanza. Todo ello en lo referente al oro de la ley establecida, pues si fuese de menor o mayor ley, el precio sería proporcional, teniéndose que avisar al contraste de la ciudad.

La capítulo número trece fijó uno de los aspectos más interesantes de la platería, el marcaje, pues todas las piezas que se labrasen en los obradores tudelanos debían de ostentar una doble marca, la correspondiente a la autoría, estampada por el platero que la realizara, y la del contraste de la ciudad, que aseguraría la calidad del material trabajado por el anterior. De no realizarse el procedimiento la pieza se quebraría por las autoridades, y cuando se incurriera de modo reincidente por tercera vez, el infractor era obligado a pagar 2 ducados de multa, la mitad para el Real fisco, un cuarto para el marcador y otro para la cofradía tudelana. En Pamplona ambos aspectos quedaron establecidos en el contenido de dos ordenanzas, que se fusionan en la presente, concretamente en la octava y undécima de las relativas al oficio, rubricadas en 1587.

La siguiente inhibía específicamente dorar piezas de plata que no estuvieran marcadas, sin que primero fuesen reconocidas por la autoridad competente, bajo pena de 2 ducados, repartidos en tercios, uno para el Real fisco, uno a dividir entre cofradía y marcador, y el restante para el denunciante. Reproduce fielmente la ordenanza novena del gremio de San Eloy de Pamplona, redactada a finales del quinientos, si bien en Pamplona, la pena se dividía en tercios entre denunciante, contraste y cofradía, desapareciendo el Real fisco del reparto.

La decimoquinta obligaba al platero a estampar su firma o monograma en la pieza antes de llevarla a marcar, procedimiento imprescindible para acometer su reconocimiento y su posterior marcaje oficial, lo que reproduce por entero la ordenanza undécima pamplonesa, que a su vez también hace lo propio con la decimosexta tudelana, puesto que establece que el mayordomo debía de tener voz y voto, al igual que el contraste y el marcador, en el reconocimiento de las piezas, además de estar facultados para recoger las penas derivadas de las infracciones, para lo que debían de estar autorizados por el ayuntamiento, y en última instancia por el Consejo Real de Navarra.

La siguiente ordenanza es propia y diferenciada para la congregación tudelana, y no se inspira en las capítulas pamplonesas de 1587. Prohibía a los plateros que bruñesen piezas que no estuvieran marcadas por el contraste y que no las pudiesen colocar en el aparador, estableciéndose 2 ducados de multa, repartidos como en la ordenanza catorce, agregándose además que *“por cada pieza principal se haya de pagar media tarja un ochavo por el vendedor, y otro por el comprador”*.

Por último presentaron otra ordenanza específica, que da cuenta de que en Tudela existían en aquellos momentos siete plateros: Manuel y José de Zeorrore, Juan José de Echauri, Diego de Altuna, José Noval, Lucas de Yanci y Miguel Vélez. Solicitaban que, además de que se aprobasen, observasen y confirmasen las capítulas dispuestas en la normativa anterior, se les diese por examinados, pues *“continuadamente han trabajado con tienda pública al dicho oficio”*.

Para finalizar el proceso, solicitaron la aprobación de las mismas, con objeto de poder comenzar a funcionar a la manera descrita. Pero para ello debería de superar una doble criba: la del Regimiento de Tudela, municipio en donde iban a desarrollar su actividad económica y artística; y en segundo lugar el Consejo Real de Navarra, que les daría validez en todo territorio foral. El 16 de julio contestó la Municipalidad, afirmando que *“sólo se halla reparo para que, con más seguridad se hagan los exámenes, y que a ellos haya de asistir el Sr. Regidor Preeminente [Alcalde], de la dicha ciudad, y el secretario a testificar el título como se hace en el oficio de cereros y otros gremios”*.

Diez días después el Real Consejo se mostró más reticente a la hora de confirmar los ordenamientos, imponiendo dos condicionantes de gran importancia. Por una parte, se negó a dar por examinados a todos los firmantes, simplemente concediéndoles tal gracia a los maestros Juan José de Echauri y Manuel de Zeorrore, que serían los encargados de examinar al resto. Probablemente se trataba de los maestros más experimentados del foco tudelano, que bien pudieron pasar examen en alguna platería de los reinos circunvecinos, puesto que en los registros pamploneses no figuran sus credenciales. Por la otra, se declaró *“no haber lugar al aditamento o condición añadida por dicha ciudad de Tudela a dichas ordenanzas”*, por lo que la enmienda aprobada el 16 de julio quedó finalmente derogada.

De todos modos todos los maestros tudelanos querían que se les diese por examinados, y para ello presentaron sentencias favorables a otros oficios de la ciudad que habían sufrido procesos análogos: una sentencia de los veleros y tafetaneros tudelanos de 1675, otra de los alpargateros y cordeleros de aquella ciudad y finalmente la última del gremio de carpinteros de la vecina ciudad de Corella, perteneciente a la misma merindad, que ese mismo año de 1697 vio como sus integrantes fueron considerados como examinados, sin someterse a la citada prueba *“por ser como es notorio todos ellos y cada uno en su oficio personas suficientes y de habilidad, y como tales a muchos años que los ejercen en obras públicas y particulares, con la satisfacción común”*¹⁰. Así las cosas, la causa se prolongó hasta el 2 de octubre de ese mismo

10 AGN, procesos, nº 091.513, f. 2.

año, cuando el Real Consejo de Navarra se pronunció, a pesar de los esfuerzos de la hermandad de San Eloy de Pamplona, a favor de los argenteros tudelanos¹¹.

Devenir posterior de la hermandad

Pocas noticias se tienen del devenir posterior de la hermandad¹², excepto el pleito de 1731 en el que la hermandad pamplonesa intentó conseguir la primacía de la capitalidad a la hora de la ejecución de la prueba de acceso, pues para ellos el gremio tudelano no tenía importancia alguna, ya que sus siete fundadores habían fallecido, haciéndolo con ellos su facultad de expedir títulos de maestría. Pamplona, como cabeza de Reino, debía de mantener el privilegio sobre todos los demás centros plateros del territorio foral. Finalmente, el centro pamplonés consiguió sus pretensiones al redactarse las ordenanzas de 1743. La número veintiséis reza de este modo: “*Que desde la confirmación de estas ordenanzas en adelante, no se tenga por suficiente examen ni aprobación de artífice platero ni título dado ni despachado por otra hermandad de este Reino, sino el que se obtuviere de la hermandad de esta ciudad, pues aunque para formar otra hermandad se considere bastante número de tres, parece que esto no es adaptable en respecto al arte de platero, cuyo examen y aprobación requiere mayor solemnidad y circunspección que otros oficios, porque el ejercicio y arte de platero pide que en sus profesores concurren requisitos muy extraordinarios...*”¹³. Además, estaban atacando frontalmente las ordenanzas de Felipe III de 1612, con las que funcionaron los plateros tudelanos hasta 1697, en las que se especificaba que para crear una hermandad eran necesarios tres integrantes. A ello se opusieron frontalmente los plateros tudelanos en cuanto tuvieron conocimiento de la confirmación de las capítulas pamplonesas, en 1744, en un pleito que quedó sin sentenciar¹⁴.

En lo que al gobierno interior del gremio tudelano se refiere, tampoco se cuenta con excesivas noticias, excepto un pleito litigado en 1791, a causa de la herencia de Joaquín de Elizalde, maestro tudelano fallecido aquel año. Su heredero, Martín de Irurita se querelló contra la hermandad. Según el relato de su procurador, en el testamento le dejó “*varias alhajas preparadas y dispuestas para su constitución, y siendo preciso mi parte valerse de un maestro para su fábrica, lo ha hecho de Gregorio Ucedo, quien principió su labor, pero su oficio de platero se lo ha inhibido bajo cierta pena*”¹⁵. Además de ello, el mismo gremio tampoco le dejaba vender el citado material.

11 AGN, procesos, nº 018.296, f. 47.

12 En el transcurso de la presente investigación ha sido publicada una magnífica monografía sobre la platería del taller pamplonés en los siglos XVII y XVIII, que brinda, aunque de modo más reducido, algunas de las noticias que aquí se presentan: M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 74.

13 M.C. GARCÍA GAINZA, ob. cit., p. 187.

14 AGN, procesos, nº 006.206.

15 AGN, procesos, nº 183.130, f. 2.

La sentencia en primera instancia fue contundente, dictando el teniente y juez ordinario que “*concluya las alhajas Gregorio Ucedo, sin intromisión, pena de cien libras, y que el oficio de plateros no lo impida ni embarace*”. Era el 3 de octubre de 1791. Rápidamente los plateros tudelanos recurrieron el dictamen, pues afirmaban sus ordenanzas lo prohibían tácitamente. Según la documentación apenas se encontraban agremiados un puñado de plateros tudelanos, José Caballero (mayordomo), Martín de Iturralde, Manuel Ochoa, Juan José Izalzu (lám. 1), y uno de los implicados, Gregorio Ucedo (luminero).

Renovados argumentos de Martín de Irurita salpicaron el proceso, en contra de las opiniones de la hermandad tudelana, afirmando que “*ni remotamente ha pensado en poner tienda ni fábrica pública de platería... ni desprenderse de las alhajas como lo hace y practica todo el mundo en pública almoneda, como los demás efectos y bienes muebles*”¹⁶. Además agregó que las prácticas fraudulentas eran habituales en los propios agremiados, pues “*éstos han vendido las suyas a tenderos para revenderlas en esta ciudad y otros pueblos, a vista, ciencia y tolerancia de todos*”. La sentencia del Consejo Real no se hizo esperar, y el 3 de noviembre de aquel año, confirmó lo acordado con un mes de anterioridad por el tribunal de primera instancia.

Nuevas tensiones surgieron con el foco pamplonés cuatro años después, cuando el gremio tudelano se querelló contra Lorenzo Laoz, maestro examinado en Pamplona. En aquellos momentos el gremio lo conformaban Tomás de Echeverría (mayordomo), José Caballero, Manuel Ochoa, Juan José Izalzu, Gregorio Ucedo y Martín de Iturralde (luminero). Según su testimonio, “*Lorenzo Lahoz, está trabajando y tiene tienda abierta y pública en esta ciudad, en contravención de las ordenanzas y perjuicio del gremio*”, por lo que solicitaron el 30 de julio de 1795 “*no trabaje y tenga tienda abierta hasta que no se presente y apruebe el examen*”¹⁷.

El gremio pamplonés se adhirió con fuerza a la causa, puesto que se estaba cuestionando su condición como cabeza de Reino, aunque argumentos brindados como el de que el gremio tudelano era “*particular de esta ciudad*” hicieron que una primera sentencia, dictada el 11 de mayo de 1796, se mostrara desfavorable para con Lorenzo Laoz, que junto a al gremio de San Eloy de Pamplona recurrió el auto, afirmando que “*todo platero examinado en esta ciudad [Pamplona] tiene las facultades necesarias para ejercer ese arte en todo lo demás del Reino, sin excepción de la ciudad de Tudela, ni otro pueblo alguno*”. Por si fuera poco, agregaron que el denunciado se había examinado “*hacía muchos años en Pamplona*”, concretamente en 1772¹⁸, por lo que ello le dotaba de pericia y experiencia, para trabajar con garan-

16 Ibídem, f. 18.

17 AGN, procesos, nº 093.922, f. 2v.

18 Natural de Casteldecabra (Teruel) y formado en Zaragoza con los hermanos Laestrada. En Pamplona sirvió de oficial durante tres años y medio a Miguel de Lenzano. Se presentó en mayo de 1772, se le admitió a examen en julio de aquel año, y presentó la pieza, un azafate (descartó una palangana y una jarra) el 14 de agosto, eligiendo por marca su apellido. Archivo del gremio de San Eloy de Pamplona (en manos privadas, en lo sucesivo APP), expedientes, caja 2, nº 84.

tías en cualquier otro punto del Reino. Finalmente, el 12 de diciembre del mismo año, el Consejo Real de Navarra, sentenció que no había “*lugar a lo que solicita el gremio y hermandad de plateros de la ciudad de Tudela*”¹⁹.

De todos modos, la primacía cosechada por el gremio pamplonés con respecto a los demás focos se desvirtuó ese mismo año de 1796, cuando las Cortes de Navarra decretaron la ley 49, por la que se declaró: “*que todo maestro examinado en cualquiera cabeza de merindad o pueblo exento, tenga facultad de ejercer su oficio en todo el Reino, sin sujetarse a nuevo examen*”. Los tres Estados opinaban que el someterse a un nuevo examen era una formalidad inútil, además de un gasto adicional, que ocasionaba el obturamiento de las artes y suponía el retraso de la industria²⁰.

La citada ley de 1796 damnificó en sumo grado a la hermandad, que, por sus propias ordenanzas, debía de dejar entrar en sus filas a cualquier platero examinado en los demás focos navarros. Ante ello, e impotentes contra una ley que no podían recurrir, en auto celebrado ese mismo año, reformaron una de sus capítulas en la que se regulaba que el arca de las tres llaves permaneciese en casa del prior. Dedujeron que si cualquiera podía entrar en la hermandad, también podía entrar a ser prior un desconocido que se hiciese con los fondos de ella, por lo que acordaron que el arca permaneciese en casa de Pedro Antonio de Sasa, prior entrante, con carácter vitalicio, y que así se ejecutara sucesivamente, en personas en las que confiase la hermandad, para que no peligrasen los menguados fondos, fundamentalmente en especie (cera, joyas y plata) que todavía poseían.

Al año siguiente, un pleito conservado en el que no dejaban presentarse al examen a José Gabriel Calleja, al que los plateros no querían dejar examinar (pues se había cubierto el cupo anual), da cuenta de que la consabida ley y sus consecuencias habían sido asumidas plenamente por la hermandad de plateros de Pamplona, que le propusieron “*que se presente en Tudela o cualquier cabeza de merindad, según la ley de las últimas Cortes, que establece que cualquier examinado en cabeza de merindad pueda ejercer en todo el Reino*”. El aspirante no cedió en sus aspiraciones, y el Consejo le dio la razón el 6 de noviembre de aquel año, siendo examinado en la capital para todo el Reino²¹. Da la casualidad de que el propio Joaquín Jiraud, que en un principio había arruinado las aspiraciones de Calleja, no había realizado el dibujo de la pieza elegida, una salvilla, desde junio hasta septiembre de 1797. Las autoridades le dieron dos meses más de tiempo, y al no realizarla, quedó anulado su expediente, saliéndose con la suya la hermandad, pues sólo se examinó Calleja aquel año. El propio Jiraud sería examinado diez años después, presentando y reduciendo para aquella ocasión un platillo con sus vinajeras²², presentando y reduciendo para aquella ocasión un platillo con sus vinajeras.

19 AGN, procesos, nº 093.922, f. 44.

20 *Cuaderno de las leyes y agravios reparados por los tres Estados del Reino de Navarra*. Pamplona, Imprenta Provincial, 1896, t. 2, pp. 85-86.

21 APP, expedientes, caja 2, nº 112.1.

22 *Ibíd.*, nº 123.3.

Conclusiones

Este artículo incorpora documentación inédita que ayuda a disipar algunas de las cuestiones principales relacionadas con la hermandad de plateros que se asentó en la capital ribera. Quizás la aportación más interesante y trascendental sea el estudio de las ordenanzas que redactaron en 1697, hasta ahora inéditas, que, como se ha comprobado tienen una clara inspiración en las ordenanzas promulgadas para los plateros pamploneses en 1587. Sólo nos han llegado las de carácter profesional, pero a buen seguro contaron con una marcada vertiente espiritual, como la mayor parte de las corporaciones de plateros asentadas en los territorios englobados en la Monarquía Hispánica.

También se aportan informaciones extraídas en su mayor parte de pleitos litigados en el Consejo Real de Navarra, que siempre resultan de utilidad, pues en ellos se reflejan interesantísimos testimonios de la época que nos atañe. De ellos se deduce la tensión existente con respecto al foco pamplonés, algo determinado por la división administrativa del territorio foral, en cinco merindades, entre cuyas cabezas primaba la capital del Viejo Reino. También dan cuenta de los plateros que formaron parte de la junta constituyente y de los que permanecían hermanados un siglo después.

De todas formas no resulta acertado enfocar ambas platerías como antagónicas, ya que se sabe a ciencia cierta que varios de los plateros pamploneses completaron su formación en Tudela, como por ejemplo Martín de Moros, Miguel de Amasa, Miguel Pérez, Juan Francisco Espetillo y Jacinto Lacalle²³. Incluso plateros examinados en el centro pamplonés, como el citado Lorenzo Laoz y Antonio Gil se establecieron posteriormente en Tudela, donde fructificó su producción artística.

Aún así, el foco de Tudela, aunque pobre en producción, se consolida como el segundo en importancia en organización, puesto que es la única platería navarra que contó con ordenanzas de carácter privativo, redactadas en momentos tempranos, y no en el último tercio del siglo XVIII, cuando el proceso de eclosión y generalización de talleres secundarios en España se hizo patente, merced a las ordenanzas generales rubricadas por Carlos III en 1771. El resto de focos establecidos en Navarra, principalmente el estellés y el sangüesino, jamás contaron con una reglamentación propia, aunque sí que lo hicieron con la marca de localidad específica. Éste último se hizo con constituciones propias y cofradía de San Eloy, aunque referida solamente a la vertiente espiritual, abrazando en sus filas a otras especialidades, contabilizándose en 1627 solamente dos plateros entre los catorce integrantes²⁴.

23 APP, expedientes, caja 1, nº 9, 13 y 69; caja 2, nº 76 y 82.

24 J.C. LABEAGA MENDIOLA, "Los talleres de platería de Sangüesa. El oficio y la organización". *Ondare* 16 (1997), p. 254.

Visiones sobre la joyería española¹

PRISCILLA ELKOW MULLER
The Hispanic Society of America

Ya hace casi cuarenta años mi libro, “Jewels in Spain [Joyas en España], 1500-1800”, el primer estudio dedicado exclusivamente al tema, fue editado por la Hispanic Society of America². Habiendo atraído diversos y imprevistos públicos, en efecto, ha llegado a estar casi agotado. Por tanto, la Society propone publicar una nueva edición, esta vez en lengua castellana. Aún antes de meditar en este proyecto, comprendí bien cuánto se ha aportado durante todos estos años —la mayoría gracias a los rigurosos esfuerzos de afanados investigadores españoles—, y que esto debe ser tenido en cuenta. Contemplando la imposibilidad de incorporar todo lo nuevo en la propuesta edición, me parece lógico limitarme a añadir una introducción resumiendo los resultados alcanzados en la investigación más o menos después de 1970, así como un apéndice a la bibliografía para recoger publicaciones que luego han salido desde entonces.

Explico esto como preámbulo, pues mientras me ocupaba del proyecto, recibí la invitación del profesor Jesús Rivas de participar en el curso de Noviembre de 2008, organizado para conmemorar en la Universidad de Murcia la fiesta de San Eloy. Así se presentó otra oportunidad de repasar y pensar en lo que fue —y en todo lo

1 El contenido de este artículo fue el objeto de mi conferencia presentada en el curso organizado por el profesor Jesús Rivas, junto a otros miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, para conmemorar la fiesta de San Eloy. Agradezco al profesor Rivas la invitación a participar en este curso dedicado a la platería; y disfrutar la fiesta de San Eloy en reuniones con colegas interesados por la joyería en España.

2 P.E. MULLER, *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York, 1972.

más que se puede contribuir a— la historia de joyería de los siglos XVI-XVIII en España. Pero aquí, yo me limito al tema “Mondadientes y feroces peces, o cuarenta años más persiguiendo la historia de las joyas en España”.

Claro es que no faltaban recursos para investigar antes de 1970. Entre ellos, libros que mencionaban las joyas españolas, en primer lugar el fruto de las investigaciones hechas en España por el gran hispanista francés, el barón Jean Charles Davillier (1823-1883), publicado en su valioso volumen “Recherches sur l’orfèvrerie en Espagne...”³. Llegando a España en 1862 (a través de Cataluña), Davillier se benefició de la ayuda de artistas y amigos, como Fortuny, los Madrazo y Cayetano Carreras y Arago, este último miembro de la conocida familia barcelonesa de joyeros y artistas. Fortuny y Raimundo Madrazo, entre otros, contribuyeron con ilustraciones para su libro.

Unos setenta y cinco años más tarde, las joyas españolas entraron en las publicaciones dedicadas a las joyas europeas, como “A History of Jewellery, 1100-1870” de Joan Evans⁴.

Por otra parte, habían (y hay) recursos primarios para estudiar el tema: por ejemplo, joyas representadas en pinturas y otras imágenes visuales, y el repertorio de piezas que han logrado subsistir, ambos procedimientos muy beneficiosos para vislumbrar las joyas antiguas. Por lo demás, se habían publicado documentos de archivos, incluso inventarios, principalmente de colecciones reales⁵, o de nobles y otros individuos adinerados.

Mas aún, de inigualada importancia para alcanzar un mayor conocimiento de las joyas fabricadas por plateros españoles en los siglos pasados, son los diseños de los Libros de Passanties, conservados en el Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, cuyo examen resulta imprescindible (como ya hicieron Davillier y Fortuny). Estos dibujos, presentados en los exámenes de ambiciosos plateros, ofrecen una panorámica del arte de la platería —y del gusto español— durante unos cuatro siglos. Por desgracia, cuando preparaba mi libro, era imposible desenterrar volúmenes de exámenes escondidos en otros archivos. La situación ya ha mejorado con la publicación de los dibujos de los exámenes hechos por plateros de Sevilla, Pamplona y Valencia, por lo menos.

De la misma manera, a la hora de buscar joyas antiguas, habían —y aún hay— obstáculos, como la oposición por parte de los dueños (sean individuales o entidades) de conceder acceso a cosas tan preciosas, una postura muy comprensible. Igualmente, hasta fechas recientes, no era factible investigar adecuadamente joyas posiblemente problemáticas (o pseudo-renacentistas, o “falsas”), o —pues faltaba suficientes datos— joyas halladas en el mar, tanto como joyas asiáticas.

3 J.C. DAVILLIER, *Recherches sur l’orfèvrerie en Espagne au moyen age et à la Renaissance: (Documents inédits tirés des archives espagnoles)*. Paris, 1879.

4 J. EVANS, *A History of Jewellery, 1100-1870*. London, 1953; 2a ed., rev., London, 1970.

5 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales: Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II / Archivo documental español...Real Academia de la Historia, X, XL*. Madrid, 1956-1959.

No obstante, después de estudiar la joyería en Europa y América, acabé mi historia de joyas en España, que es esencialmente una historia de joyas ricas y suntuosas, y por lo tanto dignas de pintar, inventar, o preservar. Se careció de conciencia de joyería, realmente, cuando luego fueron llevadas por la burguesía y clases bajas. De menor valía, tales joyas han desaparecido de la vista, unas u otras perdidas, fundidas, o rehechas. En efecto, salió una historia de la riqueza del pasado vista a través de sus joyas.

En cambio, inventarios y narraciones de los siglos XVI y XVII, recogiendo cosas raras y preciosas traídas a España de las Indias (o del “Nuevo Mundo”), me alentaron a introducir un nuevo capítulo en la historia. Escudriñando, entre piezas sobrevivientes hechas por los plateros indígenas de las Américas, ejemplares parecidos a ellas que entonces tanto asombraron los europeos, dejó claro que en la obra de los plateros de la Península y de Europa se reflejó el conocimiento de objetos americanos. Más difícil era sacar a relucir indicios de cosas asiáticas.

Antes de avanzar, vale observar cuánto y como ha aumentado la bibliografía sobre joyas españoles desde los años sesenta, llegando ya a ser un *corpus* que amenaza nuestras estanterías.

Al ojear la bibliografía de los años setenta, es evidente que casi nada de lo que trataba de la joyería de los siglos XVI-XVIII fue editado en España. Al fin de la década joyas peninsulares aparecieron en la extensa obra de Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*⁶. También, diversas piezas surgieron en catálogos de museos y subastas, producidos mayormente en los de los Estados Unidos e Inglaterra. Y de las Américas vinieron, por ejemplo, en 1974, un libro editado en Caracas sobre la obra (incluso joyas) de Pedro Ignacio Ramos, orfebre venezolano activo desde 1739 a 1781, y *Los milagros [ex-votos o dijes] en metal y en cera de Puerto Rico*, publicado en San Juan de Puerto Rico⁷.

Más importante es que, poco antes de los setenta, empezaron a aparecer informes de hallazgos significativos para la historia de joyas españoles. En 1969, el descubridor belga Stenuit publicó algunos de los tesoros, incluso joyas, extraídos del naufragado Girona, un buque de la Armada española que fue destruido en Octubre 1588 en la costa de Irlanda. Con mi libro ya en la prensa, intenté localizar las joyas, sin éxito. De ahí en adelante, los hallazgos salieron en libros de Stenuit editados en varias lenguas⁸. Luego, en 1972, el “tesoro” del Girona fue comprado por el Ulster Museum en Belfast, que lo presentó en 1988 en la exposición *Armada: 1588-1988, An International Exhibition to commemorate the Spanish Armada*

6 Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*. London, 1979, pp. 307-344.

7 C.F. DUARTE, *El Orfebre Pedro Ignacio Ramos*. Caracas, 1974; T. VIDAL, *Los milagros en metal y en cera de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico, 1974.

8 R. STENUIT, “Ireland’s Rugged Coast Yields Priceless Relics of the Spanish Armada” en *National Geographic*, June 1969, pp. 745-777; *Les trésors de l’armada*. Paris, 1971 y *Treasures of the Armada*. London, 1972 y 1974, y New York, 1973.

(también expuesta en el National Maritime Museum de Gran Bretaña), acompañada por un catálogo prologado⁹. Así, en fin, se hizo asequible el repertorio de joyas llevadas por los desafortunados españoles en el momento del desastre y con ello una importante información sobre el gusto del tiempo (si algunas de las joyas tal vez eran reliquias de familia).

Al otro lado del Atlántico, ya se habían hallado cosas preciosas, escondidas por siglos en naufragios de barcos españoles que zarpaban de las Indias cargados de oro para la Península. Las noticias sobre riquezas rescatadas del fondo del mar pronto encendieron interminables búsquedas, que nunca acabarán. Contribuyeron poderosamente a tal fervor reportajes como: “Drowned Galleons of Spanish Gold” por el descubridor Wagner; *The Funnel of Gold* y “Graveyard of the Quicksilver Galleons” de Petersen; y *The Search for the Atocha* de Lyon, un libro que en 1979 se adelantó al hallazgo¹⁰.

Ya, después de una tempestad en Noviembre de 1962, apareció en la playa cerca de Sebastián Inlet, en la costa levante de Florida, un curioso colgante enlazado a una cadena, todo de oro. Como otros hallazgos encontrados después en la vecindad, parece que procede de un buque de la flota española hundido cerca de ese sitio en 1715; es un lugar que todavía sigue recompensando los esfuerzos de los buzos. Al ver en 1965 la foto reproducida por Wagner¹¹, reconocí la cadena como muy semejante a otras existentes en colecciones europeas que yo pensé tenían su origen en Asia. Por consiguiente, el pendiente, plasmado como un feroz pez llevando dentro un mondadientes, limpiador de orejas, y chiflete, también debería ser obra asiática. De hecho, cuándo apareció en una subasta en 1994, el conjunto (ofrecido anteriormente en 1967 y 1993) fue descrito como un raro dragón/chiflete oriental de oro con instrumentos de acicalar, acompañado de una cadena floral, y como recuperado de la flota española de plata perdida en 1715¹².

Con el paso de los años, encontré cadenas similares en varios lugares; una, por ejemplo, perteneciente a la colección real de Dinamarca desde el siglo XVII, y unas hechas y vendidas más recientemente en joyerías de Lisboa. Así, han salido noticias de ejemplares en Malta (por siglos, y hasta 1800, parte del dominio de Aragón, y España), uno en el tesoro de la catedral de Mdina. Documentadas, y llamadas, allí

9 M.J. RODRÍGUEZ-SALGADO, *Armada: 1588-1988, An International Exhibition to commemorate the Spanish Armada*. Catálogo de la exposición celebrada en el National Maritime Museum (Great Britain) y el Ulster Museum (Belfast). London, 1988.

10 K. WAGNER, “Drowned Galleons Yield Spanish Gold” en *National Geographic*, January 1965, pp. 1-37; M.L. PETERSON, *The Funnel of Gold*. Boston/Toronto, 1975, “Graveyard of the Quicksilver Galleons” en *National Geographic*, December 1979, pp. 850-876; E. LYON, *The Search for the Atocha*. New York, 1979.

11 K. WAGNER, ob. cit., pp. 18-19.

12 PARKE-BERNET GALLERIES, INC., New York, 1967, cat. n. 21; SOTHEBY'S, March 24, 1993, cat. n. 1; CHRISTIE'S LONDON, *Jewellery, Antique Jewellery and Rings*. Catálogo de la subasta de 5 Octubre 1994. London, 1994, p. 20.

cadenas de “Gran Spinat” (y descritas como “espinasse”, o, en español, como he sugerido, “espinas”), las creían originadas en España, aunque parece posible identificarlas con cadenas inventariadas en Malta por los siglos XVII-XVIII como “fattura de portogallo”, o hecho en Portugal. No obstante, están consideradas como obra maltesa¹³. Además, a fines del siglo XIX (por lo menos) se utilizaban tales cadenas en las Filipinas como “porta abanico”¹⁴.

A pesar de todo, parece que no hay nada que desmienta el fundamento asiático de estas cadenas, tan largamente difundidas por todos los países.

Regresando a los hallazgos encontrados en los alrededores de Florida, los mejor conocidos (por las excavaciones submarinas comenzadas en Julio de 1985 por el equipo del aventurero americano Mel Fisher) son las excepcionales riquezas de Nuestra Señora de Atocha, tan ansiosamente esperadas por España, pero perdidas no muy lejos del Cayo Hueso durante un huracán el 6 de septiembre 1611. Pronto surgieron olas de publicidad difundiendo los hallazgos en publicaciones, exposiciones y subastas, mostrando imágenes de los increíbles montones de barras de oro, monedas, esmeraldas y joyas recuperadas¹⁵. Todavía se pueden contemplar esos objetos, tanto como replicas, en el museo (y los museos) de Florida, en sus tiendas y más allá, y en el internet.

Al fin y al cabo, la importancia de recuperar objetos enterrados en naufragios durante siglos, es de dar algo más de luz sobre la vida y las modas del pasado, incluso sobre la joyería en uso de entonces que, por otra parte, ha desaparecido de nuestros ojos y conocimiento.

Podemos señalar la distinción entre joyas ya conocidas y otras desenterradas en los naufragios por el tipo de pendiente esencialmente utilitario, el mondadientes. Entre los primeros, destaca el mondadientes del estilo renacentista perteneciente al Walters Art Gallery en Baltimore, verdaderamente una alhaja aún más rica y elegante que los mondadientes vistos colgados en cadenas al cuello en retratos pintados por artistas italianos de la segunda década del siglo XV, y también unos representados en grabados por el neerlandés Erasmus Hornick, publicados en Nuremberg en 1562 y 1565¹⁶, todos, por supuesto, ideados para una bien adinerada clientela.

13 F. BALZAN, *Jewellery in Malta during the Knights' Period (1530-1798): An Art Historical Review*, M.A. diss., University of Malta, December 2006, pp. 143-145, cat. n. 4, la cadena en la catedral de Mdina catalogado como probablemente obra maltesa, posiblemente del siglo XVIII.

14 R. VILLEGAS, *Kayamanan: the Philippine Jewelry Tradition*. Manila, 1983, pp. 168-169.

15 Véase, por ejemplo, E. LYON, *The Treasure of 1622*. Key West, 1981; J.M. SCHNEIDER (con la ayuda de S.T. Lubosky, y R.D. Mathewson), *Shipwrecked, 1622, The Lost Treasure of Philip IV*. Catálogo de la exposición celebrada en The Queens Museum. New York, 1981; R.D. MATHEWSON III, *Treasure of the Atocha*. New York, 1986; CHRISTIE'S NEW YORK, *Gold and Silver of the Atocha and Margarita*. Catálogo de la subasta de 14-15 June 1988. New York, 1988; P.E. MULLER, “Jewels of Spain: 1491, 1972, 1992”. *Astrolabe, Journal of the Mel Fisher Maritime Heritage Society* VIII-1 (Summer, 1993), pp. 8-19.

16 D. SCARISBRICK, “Renaissance Jewelry”. *Jewelry, Ancient to Modern*. Baltimore y New York, 1979, p. 195, cat. n. 532; N. PENNY, “Introduction: toothpicks and green hangings”. *Renaissance Studies* XIX-5 (2005), pp. 581-585; Y. HACKENBROCHI, *Renaissance Jewellery*. London, 1979, p. 161.

Los colgantes mondadientes que han aparecido en naufragios, aun de oro, son esencialmente utilitarios, menos elaborados y de menor valor. Uno, encontrado entre los utensilios del pendiente ya mencionado, que se creía que provenía de la flota de 1715, es (como el conjunto) relativamente modesto. También un conjunto semejante, perdido con un naufragio no identificado en las Bermudas¹⁷. Probablemente español es una variante reuniendo un mondadientes con limpiador de orejas, ya disponible en el internet, pues en seguida de sacarlo a la luz, se difundió como fue hallado durante una busca de los restos de la Santa Margarita, nave española hundida en 1622 a unas cuarenta millas del Cayo Oeste. Curiosamente, se asemeja a otro mondadientes/limpiador de orejas, embellecido con un rubí, procedente de una colección privada y ofrecido en Londres en 1994¹⁸. Los naufragios también aportaron mondadientes más humildes, como un pequeño colgante deliciosamente adornado en lo alto con la figura de Cupido apuntando su flecha¹⁹, tal vez una portátil evocación de amor, también como mondadientes.

Así, las exploraciones de los naufragios han revelado humildes joyas del pasado, que de otra manera se habrían perdido para siempre.

Regresando a la bibliografía, hay que tener en cuenta, además, cuánto contribuye la Society of Jewellery Historians, entidad instituida en Inglaterra en 1977 por especialistas dedicados al estudio de joyería de todas las épocas y lugares que esparcen su sabiduría en sus actividades y publicaciones²⁰.

A pesar de las prolijas publicaciones sobre los descubrimientos submarinos, la bibliografía española en los años ochenta se enfocó hacia la platería y la joyería en la Península Ibérica. Así, se amplió bastante, aportando, por ejemplo, “Platería y joyería votivas” por Cruz Valdovinos, que salió en 1984; *Plateros y joyeros de Cataluña* por Dalmases, Giralt-Miracle y Manent, editado en 1985; y, por Ramos de Castro, “La influencia de las órdenes militares en la orfebrería: las veneras y su evolución” y “La influencia de Portugal en la orfebrería española: las joyas”, salidos en 1985 y 1986 respectivamente. En Sevilla, se editó en 1986 el importante estudio de Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Y en 1985, se publicó en Manila el libro de Villegas, *Kayamanan: the Philippine jewelry tradition*, que presenta una visión de la joyería del puerto de oriente en que se congregaron

17 I.N. HUME y E.B.T. TUCKER, *Shipwreck! History from the Bermuda Reefs*. Hamilton, 1995, p. 14.

18 Véase <http://www.elitechoice.org/2008/05/21/elite-find-of-the-day-combined-gold-toothpick-earwax-spoon-may-fetch-100000/gold-toothpick/>; <http://news.nationalgeographic.com/news/2008/05/080520-gold-toothpick.html>; CHRISTIE'S LONDON, *Jewellery* . . . , ob. cit., p. 23.

19 Véase replicas de este mondadientes y otros ofrecidos en <http://www.melfisher.com/treasuresales/store/Scripts/prodList.asp?idcategory=119>

20 Véase <http://www.societyofjewelleryhistorians.ac.uk/>

las flotas españolas por los siglos XVI-XVIII, aguardando las cargas de productos asiáticos destinados a España²¹.

Por los años noventa, la bibliografía española sobre la joyería peninsular se acrecentó perceptiblemente. Estudios generales incluyeron, por ejemplo, “La joyería española en los siglos XVI al XX” por Arbeteta Mira, que salió en 1999; y el correspondiente a *La platería [incluso joyas] de la catedral de Santo Domingo...*, por Cruz Valdovinos y Escalera Ureña, editado en 1993. Más especializados son los estudios referentes a las joyas reales, como “Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia” y “Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del Rey Carlos III” por Aranda Huete, publicados en 1993 y 1998; y, en 1995, “Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas” y “Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez” por Horcajo Palomero; así como *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesino* editado en 1999, de nuevo por Aranda Huete; y *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, por Arbeteta Mira, publicado en 1998²².

No obstante, se publicaron también estudios dedicados a joyas devocionales, en “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona” por Sanz Serrano; joyas de menor valía en *La belleza que protege, Joyería popular en el Occidente de Castilla y León* por Piñel Sánchez. En América, salió de Santa Fe, New Mexico, en 1991 y 1993, *Milagros, Votive Offerings from the Americas*, y *Relicarios, Devotional Miniatures from the Americas* por Egan; y de Manila en 1991, *Philippine Antique Jewelry* por Mendoza Escobar²³.

21 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería y joyería votivas del Pilar de Zaragoza”. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragón, 1984; N. DE DALMASES, D. GIRALT-MIRACLE y R. MANNENT, *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, 1985; G. RAMOS DE CASTRO, “La influencia de las órdenes militares en la orfebrería: las veneras y su evolución”. *Actas del simposio “El Arte y las Órdenes Militares”*. Cáceres, 1985, y “La influencia de Portugal en la orfebrería española: las joyas”. *Relaciones artísticas entre Portugal y España*. Salamanca, 1986, pp. 183-217; M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986; VILLEGAS, *Kayamanan...* ob. cit.

22 L. ARBETETA MIRA, “La joyería española en los siglos XVI al XX”. *Summa Artis, Historia General del Arte, v. 45 (Artes decorativas)*, Madrid, 1999, pp. 185-259; J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La platería de la catedral de Santo Domingo, primada de América*. Madrid, 1993; A. ARANDA HUETE, “Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia”. *Reales Sitios XXX-115* (1993), pp. 33-39, “Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del Rey Carlos III”. *Reales Sitios XXXV-137* (1998), pp. 44-53 y *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesino*. Madrid, 1999; N. HORCAJO PALOMERO, “Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas”. *Reales Sitios XXXI-123* (1995), pp. 1-9; “Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez”. *Archivo Español de Arte LXXII-288* (1999), pp. 521-530; L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1998 (véase también Julia Sáez-Angulo, “Joyas españoles”. *Galería Antiquaria*, XVI-151 (May 1998), pp. 52-57).

23 M.J. SANZ SERRANO, “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”. *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990; C. PIÑEL SÁNCHEZ, *La belleza que protege, Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Zamora, 1996; M.J. EGAN, *Milagros, Votive Offerings from the Americas*. Santa Fe, New Mexico, 1991, y *Relicarios, Devotional Miniatures from the Americas*. Santa Fe, New Mexico, 1993; V. MENDOZA ESCOBAR, *Philippine Antique Jewelry*. Manila, 1991.

Además, la platería traída a España desde las Indias mereció la atención de trabajos como *Plata labrada de Indias...*, por Palomero Páramo, publicado en 1992, y “La joyería, manifestación suntuaria de los dos mundos” por Arbeteta Mira, incluido en el catálogo de la exposición de 1999, *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Asimismo, el interés por la joyería portuguesa, ya manifestado por Ramos de Castro en 1986, se acrecentó, por ejemplo, con “The Portuguese Gem Trade In The Sixteenth Century” de Vassallo e Silva; *Five Centuries of Jewellery, National Museum of Ancient Art, Lisbon*; y *Pedras Preciosas na Arte e Devoção...* de Galopim de Carvalho²⁴.

Más aún, para entender el contexto histórico de la joyería portuguesa son importantes *Portuguese Trade in Asia Under the Hapsburgs, 1580-1640*, por Boyajian, *Exotica, Os Descobrimentos Portugueses e as Camaras de Maravilhas do Renascimento*, catálogo de la exposición habida en Viena y en Lisboa en 2001 y 2002; y “Jewels for the Great Mughal: Goa a Centre of the Gem Trade...”, por Vassallo e Silva²⁵.

Con todo, no se perdieron de vista los reportajes sobre oro desenterrado en los naufragios. Así, causaron gran impacto los tesoros del galeón Nuestra Señora de la Concepción, hundido en 1637 cerca de Saipan (en las Marianas), cuando navegaba de Manila para Acapulco con destino España, cargado principalmente con cosas asiáticas. Se han sacado del sitio de ese naufragio cantidades de joyas de oro —crucifijos, cadenas, pendientes, alfileres, botones, anillos, avemarías, etc., unas elaboradas con esmeraldas, zafiros, amatistas, y diamantes—, que en parte fueron publicadas en 1990 por el *National Geographic*, y catalogadas en el *Archaeological Report* del mismo año²⁶. La mayoría de las joyas parecen ser características de obra filipina, probablemente hechas por los plateros chinos que trabajaron en Manila y

24 J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*. Monasterio de Santa Clara de Moguer, catálogo exposición. Huelva, 1992; L. ARBETETA MIRA, “La joyería, manifestación suntuaria de los dos mundos”. *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Catálogo exposición. Madrid, 1999, pp. 425-449; G. RAMOS DE CASTRO, “La influencia de Portugal...” ob. cit., pp. 183-217; L. D’OREY, R.A. SANTOS, R. GALOPIM DE CARVALHO, *Cinco Séculos de Joalharía* Lisbon, 1994 (*Five Centuries of Jewellery, National Museum of Ancient Art, Lisbon*. London and Lisbon, 1995); N. VASSALLO E SILVA, “The Portuguese Gem Trade In The Sixteenth Century”. *Jewellery Studies* VI (1993). London, 1993, pp. 19-28; R. GALOPIM DE CARVALHIO, *Pedras Preciosas na Arte e Devoção-Tesouros Gemológicos na Arquidiocese de Évora, (Pedras preciosas na arte e devoção: tesouros gemológicos na arquidiocese de Évora /precious stones in art and devotion: gemstone treasures of the archdiocese of Évora)*. Lisboa, 2006.

25 J.C. BOYAJIAN, *Portuguese Trade in Asia Under the Hapsburgs, 1580-1640*. Baltimore and London, 1993; H TRNEK, Y.S. HAAG, *Exotica, Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Catálogo de la exposición. Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2001 (*Exotica, Os Descobrimentos Portugueses e as Camaras de Maravilhas do Renascimento*. Catálogo de la exposición celebrada en Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, y en Viena, Kunsthistorisches Museum, 2002); N.VASSALLO E SILVA, “Jewels for the Great Mughal: Goa a Centre of the Gem Trade in the Orient”. *Jewelled Arts of Mughal India. Jewellery Studies* X (2004), pp. 41-51.

26 W.M. MATHERS, “Nuestra Señora de la Concepción” en *National Geographic*, September 1990, pp. 39-53; PACIFIC SEA RESOURCES (MATHERS, ET AL), *Archaeological Report, The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*. Sutton (Vermont), 1990.

otras localidades filipinas durante la dinastía Ming (1386-1662), cuando prosperó el comercio a Méjico por el Océano Pacífico²⁷.

Asimismo, la mayoría de las pocas joyas de oro encontradas entre los “tesoros” extraviadas del *San Diego*, barco naufragado en 1600 cerca de Fortune Island en las Filipinas, parecen asiáticas o filipinas, como se puede observar en los artículos editados en 1994 y 1995, “Gold Finds” por Villegas, y “Les arts de la table, les bijoux et les objets de dévotion” por Provoyeur²⁸.

También, los barcos que navegaban a España por el Océano Atlántico se hundieron a menudo, yéndose generalmente a pique en los peligrosos escollos de las Bermudas, como el San Antonio, un nao portugués destrozado en 1622 y colmado con una costosa carga destinada a Cádiz; unos zarcillos rescatados del naufragado, aunque se identificaron con un trabajo peruano, pueden ser de cualquier lugar americano²⁹. No muy lejos, al sur, naufragó en las Bahamas en 1656 Nuestra Señora de las Maravillas, con un destacado tesoro que levantó una considerable atención después de su descubrimiento en 1976, y cuando apareció en una subasta en Londres en 1992³⁰, y en diversas subastas después. Algunos de estos y otros tesoros exhumados del mar, y vistos en exposiciones, subastas, filmes, y también en el internet, son bien conocidos. Por tanto, permiten profundizar, de una manera que era imposible antes, joyas apreciadas por antepasados, tanto ricos como de clase media.

Pasando a la bibliografía del siglo XXI, es obvio cuánto ha aumentado el estudio de la joyería española. Salieron, por ejemplo, “Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V” por Aranda Huete, “Fuentes decorativas de la platería y joyería española en la época de Carlos V” y “Joyería española en tiempos de Carlos V”, por Arbeteta Mira; *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana, siglos XV a XVIII*”, por Ríos Lloret y Vilaplana Sanchis; y también por estas mismas autoras, “El significado religioso de las joyas”, “Hombres y pendientes”, “Las joyas de Venus”, y “Joyas sagradas y devocionales”³¹.

27 R.N. VILLEGAS, “Gold Finds”. *Saga of the San Diego*. Manila, 1993, pp. 43, 80-81, 95; véase también, P.E. MULLER, *Jewels in Spain* ob. cit., p. 150.

28 VILLEGAS, ob. cit. «Gold Finds», y P. PROVOYEUR, «Les arts de la table, les bijoux et les objets de dévotion». *Le San Diego, Un trésor sous la mer*. Catálogo de la exposición. Paris, 1994, pp. 258-284.

29 HUME y TUCKER, ob. cit., pp. 4, 13, 44-48.

30 CHRISTIE’S LONDON, subasta de 28 de mayo 1992, *Spanish Art I: Treasure from the ‘Maravillas’ and other Works of Art*. London, 1992.

31 A. ARANDA HUETE, “Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V”. *Anales de Historia del Arte* 2000; L. ARBETETA MIRA, “Fuentes decorativas de la platería y joyería española del tiempo de Carlos V”, y “Joyería española en tiempos de Carlos V”. *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Catálogo de la exposición. La Coruña, 2000; R.E. RÍOS LLORET y S. VILAPLANA SANCHIS, *La cultura ceñida, Las joyas en la pintura valenciana, siglos XV a XVIII*. Catálogo de la exposición. Valencia, 2000 (incluye P.E. MULLER, “Las joyas vistas en las imágenes, hoy y en su contexto”); R.E. RÍOS LLORET y S. VILAPLANA SANCHIS, “El significado religioso de las joyas”. *Madre y Patrona, Primer Centenario del Patronazgo Canónico de la Virgen del Remedio*. Catálogo de la exposición. Albaida, 1995, “Hombres y pendientes”, “Las joyas de Venus”, y “Joyas sagradas y devocionales” en *Arte y Joya*, 2000 y 2001.

Tampoco disminuyó el interés en temas relacionados con las joyas reales. En 2002, apareció “La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI” por Horcajo Palomero; y en 2007, “Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica” por Aranda Huete. Más aún, en 2008, Rodríguez Torres incluyó en su libro, *Un retrato de Palafox en La familia de Carlos IV*, un apéndice de documentos sobre las joyas y los joyeros reales entre los años 1796-1802³².

Joyas españolas en distintas colecciones también salieron a la luz, por ejemplo, en “Jewellery of the Wernher Collection” por Diana Scarisbrick, y más ampliamente en *El arte de joyería en la colección Lázaro Galdiano* por Arbeteta Mira, y en “Joyería valenciana en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí” por M^a Paz Soler. Además, se publicó “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco” por Ignacio Miguéliz Valcarlos³³.

Algunos tipos de joyería han sido objeto de particular reconocimiento: “Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI” por Arbeteta Mira, y algo más regional, *La Alberca, Joyas*, una publicación del Museo de Traje³⁴.

Y, en fin, salieron en 2004 los dibujos de los plateros valencianos en *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)* por Cots Morató³⁵.

La joyería en Mallorca también fue investigada, en “Joyas mallorquinas y obras de Giuseppe Bruno en la colección Lázaro” por Arbeteta Mira; “La cruz de Malta en el joyero de Mallorca” por González Gozalo, y *La joyería a les Illes Balears*, por el mismo González Gozalo y Riera Frau. Otrosí, la joyería en Malta ha merecido

32 N. HORCAJO PALOMERO, “La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte* LXXV-297 (2002), pp. 23-38; A. ARANDA HUETE, “Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 37-47; M.T. RODRÍGUEZ TORRES, *Un retrato de Palafox en La familia de Carlos IV, A Portrait of Palafox in The Family of Charles IV*. Madrid, 2008, Apéndice documental, pp. 504-513, Guardajoyas, años 1796-1802.

33 D. SCARISBRICK, “Jewellery of the Wernher Collection”. *Apollo* CIV-483 (May 2002), pp. 47-51; L. ARBETETA MIRA, *El arte de joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Catálogo de la exposición. Segovia, 2003; M.P. SOLER, “Joyería valenciana en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí”. *Revista de Museología* 36 (2006), pp. 91-96; I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, I. Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^a Omeñaca*. Pamplona, 2006. pp. 227-258.

34 L. ARBETETA MIRA, “Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 49-66; M.A. HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas*, Madrid, 2005.

35 F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004.

el estudio de Balzan, *Jewellery in Malta during the Knights' Period (1530-1798): An Art Historical Review*³⁶.

Y quizás no es sorprendente saber que se han investigado más respecto a las Indias, en las conferencias organizadas por Arbeteta Mira, celebradas en 2006 en Sanlúcar de Barrameda, ocasión que se aprovechó para presentar una variedad de joyas³⁷.

Antes de continuar, es preciso reconocer la exposición, *Joyaux Renaissance, une splendeur retrouvée*, presentada por la joyería Kugel en París en 2000. Acompañada por un bien rebuscado catálogo, fue muy importante para el estudio de joyas, no sólo por exponer a la vista un rico muestrario riqueza —incluso, por supuesto, joyas españolas— sino por publicar datos revelados recientemente³⁸.

La alusión a esta exposición y su catálogo me permite introducir y comentar algo sobre joyas problemáticas, bien si eran falsificaciones intencionadas bien inofensivas réplicas y reproducciones fabricadas, sin duda, para saciar un mercado creciente durante la segunda mitad del siglo XIX y por las primeras décadas del XX. Claro es que se habían examinado joyas que parecían sospechosas, aun antes del año 2000. A pesar de esto, la magnitud de la situación respecto a las joyas problemáticas no fue revelada (o desenmascarada) con más precisión hasta 1993, en las páginas escritas por Distelberger, dedicadas a “Jewels”, y luego cuando las fotos de los moldes de yeso usados en las réplicas salieron en el catálogo de la exposición parisense³⁹. Por tanto, realizada ya una investigación más integral de las actividades de unos joyeros activos por el siglo XIX, conseguimos datos adicionales para distinguir entre joyas antiguas y esas hechas (o reconstruidas) posteriormente.

Aquí, voy a limitarme sólo a “pescar en el pescado”, siendo el pez un tema muy difundido en la joyería. Más aún, es el tema de un pendiente que fue objeto de un descuido en mi libro. Antes de publicarlo, yo ví rápidamente, en una colección privada, el suntuoso colgante configurado como pez. Hecho de oro, con esmaltes, esmeraldas y perlas, me pareció una joya renacentista, y así la reproduce, en blanco y negro⁴⁰. No obstante, en breve plazo empecé a tener dudas, al recordar, por ejemplo,

36 L. ARBETETA MIRA, “Joyas mallorquinas y obras de Giuseppe Bruno en la colección Lázaro”. *Goya* 287 (marzo-abril 2002), pp. 68-82; E. GONZÁLEZ GONZALO, “La cruz de Malta en el joyero de Mallorca”. *La Orden de Malta, Mallorca y el Mediterráneo*. Catálogo de la exposición. Palma de Mallorca, 2000, pp. 213-254; E. GONZÁLEZ GONZALO y M. RIERA FRAU, *La joyería a les Illes Balears*. Palma de Mallorca, 2002; F. BALZAN, ob. cit.

37 L. ARBETETA MIRA (a cargo de), *Los Tesoros de los galeones de plata y oro en la carrera de Indias*. Ciclo de Conferencias, Sanlúcar de Barrameda, el 23 y 24 de agosto 2006.

38 A. KUGEL, y R. DISTELBERGER y M. BIMBENET-PRIVAT (colaboradores), *Joyaux Renaissance, une splendeur retrouvée*. Catálogo de la exposición. París, 2000; R. MUNOIA, “Joyas del Renacimiento, un esplendor recuperado”, una reseña de la exposición, en *Galería Antiquaria*, XIX-192 (marzo 2001), pp. 60-64.

39 R. DISTELBERGER, “Jewels” en *Western Decorative Arts*. Part I. Washington, D.C., 1993, pp. 281-306; A. KUGEL, ob. cit., *Annexe: Les moulages en plâtre et modèles de bijoux de l'atelier du restaurateur Alfred André (1939-1919)*, s/p.

40 P.E. MULLER, *Jewels in Spain* ob. cit. p. 87, figura 132.

un hermoso colgante formado como un cisne que fue adquirido en Londres en 1906 por el fundador de la Hispanic Society, Archer M. Huntington (quien hizo compras en París tanto como en Londres), y quien lo transfirió al museo de la Society en 1949. Debido al desmesurado peso de este pendiente, y los sospechosos esmaltes, que parecían más modernos que antiguos, lo omití de mi libro.

Por tanto, al examinar el rico colgante del pez otra vez, cuándo fue ofrecido en subasta en Nueva York en 1988 —descrito como joya de “circa 1600”, con referencia a mi libro—⁴¹, advertí en él unas características ya observadas en el pendiente del cisne y en otras joyas consideradas sospechosas. Como estas otras, pesaba más que las joyas auténticas de la época a la que se atribuía, y algunos de los esmaltes eran anomalísticos. Por casualidad, mientras estuve examinando la joya, conocí algo sobre la existencia de unas fotos de moldes de tales joyas que habían sido preparados por un joyero parisiense, Alfred André (1839-1919), para habilitar la fabricación de tales piezas. Y en esas fotos, reproducidas en el catálogo de la exposición de 2000⁴², se ve un molde por lo visto preparado para hacer el opulento colgante del pez. Por tanto, surgió un fundamento más para enmendar el título de la reproducción en mi libro, “del estilo renacimiento” en vez de “de fines del siglo XVI” (a medida que concluyó Distelberger en 1993)⁴³.

De la misma manera, Distelberger aludió a un pendiente de un centauro en la colección de la Hispanic Society, visto en la portada y en otra página de mi libro⁴⁴. Pero, éste colgante, que parece estar ausente de los moldes utilizados por André, no es enteramente de hechura “moderna” sino una pieza restaurada y ensamblada, de una manera tan desmañada que es difícil creerla obra de André u otros peritos joyeros contemporáneos. En cambio, quizás habría la posibilidad de añadir a esas joyas problemáticas otro pendiente, el de un gallo perteneciente al tesoro de la catedral de Barcelona, que adorna la cubierta de mi libro. Éste sí estaba entre los moldes preparados por André para —o de— tal pendiente. Si existiesen otros ejemplares, uno u otro tal vez sea verdaderamente antiguo.

Estudiando cuidadosamente los moldes del pez, y del gallo, por ejemplo, parece lógico suponer que André, a veces, los había hecho de piezas antiguas que tuvo a la mano, acaso tan dañadas o quebrantadas que les sirvió sólo para fabricar otras, nuevas.

¿Cómo podríamos concluir? Pues, es sabido que el Rey Alfonso XII confió a André, “Restaurateur d’objets d’Art”, en Octubre 1885, la restauración de la maravillosa arqueta-relicario que reposó en El Escorial desde casi el fin del siglo

41 SOTHEBY’S NEW YORK, subasta de 22-23 de Noviembre 1988, cat. n. 245A (retirado), el anverso y reverso del pendiente reproducido en color.

42 A. KUGEL, ob. cit., *Annexe...*; F. CONSANTINI LACHAT, «About Alfred André (1839-1919)». *Jewellery Studies* XI (2008), pp. 80-81.

43 R. DISTELBERGER, „Jewels“ ob. cit., p. 300.

44 R. DISTELBERGER, „Jewels“ ob. cit., pp. 300-302; P.E. MULLER, *Jewels in Spain* ob. cit. portada, y p. 83, figura 125.

XVI⁴⁵. Así, es casi cierto que André estaba en Barcelona, utilizando (quizás inspirado por Davillier o su libro publicado en 1879) los Llibres de Passanties, pues adaptó algunos de los dibujos presentados allí al confeccionar unas joyas suyas. Probablemente, disfrutó además de acceso a joyas antiguas que podía estudiar y adquirir, enteras o en fragmentos, para su joyería. Recordando el verdadero apasionamiento por cosas de gusto español antes y después de 1900, es lógico suponer que André y sus contemporáneos —como Reinhold Vasters (1827-1909), el platero de oro (también restaurador de objetos preciosos) alemán— quisieran satisfacer el gusto de una valiosa clientela, incluso con un colgante en forma de feúcho pez, a lo mejor imaginario pero suntuosamente enjoyado y creíblemente español.

Debo decir que las múltiples representaciones del pez encontradas en joyas pendientes de todas las épocas y por todo el mundo me convencieron para seguir indagando en el tema.

Mirando una exposición en Nueva York, dedicada a los tesoros exhumados de las tumbas asiáticas de los Khitan, de la dinastía Liao del siglo X, me llamaron la atención unos zarcillos en forma de un feroz pez, uno elaborado con piedras turquesas de manera similar a los esmaltes usados posteriormente en joyas europeas. Más aún, la forma del pez aparece casi repetida en dibujos barceloneses realizados en 1586⁴⁶. Como leemos en el catálogo de la exposición, los zarcillos de los Khitan, pueblo nómada del oeste de Asia, podrían estar asociados con prototipos etruscos y bizantinos. Y, seguramente, desde la Antigüedad existían rutas comerciales enlazando Asia y el oeste por tierra y por mar (y al este a las Filipinas, por lo menos); y la pista mediterránea terminó a menudo en Venecia, que por años fue puerto fundamental del comercio europeo.

Si la distancia entre joyas de los Khitan del siglo X y joyas europeas del siglo XVI parece exigir un irrazonable salto, ayudará a saber algo más sobre la imagen de los fieros peces en la Europa del Renacimiento.

En un libro reciente⁴⁷, se alega que las naos de la enorme flota chinesca de Zheng He llegaron a Venecia en 1434, y que su visita ocasionó sustanciales progresos en las artes y tecnologías de Italia. Entre los italianos mencionados como más afectados por los intercambios habidos entre los chinos y Florencia y Roma, y con los Medici y los Papas, se incluye el célebre arquitecto/escultor florentino, Antonio Filarete (c. 1400-1469). Pues, ojeando un facsímil de su *Trattato di architettura*, el extenso manuscrito (no citado por Menzies) que Filarete terminó en los años se-

45 F.A. MARTÍN, “La arqueta del monasterio de El Escorial: Una restauración decimonónica”. *Reales Sitios* 103 (1990), pp. 65-68, la restauración se llevó a cabo en 1888 en el taller parisiense de André; R. DISTELBERGER, “Jewels” ob. cit., p. 282.

46 Véase HSUEH-MAN SHEN, ed., *Gilded Splendour, Treasures of China's Liao Empire (907-1125)*. Catálogo de la exposición celebrada en The Asia Society, New York, 2006, pp. 150-151; P.E. MULLER, *Jewels in Spain* ob. cit., p. 150.

47 G. MENZIES, 1434, *The Year a Magnificent Chinese Fleet Sailed to Italy and Ignited the Renaissance*. New York, 2008.

senta y dedicó a su patrono, Piero de Medici —y que en breve circuló en múltiples copias, incluso llegando al El Escorial—, se encuentra un dibujo de un barco que, según Filarete, fue descubierto oculto en una bahía al empezar la construcción de un arsenal⁴⁸. Llamando la extraña, “maravillosamente fabricada” nave “Libuma serpentaria” (barco de guerra en forma serpentina), puesto que así apareció y así fue identificada en letras foráneas, la desenterró y transportó, con sus cofres de oro y preciosas piedras, a la plaza central de Sforzinda —ciudad idealizada que, presumiblemente como la nave, existió sólo en la mente de Filarete—.

Sin embargo, la “Libuma serpentaria”, que ostentaba delante la cabeza del amenazante monstruo marino, era característica de libumas asiáticas; grabados de tales barcos indonesios aparecen, por ejemplo, en una bien conocida relación de un viaje, navegando de Holanda a Mauritius y Indonesia en 1598⁴⁹. Es casi seguro que, al dibujar la nave serpentina, Filarete recordó de barcos asiáticos que habían pasado por el Mediterráneo durante siglos; o quizás los había visto cuándo —según Menzies— los chinos de la flota de Zheng He fueron recibidos por el Papa Eugenio IV, a cuyas órdenes Filarete creó las puertas de bronce para la Basílica de San Pedro. Además, bien antes de interesar a los plateros barceloneses de los años ochenta del siglo XVI, las imágenes de fieros monstruos cautivaron a los europeos de la época de las exploraciones, como todo lo exótico que en ese tiempo embelleció colecciones acumuladas en gabinetes de curiosidades.

Si parece extraño ver los amenazantes y supuestamente irreales peces en medio de pendientes españoles antiguos de aves y otros animales familiares, tales peces no eran imaginarios. Aunque eran apenas conocidos en Europa, y por eso parecieron sumamente temerosos, todavía se pescan esos enormes y espantosos “tigerfish” (género *hydrocenus vittatus*) en Africa y Asia, precisamente las regiones exploradas por los portugueses desde el siglo XV y luego por los españoles. No hay duda de que los viajeros por los mares los contemplaron, al igual que las medrosas “liburnas serpentarias”, y así, en breve, los tan amenazantes monstruos pudiesen convertirse en metáforas de los peligros de los mares.

Otros pendientes dibujados y fabricados en Barcelona, por lo menos, exponen el pez montado (o vencido) por humanos, como aparecen también en zarcillos llevados por los Khitan del siglo X⁵⁰. ¿Puede ser que los europeos conocieran, y adaptaran

48 A.M. FINOI y L. GRASSI (textos de), *Trattato di architettura, [di] Antonio Averlino detto El Filarete*. Milano, 1972, láminas 116-118, (el barco, f. 157 v., lám. 117).

49 J.C. VAN NECK, *Second livre, Journal ou Comptoire contenant du Voyage fait par les huit navires d'Amsteram au mois de mars, l'an 1598 (Journal de l'amiral Cornelius Van Neck)*. Amsterdam, 1601; véase los grabados reproducidos en F. MENDES PINTO, *The Travels of Mendes Pinto* (ed. y trad. por R. D. Catz). Chicago/London, 1989, figura 23.

50 Véase un pendiente inventariado en Guadalupe alrededor de 1772, en P.E. MULLER, *Jewels in Spain* ob. cit., lám. VIII; un ejemplar atribuido a André, en F. CONSANTINI LACHAT, ob. cit., p. 80; los zarcillos de los Khitan, hechos de ámbar del Mar Báltico, en HSUEH-MAN SHEN, ob. cit., pp. 186-187, cat. n. 45a-b.

piezas similares? o ¿resultó la similitud por casualidad, por coincidencia, o de un desenvolvimiento espontáneo en vez de una confluencia?

Al representarse amaestrado por un personaje, el espantoso pez tigre o dragón, que no es el familiar y afable delfín ni una ballena, pudiera significar o conmemorar el triunfo sobre los peligros de los mares o ríos. En este sentido, para los cristianos tales pendientes pudieron servir como ex-votos para donar a una imagen de la Virgen, agradeciéndole un bienaventurado viaje oceánico. Tal vez, éste fue el motivo para fijar un colgante de un pez en la saya de la Virgen de Guadalupe, como se ve en la imagen pintada por Diego de Ocaña en 1601, todavía venerada en la Capilla de la Virgen en la Catedral de Sucre. Asimismo, entre las joyas inventariadas en el Real Monasterio de Guadalupe, antes de ser vendido alrededor de 1777, había un colgante de un pez que ya había perdido el personaje que lo cabalgaba, precisamente como el ejemplar aprovechado por André para hacer un molde⁵¹.

Sea lo que sea, al seguir el hilo de la historia de la joyería parece imprescindible adentrarse algo más en los intercambios entre Europa y Asia durante los siglos XV y XVI, mientras Europa disfrutaba del abundante comercio con la China de la dinastía Ming. Por esos años, los joyeros peninsulares y sus clientes eran receptivos a los motivos orientales, incluso a la obra de plateros chinos que trabajan en Goa, Manila, México y la América del Sur. Pero hay tener en cuenta que, aunque los galeones de las Indias continuaban llegando en el siglo XVII, el gusto por los pendientes de animales había disminuido aun antes de la conclusión de la dinastía Ming en 1662, ya que entre los cristianos el interés derivó más bien hacia los colgantes piadosos.

Dicho esto, parece importante buscar más, en archivos y colecciones peninsulares, noticias sobre joyas procedentes del Levante entre los siglos XVI-XVIII. Además, investigar fichas y facturas de fabricantes trabajando en París (y Alemana y Italia) antes y alrededor de 1900, cuando las joyas del pasado encantaron de nuevo, para descubrir quienes eran los compradores españoles de joyas renacentistas y pseudo-renacentistas, y donde se podrían encontrar tales joyas ahora. Pues bien, contando con el conocimiento de copias y falsificaciones de joyas del “estilo renacimiento”, se podrían aprovechar los avances tecnológicos y científicos capaces de discernir las clases de materias, y tal vez sus lugares de origen y edad, tanto como la calidad del oro (y otros metales), de las piedras preciosas y de los esmaltes. En cuanto a lo último, salió recientemente, por ejemplo, un conciso informe sobre el análisis, identificación y autenticación de esmaltes, incluso como diferenciar entre los nuevos y los antiguos, por lo tanto permitiendo comprobar científicamente sospechas ya expresadas sobre unas joyas, mientras se introducen otras⁵².

51 P.E. MULLER, *Jewels in Spain* ob. cit., lám. VII; F. CONSANTINI LACHAT, ob. cit., p. 81.

52 M. WYPYSKI, “Scientific Studies of Enamelled Gold Jewellery: Helping to Distinguish Between Old and New”. *Jewellery History Today (The magazine of The Society of Jewellery Historians)* 3 (September, 2008), pp. 3-4.

Primera aproximación al platero gaditano Juan Antonio Pastor (hacia 1700-1779)

PILAR NIEVA SOTO
Doctora en Historia del Arte

Las pocas noticias que todavía se tiene de la platería gaditana, especialmente importante en el siglo XVIII a juzgar por las obras publicadas (mayoritariamente religiosas) y por las que aparecen en el comercio (sobre todo domésticas), ha sido la razón de que en los últimos tiempos decidiéramos investigar en varios archivos de la ciudad, en los que hemos hallado documentación de gran interés relativa tanto a piezas como a artífices. Aún a sabiendas de que se han de descubrir elementos que modificarán algunos aspectos de nuestra investigación, deseamos dar a conocer lo hasta ahora recopilado sobre un interesante platero llamado Juan Antonio Pastor.

Datos biográficos

Juan Antonio Pastor nació en Puerto Real (Cádiz) en torno a 1700; fue hijo de Juan Francisco Pastor, natural de Sevilla y de Josefa García Rendón, de origen jerezano.

El 14 de agosto de 1727, siendo soltero, otorgó poder para testar a su madre “*por ser persona de mi mayor satisfacción, confianza y de quien estoy cierto cumplirá mi voluntad*”¹; por entonces el padre ya había fallecido. En el documento daba las

1 Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante abreviado A.H.P.C.), escribano Juan Gamonales, 1727, fº 463-465.

indicaciones pertinentes acerca de dónde y cómo quería ser sepultado, puesto que como era hermano de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, deseaba fuera en el convento franciscano de Cádiz, “*con el ávito del seráfico patriarca san Francisco*”. El nombramiento de albaceas recaía en Miguel Cabezas, compañero de profesión, y en su madre Josefa García, instituyéndola única heredera, aunque con la salvedad de que, si fallecía antes que él, la herencia se repartiera por partes iguales entre sus hermanas solteras Ángela e Isabel y de que, sólo en caso de que ambas murieran, se adjudicara íntegramente al hermano varón, llamado Sebastián, quien como ellas aún vivía en su casa, porque debían de ser todos bastante jóvenes.

Por entonces ya era maestro platero y tenía tienda en la calle de las Carnes de Cádiz “*con su vidriera compuesta de diferentes alajas de oro, diamantes, perlas, esmeraldas y piezas de plata labradas todo mui propio, con la herramienta correspondiente a dicha platería*”. Esto indica que realizaba tanto joyas —actividad propia de platero de oro— como piezas de plata que, según veremos, son las únicas que nos han llegado. Desde 1723 administraba la herencia de las dos hijas menores del platero de origen francés Luis Bimar (que pudiera ser la forma como escribieran el nombre del conocido Luis Teodoro Vinay) y su esposa Francisca Rodríguez, huérfanas por fallecimiento de sus padres y que tenían como tutora a su abuela materna; al parecer, mediante escritura otorgada ese año, Pastor se había comprometido a pagarles réditos pupilares y cuando en 1727 hace el poder para testar les adeudaba la cantidad de 1.180 pesos de plata. Proponemos la hipótesis de que en 1723 fuera oficial de Bimar y por eso le confiara tan delicada misión.

Las dos noticias siguientes sobre Pastor nos sitúan en el año 1730: la primera es del 24 de octubre, cuando junto al platero Pedro de Flores fue designado albacea en el testamento otorgado por un compañero de ambos llamado Francisco Durante y su mujer Antonia Norato². Pocos días después, el 4 de noviembre, es el propio Pastor quien acude al escribano para dar nuevo poder de testar a su madre³, nombrándola también ahora albacea con el artífice Miguel Cabezas y añadiendo además a Durante; por otra parte, junto a los dos vecinos que solían figurar como testigos a la firma del documento, añadió a otro miembro de su profesión, el conocido Francisco de Arenas, a la sazón marcador de plata y tocador de oro de la ciudad de Cádiz. Señalaba Pastor en el documento que ya no debía dinero a las hermanas Bimar Rodríguez.

La muerte de la madre del artífice y el cambio en su estado civil motivó un nuevo paso por el escribano el 27 de abril de 1737 esta vez para hacer testamento⁴; volvía a disponer su entierro en el convento de San Francisco, e indicaba que estaba casado legítimamente con Sebastiana de Fuentes. La nombraba albacea —de nuevo con Miguel Cabezas que debía de ser gran amigo— con el también platero

2 A.H.P.C, escribano Fernando Ruiz Llagüez, 1730, f^o 713-714 v.

3 Ibídem, f^o 725-727 v.

4 Ibídem, 1737, f^o 91-92 v.

Pedro de Flores —a quien ya nos hemos referido porque fue asimismo albacea de Durante en 1730— y con Francisco Muñoz Palomino, quien por ahora nos resulta desconocido. Curiosamente Pastor no dejaba por única y universal heredera a su esposa, sino que disponía el reparto de su herencia entre su mujer y su hermana soltera Isabel (que aún seguiría bajo su protección); como era costumbre anulaba las disposiciones testamentarias realizadas años atrás.

Pasados bastantes años, el 11 de octubre de 1754, Pastor y su mujer se dieron poder recíproco para testar⁵. Éste es el primer documento, de los hasta ahora mencionados, que cita los lugares de nacimiento de nuestro platero y de su familia (todos ellos de diferentes localidades andaluzas), por lo que sabemos que su esposa, Sebastiana era jerezana (como su suegra) e hija de Alonso de Fuentes y Beatriz González, ya fallecidos. Juan Antonio y Sebastiana habían casado veintiún años atrás, por tanto en 1733, pero como no habían tenido hijos, no existían herederos directos.

Declaraba ella que en concepto de dote aportó ropa personal “*de bastante estimación*”, las siguientes alhajas: una gargantilla de perlas aljófares, una cadena de oro, unos zarcillos de esmeraldas y unos candeleros de plata, todas ellas valoradas aproximadamente en 250 pesos; además llevó otros objetos de bastante interés: una cama “*de gateado de las mexores que bienen de Indias*”; un cuadro de 3 varas de alto, con marco, de la Virgen de Guadalupe; una pintura hecha de bordadura también con marco y cristal, diferentes bienes de menaje de casa y 400 pesos en dinero efectivo. Por su parte el artífice contribuyó con un capital de 4.000 pesos, cifra ciertamente considerable para un platero aún joven. Los esposos se nombraron albacea uno a otro y ambos a Antonio Yoldi y al no tener herederos forzosos se instituyeron recíprocamente. Ignoramos cualquier dato sobre los tres testigos que se mencionan, pues únicamente se dice que son vecinos de Cádiz.

Sebastiana de Fuentes murió en esta ciudad el 2 de diciembre de 1761 y al día siguiente su esposo se dirigió a la escribanía de Bernardo de la Calle para comunicarlo y que se hiciera efectivo el poder para testar que se habían otorgado el uno al otro, pero no fue hasta tres meses después, el 5 de marzo de 1762, cuando en virtud de su condición de único albacea —porque Antonio Yoldi nombrado también por ambos esposos había muerto— se anotaron las disposiciones que había ido tomando⁶. Pastor declaró que su mujer fue amortajada con el hábito de san Francisco y sepultada en el propio convento franciscano; que había encargado se le dijeran 80 misas entre iglesias, conventos y la catedral gaditana —dando la limosna acostumbrada— si bien aún quedaban 20 pendientes de celebrarse. Se refirió también a que en los casi 29 años que estuvieron casados no tuvieron hijos por lo que él quedó como único heredero, razón por la que en nombre de su mujer reclamaría a varios individuos el dinero que le debían, si bien advertía que al ser él el único beneficiario omitiría

5 Ibídem, escribano Bernardo de la Calle, 1754, f^o 247-249 v.

6 Ibídem, 1762, f^o 47-52.

dejar por escrito tanto el dinero que se le adeudaba como el caudal que quedó a la muerte de aquélla.

El 21 de julio de este mismo año 1762 volvió Juan Antonio Pastor a pasar por la escribanía de Bernardo de la Calle para formalizar otro poder para testar esta vez a favor del presbítero Tomás de Tapia y, en su defecto, de Agustín de la Torre⁷. Nombró entonces beneficiarias de su herencia por partes iguales a sus primas hermanas Leonor y Petronila del Pozo y a su sobrina Teodora Nicolasa de Ayala y Pozo, pidiendo a sus albaceas (los dos varones citados) que ejecutaran su voluntad atendiendo “*con especialidad a un papel que, escrito y firmado de mi puño se hallará entre mis papeles, a el que quiero estén y quanto contenga se obre, guarde, cumpla y execute y todo valga como si hiciera aquí*”. Curiosamente, la primera de las cláusulas del poder, se refería a que cuando falleciera, su cadáver se amortajara con el hábito que quisieran sus albaceas y se enterrase en la iglesia o capilla que les pareciese a ellos, dándoles también total libertad en la forma de disponer su funeral, exequias y número de misas por su alma. No encontramos explicación a que no insistiera en ser enterrado en el convento franciscano, —adonde había llevado a su fallecida esposa— y donde tenía pensada y dispuesta su sepultura desde joven.

En dicho convento fue asimismo enterrada su cuñada Rosa Fernández, esposa de su hermano el también platero Sebastián Pastor, que falleció el 24 de diciembre de 1762, justo un año después que su mujer. Por su parte, Sebastián, murió pocos meses más tarde, el 20 de julio de 1763, tras otorgar testamento el 24 de marzo del mismo año⁸. Como tampoco este matrimonio tuvo hijos y no existían herederos directos, nombró a tres compañeros de profesión para que fueran sus albaceas y también sus herederos, siguiendo el orden en el que les citaba: el primero Manuel Gómez, en caso de fallecer éste, Juan Chaudón y en tercer lugar Bartolomé de León. Por otra parte dejaba por manda que a su muerte se le entregaran 25 pesos escudos a la doncella Inés Romero que le servía desde hacía muchos años. En nuestra opinión no debía de haber muy buena relación entre los hermanos Pastor, pues en caso contrario parece normal que se hubieran designado mutuamente albaceas, y quizá también partícipes de la herencia fraterna, ya que ninguno de los dos tenía hijos. Detalle anecdótico a comentar es que el nivel cultural de Sebastián era bastante inferior al de su hermano, puesto que al hacer el testamento declaró que no sabía escribir y solicitó firmara en su nombre uno de los testigos. Por otra parte mientras que Juan Antonio realizó obras destacadas de platería y obtuvo cargos importantes como enseguida veremos, Sebastián no parece que pasara de ser un artífice mediocre.

Juan Antonio sobrevivió a su hermano y volvió a casarse con otra jerezana llamada María Montero, hija de Francisco Montero y de Leonor de Caves, ambos

7 Ibídem, f^o 196-198 v.

8 Ibídem, escribano Diego de la Barreda, 1763, f^o 237-239 v.

oriundos de Jerez. Tanto él como su nueva esposa eran viudos cuando contrajeron matrimonio en esa localidad el 28 de septiembre de 1768 como comentaremos enseguida; Pastor tendría alrededor de 68 años pero no sabemos la edad de ella, que había enviudado antes del 19 de abril de 1767, fecha en la que ejecutó el testamento de su difunto marido Domingo Aparicio⁹. Como no tuvo hijos con él, María quedó como única heredera, y por tanto propietaria, de una casa grande sita en la plazuela de la Encarnación (junto a la entonces iglesia colegial) y de otra en el barrio de San Mateo (frente a la puerta de la iglesia parroquial de San Pedro). Aventuramos que Juan Antonio y María podían haberse conocido años antes en Cádiz (cuando ambos estaban casados en primeras nupcias) porque cuando María se refiere al fallecimiento de su primer marido dice que fue en Jerez “*adonde nos retiramos de ésta de Cádiz*”.

Sea como fuere, lo cierto es que, por razones hasta ahora desconocidas, Juan Antonio Pastor se había trasladado a Jerez siendo ya viudo y allí adquirió una casa en la calle Corredera, (lindando con la del grabador Pedro Alonso) y una bodega en la calle del Empedrado, ambas en la collación de San Miguel. Allí se reencontraría con María Montero y al año de quedar viuda decidirían casarse; la boda tuvo lugar en la colegial de San Salvador (hoy catedral) de donde ella era feligresa por vivir en la cercana plazuela de la Encarnación y precisamente allí es donde siguió viviendo el nuevo matrimonio. Pasados algo menos de dos años del enlace, el 3 de julio de 1770, se dieron uno al otro poder para testar en las casas de su morada ante el escribano público de Jerez Diego Gabaldón. En este documento disponían que al morir fueran sepultados en la iglesia colegial o parroquial a cuya feligresía pertenecieran y daban libertad a los testamentarios para organizar el funeral, número de misas, limosnas etc. Se nombraban albaceas mutuamente, pero designaban también al sacerdote Francisco Rendón Parrado por parte de Pastor y a don José Moreno por la de María. Acordaban que el que sobreviviera decidiera el destino de los bienes comunes (haciendo en su caso inventario), pero resaltaban que no tenían herederos forzosos por lo que el sobreviviente quedaría con la totalidad de la herencia. No se cumplieron sin embargo las disposiciones en relación con el entierro, porque cuando murió Pastor, el 18 de agosto de 1779, ya no vivían en Jerez sino en Cádiz, quizá porque el oficio que entonces ocupaba de “*ensayador de oro y plata por su Majestad en todos sus reynos y fiel contraste de la Real Audiencia y Casa de Contratación a Yndias y Tributos del Consulado*” exigía residir allí.

⁹ Estos datos y los que a continuación se exponen están sacados del testamento hecho por María Montero en Cádiz ante el escribano Fernando de la Parra el 20 de septiembre de 1779 tras la muerte de su segundo esposo Juan Antonio Pastor. A petición de la viuda se incluyó una copia del poder recíproco para testar que se habían otorgado los esposos en Jerez el 3 de julio de 1770 ante el escribano Diego Gabaldón.

Como en los casos anteriores, el documento se encuentra en el A.H.P.C, escribano Fernando de la Parra, 1779, f^o 1376-1387 v.

Le tocó a María Montero organizar las exequias de su esposo y dispuso se le enterrara en el convento de San Francisco, con el hábito franciscano y en presencia de representantes de la Venerable Orden Tercera y de la Esclavitud del Santo Sacramento, por ser hermano de ambas y que se dijeran 40 misas por su alma. Por otra parte María acudió el 20 de septiembre de 1779 al escribano de Cádiz Fernando de la Parra para, en virtud del poder que le había otorgado su marido, ejecutar el testamento. Actuó como única albacea porque el sacerdote jerezano que había sido designado también en el poder de 1770 ya había muerto.

Las cláusulas más significativas del testamento se refieren por un lado al interés de la viuda en cumplir la voluntad de su difunto esposo en cuanto a que quedara constancia de que había ejercido el cargo de fiel contraste de la Real Audiencia hasta el día de su fallecimiento “*y que siempre lo usó con la pureza, honradez y fidelidad debida*”. Por otro lado daba cuenta detallada de las propiedades y caudal que cada uno aportó al matrimonio y de los que quedaron al morir él. Es evidente que ella tenía una importante fortuna porque, según declaraba, había llevado como caudal y dote al segundo matrimonio 8.550 reales en dinero efectivo (que desglosa en cantidades diferentes entre las que se incluían los réditos mensuales que obtenía de don Miguel Soto, conde de Clonard y el valor del menaje de casa que poseía), además de las dos casas antes citadas que le correspondieron por la herencia de su primer esposo.

Según declaraba María Montero los únicos bienes que aportó Juan Antonio Pastor cuando contrajo matrimonio con ella fueron la casa jerezana de la calle Corredera y la bodega, “*sin que se le hubiere conocido otros bienes ni caudal*”. En cambio al hacer inventario de las propiedades que quedaron tras su fallecimiento se citan, además de los mencionados inmuebles —cuyo valor se estimó en 1.500 pesos—, los siguientes bienes: 200 pesos del valor de la ropa, menaje de la casa y del taller de platería; y otros 2.859 pesos del valor del oro, plata y demás alhajas del taller de esta ciudad (Cádiz) “*para su uso y venta propio de su manejo*”, lo cual fue certificado el 7 de septiembre de 1779 por Francisco Antonio Ximénez de Almaraz que le sustituyó en el cargo de ensayador de oro y plata, fiel contraste de la Real Audiencia y Casa de Contratación a Indias. El total del caudal se fijó en 4.059 pesos, que era menos de la mitad del valor de la dote de María. Ella seguía teniendo las dos casas de Jerez y al no haber tenido hijos se convirtió en la única beneficiaria de una nada despreciable herencia. Paradójicamente, como ocurría con bastante frecuencia en la época en la que nos encontramos, la riqueza no iba siempre aparejada a la cultura y nos consta que María Montero era analfabeta ya que no pudo firmar el testamento “*porque no sabía escribir, ni nunca había sabido y rogó a uno de los citados testigos presentes lo hiciese por ella*”.

Datos profesionales

Los documentos encontrados hasta el momento sobre Juan Antonio Pastor nos han permitido reconstruir una buena parte de su biografía y obtener bastantes

noticias sobre su actividad profesional, pero estamos seguros de que cuando se profundice más en el estudio de la platería gaditana, se podrán conocer nuevos datos de este destacado artífice y también más obras suyas.

Como señalamos en la biografía, en 1727 ya era maestro porque tenía el obrador “con la herramienta correspondiente a dicha platería” y la tienda citada en la calle de las Carnes de Cádiz. Por el momento no hay noticia alguna de con quién aprendió (aunque propusimos como maestro a Luis Bimar o Vinay) y a qué se dedicó en los primeros años de profesión, pero consideramos que debía tener cierta fama en la ciudad para que en el año 1740 se le encargara la hechura de una obra tan importante como las caídas para el carro de la custodia del Corpus. Es muy probable que la satisfacción del cabildo catedralicio por tal obra fuera la causa de que empezara a trabajar para la catedral, porque desde ese año se le cita en repetidas ocasiones en los libros de fábrica, componiendo piezas antiguas, haciendo algunas nuevas, o revisando el inventario de alhajas. Como enseguida se comentará fueron casi veinte años (de 1740 a 1759 fecha de la última noticia) el tiempo que estuvo al servicio del templo más importante de la ciudad.

No cabe duda, máxime a la vista de las obras conservadas de su mano, de que también trabajó por su cuenta para clientes particulares, seguramente haciendo joyas (puesto que tenía oro y piedras preciosas en su obrador) y desde luego objetos religiosos y domésticos en plata. Por otra parte —según Moreno Puppo—¹⁰ ejerció como fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de la ciudad de Cádiz, sustituyendo a Jerónimo Rodríguez de Aguilar —cuando dimitió el 29 de abril de 1744— por lo que quedaba de año. Y tras la muerte del marcador Francisco de Arenas, en 1771 presentó solicitud para ocupar el oficio junto a otros plateros, aunque esta vez fue elegido Vicente Fajardo como fiel contraste y marcador el 13 de abril de 1771.

Mucho más prestigio debía de tener el nombramiento de ensayador de oro y plata y fiel contraste de la Real Audiencia y Casa de Contratación a Indias, que ejerció Pastor en los últimos años de su actividad, aunque por el momento resulte imposible precisar el año en que fue nombrado. Opinamos que no debía ser todavía ensayador ni cuando casó en segundas nupcias en 1768, ni cuando en 1770 el nuevo matrimonio se dio poder recíproco para testar, pues de ser así lo habría indicado, dado que se sentía orgulloso de ello como se observa al leer la 5ª cláusula del testamento redactado por su segunda esposa tras su fallecimiento en 1779 que dice así: “*Declaro fue voluntad del expresado Juan Antonio Pastor mi segundo marido difunto que testase, como en su nombre lo hago, ejerció hasta el día de su fallecimiento el encargo de fiel contraste de la Real Audiencia y Casa de Contratación a Yndias y Tributos del Consulado de esta ciudad y que siempre lo usó con la pureza, honradez*

10 M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*. Cádiz, 1986, t. I, pp. 45, 48 y 178. No resulta muy claro que el contraste fuera también marcador, aunque así se indica en algunos documentos.

*y fidelidad debida que es notorio y precisa del ministerio, sin que sobre ello tubiere el más leve escrúpulo de su conciencia, lo que manifiesto para que conste*¹¹.

Aunque el Catastro del marqués de la Ensenada¹² indica al referirse a Cádiz que eran tres “*los fieles contrastes de la ciudad e Indias que al año interesan doze mil setecientos cincuenta reales*” no sabemos en realidad cuántos lo ejercieron junto a Pastor, ni si en los años en que estuvo él en el cargo se cobraba la misma la cantidad. Además de lo comentado sobre este asunto, contamos con una noticia del año 1777 recogida por Sánchez Peña¹³: “*en el reparto de bienes de don Marcelino Martínez Junquera, se nombran (sic) a varios peritos, entre los que se encuentran (sic) Juan Antonio Pastor, ensayador de oro y plata y fiel contraste de la Real Audiencia de Contratación*”. Aunque no salimos de dudas sobre si tal cargo era ejercido por más de una persona al menos sabemos que ya en ese año, Juan Antonio Pastor ostentaba el título y presumiblemente estaba en Cádiz.

A continuación nos vamos a referir a las noticias halladas sobre su trabajo de platero en la catedral de Cádiz, para después detenernos en las obras de su mano llegadas a nuestros días. A la vista de la documentación del archivo diocesano parece evidente que Pastor comenzó a trabajar en ella para sustituir a Sebastián Alcaide que llevaba muchos años prestando sus servicios en el citado templo gaditano. La primera obra documentada de Juan Antonio Pastor son las caídas del carro de la custodia procesional realizadas en 1740, a las que después nos referiremos por haberse conservado. Que recayera en él tal encargo hace pensar que era conocido en la ciudad y había demostrado su habilidad con la hechura de otras piezas.

La obra tuvo que satisfacer sin duda al cabildo y decidir su ingreso como platero titular de la catedral. El libro de fábrica que recoge la visita de 1741¹⁴ aún anota el pago hecho a Alcaide por varios reparos y por limpiar toda la plata para la Semana Santa de ese año, pero asimismo aparece por primera vez el nombre de Pastor como autor de un nuevo **salero** para el bautismo. Precisamente en el inventario de alhajas que se hizo este mismo año, al citar el salero se anota al margen “*se deshizo por convertirse en otro nuevo sin sobredorar que entregué en la pila el día 11 de febrero de 1742*”¹⁵. Como en realidad no era una pieza de nueva hechura, sino elaborada aprovechando la plata de la antigua, le pagaron sólo 149 reales y 26 maravedís.

En la siguiente visita de 1743¹⁶ ya no aparece el nombre de Alcaide y desde ahora la limpieza de la plata recaería sobre Francisco de Utrera mientras que las composuras y nuevas obras se encomendaron a Pastor quien en esta ocasión cobró 2.703

11 A.H.P.C, escribano Fernando de la Parra, 1779, fº 1386-1387 v.

12 Catastro del marqués de la Ensenada, Cádiz. Archivo General Simancas, Dirección General de Rentas Respuestas Generales, fº 107.

13 J.M. SÁNCHEZ PEÑA, *Escultura genovesa del Setecientos en Cádiz*. Cádiz, 2006, p. 171.

14 Archivo Diocesano de Cádiz (en adelante abreviado A.D.C). Libro de cuentas de fábrica 1739-1746. Visita de 1741, fº 128 v.

15 A.D.C. Inventario de alhajas de 1741, fº 5 v.

16 Ibídem. Libro de cuentas de fábrica 1739-1746, Visita de 1743, fº 228 v.

reales y 26 maravedís “*por la composición que hizo en el año de esta cuenta de seis cetros, vinageras y otras cosas y suplemento de plata que hizo así en éstas como en ocho patenas nuevas doradas*”, mientras que en el año 1745¹⁷ percibió 6.043 reales y 32 maravedís por dorar dos cálices, arreglar varias piezas (que no se detallan) y “*por la asistencia y trabajo que tuvo con su oficial en pesar toda la plata de dicha santa Iglesia y marcarla con letras de su peso, por quanto se ocupó más de treinta días*”. En relación con el inventario debemos señalar que, entre la documentación del archivo diocesano, hemos encontrado uno, fechado el 21 de octubre de 1741, que se hizo por acuerdo del cabildo catedralicio entre el canónigo obrero Diego Felipe Vigo, el secretario Luis Feliciano de Sola y el sacristán Martín Lozano, en el que no consta el peso de las piezas. Probablemente con motivo del cambio de sacristán (que era el encargado de custodiar las alhajas) se pidió a Pastor que lo revisara y a él quizá se deben las anotaciones marginales más técnicas, como las aclaraciones de que no se llame bandejas a los platillos para vinajeras, de que los jarritos se desbarataron por viejos (uno de los encargos que tuvo él), y del peso de la plata vieja que al fundirla permitió realizar alguna que otra pieza nueva. Otras anotaciones como la de depositar el salero nuevo en la pila de bautismo, o el triste hurto la noche del 18 de febrero de 1743 de las lámparas del Niño perdido y de Jesús Nazareno, situadas en sendas capillas de la catedral, debieron corresponder al sacristán. Asimismo en el f° 58 del cuadernillo en que se halla el inventario de 1741 hay una relación de alhajas de plata y oro con su peso en marcos y onzas, correspondiente a 1745 que invalidaba lo anterior al señalar expresamente “*lo que se trabajó en 1741 no sirve*”. No parece haber duda de que esta revisión es la que menciona el libro de fábrica como realizada por Pastor y su oficial durante más de 30 días, aunque debemos decir que contiene muchas menos obras que el otro.

Siguiendo con otras labores desempeñadas por el artífice en la catedral, en la visita de 1746¹⁸ se mencionan 4.442 reales y 12 maravedís pagados “*del dorado de la custodia del Lignum Cruzis y por la renovación del dorado de la de la Sacra Espina y de un sol de rayos y un pie*” además de la composición, aderezo, blanqueo y suplementos en diferentes alhajas. El relicario de la Sacra Espina, obra magnífica del segundo tercio del siglo XVII, fue estudiado por nosotros con motivo de su exhibición en la exposición de platería barroca organizada en Córdoba¹⁹. Al tiempo de la visita de 1747²⁰ había hecho otra serie de reparaciones, como dorados y añadidos en varios objetos (destacando la cruz de segunda clase) por lo que cobró 1.347 reales y 26 maravedís.

No hay noticias suyas en los libros de visitas de los seis años siguientes (pues se anota únicamente el gasto de limpiar la plata para Semana Santa, fiesta de los

17 Ibídem. Visita de 1745, f° 327 v-328

18 Ibídem. Visita de 1746, f° 378 v.

19 P. NIEVA SOTO, “El relicario de la Sacra Espina”, en Catálogo de la exposición *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 290-291.

20 A.D.C. Libro de cuentas de fábrica 1747-1751, Visita de 1747, f° 41

patronos Servando y Germán en octubre y Concepción en diciembre). Por fin en 1754²¹ se recoge el pago de 2.440 reales y 28 maravedís que importaron “*varias composiciones y piasas de plata que se hicieron para el uso de dicha santa Iglesia en el referido año de esta quenta*”. En el resto de los años hasta 1759 —que es la última vez que aparece su nombre en los libros de cuentas de fábrica de la iglesia— tampoco se detalla el trabajo realizado, a pesar de que en algún caso se trataba de piezas nuevas. Las cantidades cobradas en ese tiempo son las siguientes:

1755: 6.800 reales por valor de “*varias piezas hechas*”²²

1756: 4.121 reales y 14 maravedís²³

1757: 8.165 reales y 29 maravedís “*por el costo de varias piezas que se hicieron de nuevo y compusieron*”²⁴

1758: 15.616 reales y 20 maravedís “*por el costo de varias piezas de plata hechas de nuevo y composición de otras para esta santa iglesia*”²⁵

1759: 5.188 reales y 18 maravedís²⁶.

Seguramente las cuentas detalladas y los recibos entregados por el platero se recogerían en algún otro libro como el de mayordomía, pero ignoramos si se ha conservado. A partir de este momento no tenemos más noticias profesionales de Juan Antonio Pastor que quizá dejó de ser platero de la catedral para dedicarse a atender sólo su obrador, donde se fabricaron obras civiles y religiosas como a continuación señalaremos a la vista de las conservadas.

Obras de plata conservadas

Además de las cuatro obras de Pastor localizadas en lugares muy dispares del territorio nacional, mencionaremos que hace bastantes años vimos en el comercio del arte una **escribanía** de cuatro tinteros con su marca, pero ignoramos su paradero actual. Por el momento la pieza más antigua de su mano es un **atril** (lám. 1) de 1731/37 conservado en el Museo de Arte Sacro de Bilbao²⁷, donde ingresó el 26 de mayo de 1994 procedente de Nuestra Señora de la Asunción de Lequeitio (Vizcaya); realizado en planchas de plata en su color sobre alma de madera, está en buen estado de conservación y mide 28,5 x 39 x 27,5 cm. Presenta sobre la corona que adorna el respaldo las siguientes marcas: figura masculina desnuda flanqueada por dos leones a los que sujeta por la cabeza, dentro de contorno que se adapta

21 *Ibíd.* Libro de cuentas de fábrica 1752-1760, Visita de 1754, fº 61 v.

22 *Ibíd.* Visita de 1755, fº 85.

23 *Ibíd.* Visita de 1756, fº 105.

24 *Ibíd.* Visita de 1757, fº 127 v.

25 *Ibíd.* Visita de 1758, fº 157.

26 *Ibíd.* Visita de 1759, fº 182.

27 R. CILLA LÓPEZ y J. M. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la Colección*. Bilbao, 2008, nº 352. La pieza lleva el nº de inventario 1077. Agradezco a doña Raquel Cilla su amabilidad al proporcionarme las fotografías que se publican aquí.



LÁMINA 1. JUAN ANTONIO PASTOR. Atril (1731/1737). Museo Diocesano de Arte Sacro, Bilbao.

al perfil de las figuras; MTA dentro de rectángulo y P R bajo corona y con punto entre ambas situado debajo, con perfil irregular terminado en punta. La primera marca se repite en todas las planchas del atril.

Las marcas (lám. 2) confirman que fue realizado en Cádiz —la primera recoge las armas de la ciudad: Hércules que sujeta a dos leones— entre 1731 y 1737, años en los que ejerció el marcador Manuel Rodríguez Meuta (quien utilizó como marca personal tres letras de su segundo apellido). Como curiosidad señalaremos que el tipo de marca usada por Pastor consistente en iniciales dentro de escudo coronado está más próximo a las platerías extranjeras que a la española.

El atril se sostiene con cuatro patas en forma de voluta decoradas con sencillo adorno vegetal y terminación de bola aplastada; respaldo rectangular con remates achaflanados en el extremo superior al igual que la grada; sobre fondo liso se disponen motivos vegetales en las esquinas y en el centro, dentro de tarja coronada y rodeada de rocalla, un corazón atravesado por una flecha. Las caídas laterales, la frontal y el reverso terminan de forma sinuosa y se adornan con rama sencilla a



LÁMINA 2. *Marcas del atril (nº inventario 1077). Museo Diocesano de Arte Sacro, Bilbao.*

los lados y dos cruzadas con diferente dibujo la de delante y la de detrás, ésta con una estrella de ocho puntas por encima.

El símbolo de corazón con flecha es atributo iconográfico de la orden agustina lo que indicaría que la obra inicialmente fue encargada para ser utilizada en un convento masculino o femenino de la mencionada orden. El encargo pudo proceder del propio convento o de algún benefactor que lo regalara, aunque en este caso la donación quedaba a menudo reseñada mediante una inscripción. No hay noticia documental de tal encargo y tampoco de cómo y cuándo llegó el atril desde Cádiz a la localidad vizcaína de Lequeitio.

La obra es muy sencilla pero a la vez singular en alguno de sus detalles, como la forma achafanada que presentan el respaldo y la grada, que no conocemos en otros objetos del mismo tipo. Además sorprende la utilización de rocalla en fecha tan temprana, dado que en España no es frecuente encontrarla hasta la década de los cincuentas.

Las **caídas** —llamadas a veces faldones— para el carro la custodia procesional conservada en la catedral de Cádiz son piezas bien documentadas y estudiadas por

diferentes autores y en especial por María Jesús Sanz Serrano²⁸, quien hace unos años publicó los dibujos de dos proyectos, habló de la transformación iconográfica sufrida por la obra y dio a conocer las marcas que demuestran la autoría de Juan Antonio Pastor y el año de realización: 1740, noticias que aparecen también en la inscripción “...HIZO LAS CAIDAS EL ARTÍFICE JUAN PASTOR, EN 85 DÍAS DEL AÑO DE 1740”. Tanto la documentación como la inscripción dejan claro que la obra fue costeada por la ciudad y no encargada por la catedral. Tres de las marcas fueron impresas por el marcador Francisco de Arenas (que lo fue de 1737 a 1769 o 1771): la de localidad de Cádiz que representa a Hércules sujetando dos leones (en variante diferente a la utilizada por Meuta); la cronológica de cuatro cifras correspondiente al año 1740 y la suya personal que recoge parte del nombre y del apellido por estar frustra: FRaNC./DEARE. (la N invertida) y ha sido objeto de una incorrecta lectura por parte de algunos autores. La del artífice consiste en las iniciales PR con punto entre ambas por debajo con corona rematada en cinco perlas, dentro de un contorno irregular acabado en punta. Pensamos que puede tratarse de la misma variante que presenta el atril, aunque en éste se halla frustrado el dibujo de la corona que parece distinta. Para la doctora Sanz Serrano la P lleva superpuesta la J del nombre, lo que no es cierto.

Por otra parte, también el mismo año costeó el cabildo los cuatro **faroles** que van adornando los extremos de las andas. Se escribió por Sancho de Soprani que habían sido hechos por Pastor y Sebastián Alcalde, pero las marcas que llevan —publicadas por María Jesús Sanz— corresponden al segundo y es probable que el encargo se hiciera a éste ya que Pastor se ocupaba de las **caídas**.

Como señaló Pablo Antón Solé²⁹, la custodia procesional con su carro se exhibe en la capilla catedralicia conocida como del beato fray Diego José de Cádiz. Las llamadas **caídas** (emulando las que se hacen en tela para cubrir andas procesionales) son cuatro grandes paneles rectangulares cubiertos por tres planchas verticales de plata en su color en cada lado (las frontales miden 140 x 175 cm y las laterales 140 x 300 cm), separadas por estípites y decoradas con motivos iconográficos referentes a la Eucaristía, y a la ciudad de Cádiz: Agnus Dei entre los santos patronos locales Servando y Germán (en el frente); Sacrificio de Isaac y Tobías y el ángel entre sendos Hércules (como héroe legendario a quien se atribuye la fundación de la ciudad) con los leones y las columnas (en los laterales); Regreso de la Tierra prometida entre la Última Cena y la mesa de ofrendas (por detrás). La obra es de un gran barroquismo y todos los motivos llenan plenamente la superficie a excepción de las rejillas abiertas como respiradero de los que desde el interior transportan la custodia.

La siguiente obra conocida de Juan Antonio Pastor es una **custodia portátil** conservada en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad navarra de Corella. Esta pieza, de 78’5 cm. de altura, realizada en plata sobredorada y

28 M.J. SANZ SERRANO, *La custodia de la catedral de Cádiz*. Cádiz, 2000.

29 P. ANTÓN SOLÉ, *Las catedrales de Cádiz y su museo*. Cádiz, 2001, p. 34.

esmeraldas (en el viril) fue dada a conocer hace casi treinta años en el Catálogo Monumental de Navarra³⁰, destacándola como obra de estilo rococó, adornada con rocalla y atributos de la Pasión en el pie, y con Pelicano en el astil. Aunque no se dice si presenta marcas la inscripción que ostenta en el pie proporciona las noticias sobre el autor, la fecha de realización, los donantes y el lugar de destino: “PARA LA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA CIUDAD DE CORELLA A DEVOCIÓN DE DN ROQUE AGUADO Y DN ANTONIO AGUADO CABALLERO DE CALATRAVA. AÑO DE 1756. DN JUAN ANTONIO PASTOR”. No se hacen más comentarios sobre la obra porque sin duda los autores del Catálogo desconocían que Juan Antonio Pastor era un artífice gaditano.

Respecto a los donantes se trata de dos hermanos pertenecientes a una familia hidalga enriquecida, oriunda de Corella en cuya calle de San Miguel se conserva aún el palacio familiar. Ostentaron el título de conde de Montelirios y vizconde de Casa de Aguado y según dicho Catálogo también donaron en 1766 a la misma parroquial unas andas de plata, que por ser excesivamente pesadas hubo que reformarlas en 1777 para aligerarlas, de lo que se encargó el platero navarro Miguel de Lenzano. Asimismo los dos hermanos regalaron en 1762-63 importantes y numerosos ornamentos sagrados de procedencia genovesa, en gran parte conservados, para que sirvieran en dos parroquias corellanas.

Como es sabido durante el siglo XVIII las relaciones comerciales entre Cádiz y Génova fueron intensas y a la ciudad española llegaron multitud de artífices y productos variados genoveses. Es probable por tanto que los hermanos Aguados estuvieran un tiempo en Cádiz para realizar transacciones comerciales lo que explicaría que encargaran a un artífice gaditano la custodia que pensaban donar a su parroquia. La suntuosidad de la obra, de cuidada estructura y rica decoración, han hecho pensar erróneamente a Ignacio Miguéliz³¹ que el centro de realización fue Córdoba, cuando la inscripción identifica exactamente al platero gaditano Juan Antonio Pastor.

La última pieza conocida por el momento de mano de este artífice es de carácter civil; se trata de un **chocolatero** que se encuentra en la colección Munoa de San Sebastián (lám. 3), y tiene especial importancia por ser uno de los pocos ejemplares conservados de su tipo en nuestro país, como pusimos de manifiesto cuando lo dimos a conocer³². De plata en su color tiene el mango de madera y está

30 AA.VV., *Catálogo monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980, p. 110.

31 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Artes suntuarias en Corella”, en *Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra*. Pamplona, 2008, pp. 123-125.

32 P. NIEVA SOTO, “Chocolateros españoles en plata: piezas conservadas y un dibujo inédito de Domingo de Urquiza”. *Goya* n° 318 (2007), pp. 177-186. Incluía la fotografía de la pieza que ahora acompañamos también de las marcas, proporcionadas amablemente en los dos casos por don Rafael Munoa.



LÁMINA 3. ¿JUAN ANTONIO PASTOR? *Chocolatero* (¿1769/1771?). Colección Munoa, San Sebastián.

en excelente estado de conservación; mide 24,5 cm. de alto y pesa 1.200 gramos; presenta las siguientes marcas por debajo de la panza: Hércules sujetando a los leones que tiene a ambos lados dentro de contorno rectangular ligeramente curvado arriba; RODRI/GVEZ en contorno apaisado; y PR dentro de escudo acabado en pico y rematado en corona muy simple; las marcas J. R. incisas situadas próximas a las anteriores son de propiedad. La forma de la pieza es la más frecuente entre los chocolateros conocidos franceses y españoles: cuerpo periforme que reposa en tres cortos pies curvos; mango transversal con el extremo de madera encajado en un pequeño cañón de plata en la unión con el cuerpo; vertedor adosado a éste con tapa en el extremo y boca circular cubierta con tapa que lleva en el centro un orificio central por el que se introducía el molinillo para remover el chocolate cuando espesaba. A pesar de su sencillez es un objeto muy elegante y como comentamos con ocasión de su exposición en una muestra de platería barroca andaluza³³ sería por el momento el chocolatero español más antiguo entre los conservados, si como sugerimos se realizó en torno a 1769-1771.

33 P. NIEVA SOTO, "Chocolatero" en Catálogo de la exposición *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, pp. 400-401.



LÁMINA 4. *Marcas del chocolatero de la colección Munoa, San Sebastián.*

Las marcas (lám. 4) que lleva resultan un poco problemáticas porque por un lado la del marcador ha de corresponder a Jerónimo Rodríguez (no a Rodríguez Meuta que durante su cargo entre 1731-1737 usó como marca MTA), quien como comentamos más arriba dimitió de su cargo en abril de 1744 siendo sustituido el resto del año por Pastor (quien dada la provisionalidad no debió fabricarse punzón). Según nuestra opinión, Rodríguez pudo volver a ser marcador en el breve periodo de 1769, en que lo era Francisco de Arenas, y 1771, en que se nombró a Vicente Fajardo, y en ese periodo es cuando pudo hacer su obra Pastor, pues es difícil que la hiciera años antes por sus características formales. Su marca personal es diferente a la del **atril** y las **caídas**, pues no existe punto entre las letras, la R es algo mayor que la P y está situada ligeramente más abajo, la corona es diferente y el contorno mucho más simplificado, por lo que no cabe duda de que se trata de otra variante, que pudo haber empezado a utilizar el artífice al final de la década de los sesenta. No cabe descartar sin embargo por completo que Pastor hubiera actuado como marcador, siendo Rodríguez el artífice de la pieza, que entonces habría que datar en 1744 o en 1769/1771.

Quedan por tanto cuestiones abiertas en relación a Pastor y, desde luego, a la platería gaditana. Nuestro estudio era una primera aproximación a un platero, que en nuestra opinión —como esperamos haber demostrado con estas líneas— debió de ser en su tierra uno de los más importantes de su centuria.

Un mundo de reliquias. Ceremonial y crónica cortesana de los primeros Borbones en España (1700-1759)

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

Las noticias contenidas en la denominada *Gaceta de Madrid*¹ constituyen sin duda alguna una fuente curiosa y de primera mano, que sirve para mostrar los más diversos sucesos y acontecimientos, tanto de carácter marcadamente luctuoso como, en el otro extremo de la balanza, de tipo festivo y hasta regocijante.

Óbitos y nacimientos, bodas, triunfos militares, paces, guerras, óperas, luminarias, fuegos y juegos de artificio, toros y representaciones teatrales, besamanos y referencias “a la importante salud” de Reyes e Infantes, así como, por supuesto, y dentro del marcado ambiente de religiosidad de la época, presencia y consiguiente muestra o exhibición de reliquias, por parte de Reyes y Familia Real de la Casa de los primeros Borbones en España, solos o en compañía de importantes nobles y cortesanos, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Y con ello se trae un aspecto fundamental para el estudio de la platería, como un importante telón de fondo para la misma y su desarrollo, sobre todo en lo que respecta a esas piezas

1 Cuya trayectoria se extiende desde mediados del siglo XVII hasta que en 1936 pase a denominarse Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional y, más tarde, Boletín Oficial del Estado (Cfr. para un análisis más pormenorizado M. TORRIONE, Introducción a *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. París, 1998, pp. 10 a 23).

y ajuares dispuestos al servicio de las reliquias. Así pues, conviene insistir en unas circunstancias y acontecimientos que ayudan a comprender mejor una determinada platería y unas particulares tipologías dentro de ella.

No pretendemos ahora, como es lógico, realizar un estudio de las muchas y variadas reliquias existentes en Iglesias y Conventos de la España de la época, pues semejante análisis excedería *con mucho* del espacio asignado, sino únicamente, y salvo alguna otra referencia planteada al respecto, y siempre, por supuesto, al hilo del texto, de aquéllas con las que, precisamente, los anteriores personajes señalados pasan a tomar contacto de una u otra forma.

La reliquia puede ser una parte de un Santo, o bien un objeto —por lo general ropa— que haya podido estar en relación con él. Pudiendo incluirse también, lógicamente, los recuerdos piadosos de Tierra Santa. Pero lo verdaderamente interesante es que la reliquia pasa a participar igualmente del poder del Santo con el que se le relaciona. Pudiendo servir de mediadora entre lo terrenal y lo espiritual en una especie de ritual en el que coexisten y se conjugan magia y espiritualidad². Ya que los milagros obrados por la religión constituyen el testimonio de la santidad del personaje, lo que explica el interés para conseguir una reliquia —o futura reliquia, aún antes de haber sido declarado santo el personaje— que le sirva de *palium*³. Aunque a veces —y siempre en función de ese expresado deseo por acumularlas— las propias Iglesias no recuerden ni cuántas ni cuáles poseen. Habida cuenta del inexorable paso del tiempo y de las dificultades para su exacta identificación.

Y hablar de reliquias —y de cuerpos incorruptos de aquéllos tenidos como Santos— supone tener que hacerlo también, en la práctica totalidad de los casos, de las urnas o recipientes en que se encuentran depositados. Finos y ricos cristales, plata, oro, maderas nobles y materiales preciosos constituyen generalmente el soporte o envoltorio de tan importantes restos, si bien, a veces, y al menos desde el punto de vista de cuanto representa su sentido religioso, el contenido llega a ser mucho más valioso que el rico material en que esté labrada la referida urna o caja. Frente a lo que puede ocurrir al tratarse de relicarios privados o devocionales, en cuyo caso llega a confundirse, en ocasiones, el relicario-devoción con el relicario-joya⁴.

Entrando así, tal y como indicamos, en esa crónica cortesana que sirve para presentarnos la “aparatoso puesta en escena del poder monárquico, con su deslumbrante fasto y parafernalia decorativa, coloreada y efímera, como la piadosa y acompasada cotidianidad, una y otra reflejadas en la fresca narrativa del suceso reciente”⁵.

2 G. LEMEUNIER, “Una sociedad en crisis”, en *Historia de la Región Murciana*, t. VI. Murcia, 1980, p. 154.

3 *Ibidem*.

4 *Vid* para un mayor detalle A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Relación de relicarios particulares en la ciudad de Murcia a través de inventarios de bienes y relaciones dotales. Murcia, 1988, pp. 113-114.

5 M. TORRIONE, *ob. cit.*, p. 6.

Con noticias referentes a ceremonias y ceremoniales ordinarios o solemnes, tanto los que la familia reinante y su Corte protagonizan en los Palacios madrileños como las que organizan nobles, clero, universidades o, incluso, pueblo llano en la capital de la monarquía o en otras ciudades y lugares del país⁶. Aunque teniendo siempre presente, eso sí, que en todos los casos la información gira en torno a la presencia y actividad de Familia Real, Corte de Madrid o de sus embajadas⁷.

Como ocurre, pues, en 1701, nada más llegar Felipe V a España y, más concretamente, a Toledo. Cuando pase a la Catedral Primada a oír Misa, y la Reina le espere en la pieza inmediata después de su Real Cámara, en tanto que las Damas, Señoras de honor, Camaristas y demás criadas estarán inmediatas a dicha puerta con joyas y cabos de color, como lo estarán también los criados... Todas besarán a S. M. la mano⁸ y la Reina les irá nombrando... A las 12 se levantará el Rey y al ponerse en pie le colocará al cuello la Reina un riquísimo Toyson de diamantes, que le será admitido con agrado... Poco después de comer el Rey, bajará “segunda vez a visitar la Iglesia Mayor, a ver y adorar sus prodigiosas Reliquias y preciosas alhajas...”⁹.

Saliendo luego el Rey para Alcalá el día 5, acompañado del duque de Medinasiona y conde de Benavente a los Caballos, así como del Sr. conde de Marsein y de D. García de Guzmán a los estribos, llegando a Alcalá a las 7, 30 “con felicidad”. Para visitar al día siguiente el cuerpo de San Diego, y por la tarde las Santas Formas, en el Colegio de la Compañía¹⁰.

Ya que el culto a S. Diego de Alcalá, fallecido en 1463 en el convento franciscano de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares, habría sido promovido por sendas curaciones realizadas de forma milagrosa en las personas de Enrique IV y D^a Juana. De este modo, el Rey transformó su celda en capilla y regaló una rica *urna de plata* para mantener sus restos.

En cuanto a su canonización, habría sido lograda por Felipe II en atención a haber curado a su hijo Carlos al caer por las escaleras del palacio arzobispal de Alcalá en 1562. Creándose toda una interesante vinculación en torno a las curaciones Reales logradas por el Santo que vendrían a dar lugar a viajes de Alcalá a Madrid,

6 Ibídem.

7 Ibídem.

8 Esto es, al estilo español, como Rey de los españoles.

9 Tal como harán, posteriormente, cuando en 1723 vuelvan a dirigirse a la Iglesia en Toledo Felipe V y su nueva esposa, Isabel de Farnesio, con los Príncipes “donde adorarán, con su acostumbrada devoción y edificación las Reliquias que se veneran en aquel Santuario, y con especialidad el Cuerpo de la Gloriosa Virgen y Mártir Santa Leocadia, a cuyo fin se abrió el Arca donde descansa su Sagrado Cuerpo.

También se esmeró la Real Piedad en querer besar los pies de Nuestra Señora del Sagrario... pasando a adorar el sitio y la piedra donde la Reina de los Ángeles baxó a dar a San Ildefonso la Celestial Casulla...” Constituyendo una de las tradiciones más veneradas en Toledo, representada en numerosas obras de arte (*Gaceta* nº 21, Madrid 25 de Mayo de 1723. En *Crónica...* ob. cit., p. 115).

10 *Gaceta* 36, Madrid 13 de Septiembre de 1701. En *Crónica...* ob. cit., p. 38.

o viceversa, para poder venerar sus reliquias¹¹. Con solemnes despedidas y recibimiento del cuerpo del Santo en las que se organizaban vistosos y aparatosos cortejos encabezados por las *mazas de plata* del Ayuntamiento y cruces parroquiales. Sobre todo entre los años 1640 y 1659, momento de reconstrucción de su antigua capilla a través de artistas madrileños, y a la dotación de su ajuar litúrgico con pinturas de Alonso Cano y Zurbarán¹².

En tanto que en lo referente a *platería*, quizá la pieza más destacada sería la nueva *urna de plata* para guardar los restos del Santo, labrada —al parecer— por el platero Rafael González Sobera, y custodiada en urna de mármol encargada a Vicente Semería y Juan Lombigo. Alumbrándose la Capilla con “cuatro grandísimos lámparas *de plata*”, existiendo además muchas reliquias y cuadritos devocionales. La Capilla se renovaría en 1787 a expensas de Carlos III y, en 1859, tras la Desamortización, sería demolida con el resto del Convento para construir el Cuartel de Caballería¹³.

En cuanto a las Santas Formas, cabría destacar su interesante origen. Así, en 1597, un penitente morisco entrega a un jesuita, bajo secreto de confesión, 24 formas procedentes de robos sacrílegos en los que él mismo ha intervenido. Ante el temor de que las Formas pudieran esta envenenadas, los jesuitas las envuelven en un papel con el texto explicativo de los años.

Con el tiempo, se solicita la aprobación Oficial del Milagro a las autoridades eclesiásticas, emitiéndose el documento de aprobación en 1619¹⁴. Procebiéndose a una solemnísimas procesión presidida por la familia Real, depositadas las Santas Formas en una caja de concha, *plata* y nácar “sobre lecho de flores en unas andas revestidas de brocado y junto a lecho de flores en unas andas revestidas de brocado y junto a una monumental Custodia del Santísimo”. Pasándose a convertir en fiesta

11 Así lo veremos, por ejemplo, en 11 de Agosto de 1724 cuando, habiéndose agravado la enfermedad del Rey D. Luis I, se traerá de Alcalá dicho cuerpo, y de su Capilla el de S. Isidro, “y otras muchas y grandes reliquias”, y las imágenes de Nuestra Señora de Atocha y la Soledad, “repartiéndose copiosas limosnas de orden de Su majestad”. Sin embargo, el 31 de Agosto moría el Rey “a los 17 años y seis días de su edad” (*Gaceta* nº 36. Madrid, 5 de Septiembre de 1724. En *Crónica...* ob. cit., p. 123).

Procesiones y Rogativas habrán resultado inútiles. Fe y conformidad serán, entonces, dos de las grandes características de la religiosidad del momento (A. PEÑAFIEL RAMÓN, ob. cit., p. 300).

12 Cfr. M.C. HEREDIA MORENO, “Arte, contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 87.

Cfr. Igualmente M.C. HEREDIA MORENO, “Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V”, en M. TORRIONE (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, 2000, p. 456.

13 A este respecto, queda aún hoy la *urna de plata* de San Diego venerada en una Capilla de la Iglesia Magistral. Se trata de una traza primitiva muy sencilla, cubierta de rica decoración vegetal, y de escudos franciscanos de Felipe IV. Bordeado por el collar con el último eslabón del Toisón de Oro (M.C. HEREDIA MORENO, “Arte, contrarreforma...” ob. cit., p. 88.

14 *Ibíd.*, p. 90.

anual y *parada obligatoria* de todas las visitas Reales a la localidad, al igual que la Capilla de San Diego y la cripta de los Santos Niños¹⁵.

Mientras que en lo referente a la donación para el culto de las Santas Formas, el regalo más destacado sería el del Cardenal Spínola, que obsequiaría con una extraordinaria *custodia de plata sobredorada* y esmaltada, con sus armas en el pie, con un globo ochavado con venticuatro viriles, donde se guardaron las Formas incorruptas desde 1624 a su desaparición en 1936¹⁶.

Por otra parte, el 18 de Mayo de 1702 acudía la Reina al Convento de Santa Engracia, donde la esperarán los Obispos de Barbastro y Huesca, con el Prior y la Comunidad, llevando a S. M. en procesión al Santuario, que está bajo la Iglesia donde se hallan las Reliquias de innumerables mártires...¹⁷.

En tanto que sabemos, además, por cartas de Nápoles del 21 de Abril, que el Rey se mantiene allí con perfecta salud, visitando los templos y santuarios de la ciudad. Habiéndose dirigido a la Catedral y Capilla de San Genaro, “que repitió visiblemente el milagro de liquidarse dos redomas de su sangre”, “premiando con el prodigio la devoción y fe del Rey”¹⁸.

Al tiempo que la Reina salía de Zaragoza el 17 de Mayo de ese mismo año, para llegar a Agreda, “donde se retuvo un día, no tanto por el cansancio quanto por visitar despacio el Convento donde se venera incorrupto el Cuerpo de la Venerable Madre María de Jesús, conocida en el mundo no menos por su virtud que por sus admirables escritos”¹⁹.

15 Ibídem, p. 91.

16 Ibídem.

17 “Abríose el pozo, de donde sacaron algunas para Su majestad y su Real Comitiva” (*Gaceta* nº 21, Zaragoza, 20 de Mayo de 1702. En *Crónica ...* ob. cit., p. 46).

18 Situación similar a la experimentada en la reliquia de la sangre de S. Pantaleón, conservada en el R. Monasterio de la Encarnación, de Madrid. Al parecer, después de ser decapitado el Santo, algún cristiano cogió parte de su sangre, guardándola en una ampolla de cristal, que acabó siendo regalada por el Papa Paulo V a Don Juan de Zúñiga, virrey de España en Nápoles, cuya esposa la donó al monasterio, pues allí tomó los hábitos su única hija, Aldonza, en 1611. Así, la sangre se licuaría en la víspera del aniversario del martirio del Santo, es decir, cada 26 de Julio.

Cuestión relacionada también con la llamada reliquia de la Leche Virginal de María Santísima, depositada en la Iglesia Catedral de Murcia en 1715, según disposición testamentaria de D^a Mariana Engracia de Toledo, Marquesa de los Vélez, llevada a cabo años más tarde por su hija D^a María Teresa Fajardo de Portugal, nueva Marquesa de los Vélez. Habiéndose dispuesto ser llevada a la Capilla de San Lucas (de los Vélez): “y si no dejaré una custodia en que esté puesta para su mayor guarda, y que con más seguridad de no romperse la redoma se pueda adorar en la Octava de su Assumpción, se hará de *plata sobredorada* de hasta ciento y cincuenta ducados de *plata*, de peso y hechura” (Archivo Episcopal de Murcia, Legajo 13 B, nº 4) “Liquidándose los días de la Assumpción de Nuestra Señora, estando todo lo restante del año como cuajada”. A. PEÑAFIEL RAMÓN, ob. cit., p. 107.

19 (*Gaceta* 26, Madrid 27 de Junio de 1702. En *Crónica...* ob. cit., p. 48). Ya que, efectivamente, la Venerable Madre M^a de Jesús de Agreda había nacido en dicho lugar (Soria) en 1602, muriendo en 1665. Confidente y consejera de Felipe IV fundó con recursos de la Caridad en las afueras de la villa un monasterio de la Inmaculada Concepción al que se trasladaría la Comunidad en 1633. Su cuerpo incorrupto se conservaría en una precisa urna de cedro.

En 1705 los Reyes se dirigen al Escorial: “El jueves, después de comer, partieron Sus Majestades al Escorial. Y según la costumbre del primer recibimiento de los Reyes, se iluminó aquella Maravilla con más de 40.000 luces, que parecía haver descendido el Cielo a la Tierra. Cantó la Música el *Te deum* asistiendo toda su gravísima Comunidad con la solemnidad de muchas capas plubiales, todas bordadas de rica pedrería. Sus Majestades se han admirado, así, de la exterior magnificencia de toda aquella grandiosa máquina, como de las preciosísimas e innumerables reliquias, primorosas pinturas e inestimables alhajas, destinadas parte para el Culto Divino y parte para hospedaje de Sus Monarcas”²⁰.

Y ello en tanto que a sus diversas funciones y tipología como Casa Real, hospital, Panteón de la Dinastía, Biblioteca, Seminario y Monasterio habría que agregar su carácter de “lugar de protección y defensa de los contenidos de la fe y de las formas de culto católico atacados por el protestantismo”. “De ahí las siete mil quinientas reliquias, en gran número procedentes de los países protestantes de Europa, que el Rey supo distribuir en los dos grandes retablos en las cabeceras de las naves laterales de la Iglesia, dentro de relicarios labrados con tal suntuosidad como los grabados por Juan de Arfe y otros maestros”²¹.

Al tiempo que, en 1709, con Orden del Rey Nuestro Señor, el Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo remite a la Corte la insigne reliquia de la Santa Cinta de Nuestra Señora, que “por tradiciones antiguas, se save haver sido labrada por sus Santas Manos, trayéndola D. Vicente Bas, Dignidad, Canónigo y Pavor de dicha Santa Iglesia”, con ocasión del próximo parto de la Reina, quedando colocada con toda veneración en la Capilla²². Determinándose a los pocos días —dado el ya citado carácter taumatúrgico de reliquias en general— una Procesión General con las reliquias de los Santos Cuerpos de San Isidro y Santa María de la Cabeza, su esposa, Patronos de Madrid, siendo inmenso el regocijo de Reyes y Corte en general a la hora de restituir la gloriosa Santa M^a de la Cabeza a la Capilla del Ayuntamiento, asistido del venerable Cabildo e Ilustre Capitulares, al haber sido Dios servido de aplacar “no sólo en las cercanías, sino en partes más distantes, la perniciosa plaga de la langosta”²³.

Al igual que ocurrirá años después cuando, en 1721, y a fin de cumplir con las diligencias del Jubileo Universal concedido por S.S. salgan SSMM a visitar las Iglesias del Colegio de Santo Tomás, del Convento de la Concepción Francisca, y la Capilla de San Isidro, donde adorarán su Santo Cuerpo, abierta la Urna en que se considera incorrupto, para pasar a visitar luego la Iglesia de la Parroquia de San Andrés²⁴.

20 *Gaceta* nº 8, Madrid, 24 de Febrero de 1705. En *Crónica...* ob. cit., p. 56.

21 M.C. HEREDIA MORENO, “Arte, Contrarreforma...” ob. cit., p. 78.

22 *Gaceta* nº 20, Madrid, 14 de Mayo de 1709. En *Crónica...* ob. cit., p. 71.

23 *Gaceta* nº 23, Madrid, 4 de Junio de 1709. En *Crónica...* ob. cit., p. 72.

24 *Gaceta* nº 45, Madrid, 11 de Noviembre de 1721. En *Crónica...* ob. cit., p. 100.

Mientras que el día 20 de ese mes se expuso a la veneración pública, en el Convento de Trinitarios Descalzos de esta Corte, el Santo Cuerpo de su fundador y Patriarca San Juan de Mata, “por haver declarado la Congregación de Ritos la identidad de serlo, el que ha estado en depósito en el mismo Convento, y confirmado Su Santidad esta Sentencia, permitiendo su culto público...”²⁵. Trasladándose, en 23 de Junio de 1723, las Insignes Reliquias de Hueso de un Brazo y de una Costilla entera del cuerpo de su Patriarca y Fundador San Juan de Mata, que habría mandado el Papa se les entregaran, “como presta y proporcionada división del Cuerpo del Santo” entre las dos familias de Calzados y descalzos, “las cuales se trasladaron en una preciosa *Urna de plata* fabricada con gran primor, la qual se conduxo con una Solemne Procesión General, que se formó en la Parroquial de San Pedro, y terminó en la Iglesia de dichos Padres Trinitarios Calçados, a que concurrió toda la Grandeza y Embaxadores...”²⁶. En dicha Iglesia se cantó el *Te Deum*, luego que entraron en ella las Reliquias, que se colocaron debaxo de la cúpula del Tabernáculo, en el Altar Mayor...

Habiendo vuelto en 4 de Enero de 1722, SSMM a visitar el Convento de S. Pedro Regalado, donde, de nuevo con gran devoción, serán obsequiados con una Reliquia del Santo²⁷. Para pasar el 18 de Mayo (1723) a Toledo, con gran aplauso y regocijo, “que todos manifestaron su recibimiento”, y “habiendo adorado el Santísimo en el Altar Mayor pasaron a la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario, donde oyeron Misa...” “y por la tarde bolbieron a baxar a la Iglesia, donde adoraron, con suma edificación, las Reliquias que se veneran en aquel Santuario, y con especialidad el cuerpo de la Gloriosa Virgen y Mártir Santa Leocadia”²⁸.

Pero es el 13 de Febrero de 1729 y, más concretamente, en la ciudad de Sevilla cuando los Reyes y Príncipes, acompañados de los Infantes Don Carlos y Don Felipe, “de secreto y con limitado acompañamiento”, habiendo mandado cerrar las puertas, pueden registrar, “sin bullicio ni embarazo”, la admirable Arquitectura y los ricos adornos de la Iglesia Metropolitana, y ver “(con singular satisfacción y espiritual consuelo) el Cuerpo de su glorioso ascendiente el Santo Rey Don Fernando, “que se mantiene milagrosamente incorrupto”²⁹.

Como preámbulo para pasar a celebrar el traslado y colocación del Santo Cuerpo. En medio de un ceremonial que nos recuerda el llevado a cabo con motivo de las fiestas de canonización del Monarca, para el que contamos, quizá, “con el ejemplo

25 *Gaceta* nº 48, Madrid, 28 de Noviembre de 1721. En *Crónica...* ob. cit., p. 101.

26 *Gaceta* nº 26, Madrid, 29 de Junio de 1723. En *Crónica...* ob. cit., p. 116.

27 *Gaceta* nº 2, Madrid, 13 de Enero de 1722. En *Crónica...* ob. cit., p. 104.

28 *Gaceta* nº 21, Madrid, 25 de Mayo de 1723. En *Crónica...* ob. cit., p. 115.

29 *Gaceta* nº 8, Sevilla, 17 de Febrero de 1729. En *Crónica...* ob. cit., p. 154.

más bello del libro barroco español: el escrito en 1671 por Don Fernando de la Torre Farfán³⁰.

En cuyas páginas se describirían los ornatos y arquitecturas efímeras representadas en los grabados erigidos al respecto en la Catedral. De forma que, además, se doraron las rejas de las Capillas, se vistieron los espacios de las calles y “la ciudad, toda entera, parecía otra”. Ponderando el autor de manera hiperbólica las obras llevadas a cabo, dejando abierta, en buen barroco, la puerta a la fantasía, a lo sugerente de la imaginación³¹.

Precisamente consecuencia de las fiestas de canonización habría resultado la realización de la urna funeraria barroca para conservar el cuerpo del Santo en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla. Así, entre todos los diseños presentados, se elegiría una de Francisco Herrera el Mozo, “maestro sevillano, cuya inteligencia y habilidad es tan general para todo lo que en esta obra se necesita”. Con una lenta elaboración por el orfebre sevillano Juan Laureano de Pina, que a los 34 años de comenzarla la acabó en 1719, se sabe que intervinieron como asesores artísticos Pedro Roldán, Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón Pineda, Diego de León y Bartolomé Esteban Murillo. Siendo los versos, al igual que el programa iconográfico de sus cartelas, probablemente obra del propio Torre Farfán y pasando a desempeñar la espada de San Fernando el papel de protagonista destacada de las Empresas en las que el Rey aparece como Hércules matando la Hydra, sin olvidar para nada, por supuesto, la significación de la Corona en las Empresas de un monarca “en la que la inicial F sirve igual para designar su nombre o el de la Fe”³².

Y si dignas del mayor realce habrían resultado las fiestas de Canonización del Monarca, no menos lo serían las de colocación de su cuerpo incorrupto en la urna realizado a tales efectos. Así nos lo describe la propia *Gaceta de Madrid* con interesante lujo de detalles al respecto³³:

“Hallándose perfectamente concluidas las nuevas Urnas de cristal, y *plata sobredorada*, la una interior y portátil, y la otra exterior, y inmóvil, que en muchos años, con imponderable gasto, y con singular primor, y riqueza, avía hecho fabricar el Ilustre, y Venerable Cabildo de esta Santa Iglesia Patriarcal, y Metropolitana, para trasladar y colocar en ellas el Cuerpo del Triunphante, Glorioso, y Santo Rey

30 *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al Nuevo Culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León concedido a todas las Iglesias de España, por la Santidad de Nuestro Beatísimo Padre Clemente X ofrécele a la Augustísima Majestad de Carlos II Nuestro Señor Rey de las Españas, la misma Santa Iglesia, escrivíolo de orden tan superior Don Fernando de la Torre Farfán, Presbítero Natural de Sevilla.*

En Sevilla. En casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez. Este año de 1671. (Cit. A. BONET CORREA, “El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla. 1671”, en *Andalucía Monumental. Arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*. Barcelona, 1986, p. 129).

31 A. BONET CORREA, ob. cit., p. 136.

32 *Ibíd.*, p. 138.

33 *Gaceta* n° 21, Sevilla, 19 de Mayo de 1729. En *Crónica...* ob. cit., pp. 161-163.

DON FERNANDO EL TERCERO, que de cerca de cinco Siglos a esta parte se conserva incorrupto, entero, y flexible, en su Real Capilla de la misma Iglesia, pidió el Cabildo al Rey nuestro señor, que fuese servido de dar su Real consentimiento para que se executase la Translación, y Colocación del Santo Cuerpo, a que S. M. condescendió gustoso, y por papel del Señor Marques de la Paz, de su Consejo de Estado, y su Secretario del Despacho Universal de Estado, mandó señalar para la función el día Sábado 14, del corriente, aprobando S. M. al mismo tiempo la planta propuesta para esta Ceremonia, para cuyos gastos avía antecedentemente concedido al Cabildo, una Ayuda de Costa de seis mil pesos. Antes del día señalado se avía dispuesto por el Cabildo adornar, y vestir de nuevo el Cuerpo del Santo, cuyas antiguas vestiduras estaban muy maltratadas por la injuria del tiempo; y le pusieron su túnica interior de seda blanca, y un Manto Real de tela de oro con faxas, y cuello de *tela de plata*, ribeteada, y orlada de armiños, y bordada de Castillos, y Leones, por ser las Armas de los dos Reynos que se unieron en la persona del Santo.

Ciñéronle en la cabeza una Corona Imperial de oro esmaltado, guarnecida de muy ricas, y gruesas piedras preciosas, y en lugar de Cetro le pusieron en la mano el mismo Bastón de que usaba quando vivía, armándole con la propia España que le servía en la guerra, y dexándole sus antiguas Sandalias, que le descubren la parte superior de los pies; pero todo se adornó nuevamente con quanta riqueza y primor permite el arte, reclinando el venerado Cadáver en un colchón, y almohada de tela de oro, con el fondo morado. Puesto ya el Santo Cuerpo en la Urna interior, y portátil, se colocó esta sobre un Throno de vara y media de alto, todo de *plata maciza*, con un Ángel de plata sobredorada en cada uno de sus ángulos; y assí la Urna, como el Throno que la sustentaba, se assentaron en unas ricas, y capaces Andas, cubiertas hasta el suelo de faldones de tela de oro”.

Pero no todas las noticias son positivas. Como nos deja ver, una vez más, la *Gaceta* al referirse al incendio del Palacio Real, en Madrid, en Diciembre de 1734:

“La noche del 24 al 25 del passado se apercibió que en el Palacio de esta Villa se había pegado fuego, y aunque inmediatamente acudió multitud de gentes, personas de distinción Religiosa y tropas, no sólo no pudo atajarse sino es que con la violencia de un impetuoso viento fue creciendo en tanto grado, que superó toda industria humana, y consumió casi todo el edificio, habiéndose sólo podido conseguir que no se dilatase en las contiguas ceras de casas, y causasse un imponderable estrago en la Villa. En medio de tan horroroso espectáculo, ha podido sin embargo la actividad de los asistentes salvar de la voracidad de las llamas casi todas las más célebres Pinturas y Tapicerías, y asimismo en la Real Capilla del Santísimo, *gran parte de las singulares Reliquias, Oro, Plata y Piedras Preciosas que las adornaban*; de forma que este afortunado logro ha hecho menos sensible la imponderable pérdida de tan insigne y ricamente adornado Palacio”³⁴.

34 *Gaceta* nº 1, Madrid, 4 de Enero de 1735. En *Crónica...* ob. cit., p. 188.

Las reliquias, pues, como hemos podido indicar en algún otro momento, gozan de una especial consideración en la mentalidad del momento, a la hora, incluso, de intentar salvar los aspectos más destacados y significativos de Conventos, Palacios y Templos. No en vano son consideradas *necesarias* para curación de enfermedades, plagas, terremotos o sequías. Como vemos, en este último caso, cuando, en 1737, el Rey mande sacar, una vez más, en Procesión el Cuerpo de San Isidro Labrador, Patrón de la Villa de Madrid, para hacer rogativas públicas en la Corte. De modo que, habiéndosele sacado de su Capilla, sita en la Parroquia de San Andrés, el día 20 de Marzo por la tarde, se la llevaría procesionalmente con asistencia de los Tribunales y de todas las Religiones a la Parroquia de Nuestra Señora de la Almudena, a fin de dar principio a las peticiones de la Divina Misericordia de la lluvia³⁵. O como, en 1738, cuando a devoción de la Reina Viuda D^a Mariana de Neoburgo, y de su Real Familia, en acción de gracias por haber mejorado de los accidentes mortales experimentados, por la intercesión del Glorioso Santo, en dos graves enfermedades que tuvo en Madrid, “siendo reynante”, habría mandado fabricar a su costa “la primorosa Urna de plata interior” en que estaría colocado el cuerpo de San Isidro desde aquel tiempo³⁶.

Sabemos también que, con motivo del casamiento de la Infanta D^a María Teresa con el Serenísimo Delfín de Francia, y, una vez celebrado el Real Desposorio, se produce la llegada de Sus Altezas al Convento de San Diego de Alcalá “en cuya capilla hicieron oración delante del cuerpo del glorioso Santo que se expuso a la pública veneración, y desde allí pasaron a la Iglesia Colegial, en donde veneraron las Reliquias de los Gloriosos Mártires San Justo y Pastor, que están en una primorosa *Arca de plata*”³⁷. Para detenerse después a adorar las Sagradas Formas, que se conservan en el Colegio de la Compañía de Jesús³⁸. Y después de haber descansado un día en Aranda de Duero la Serenísima Sra Delfina, salió el 28 de Enero para ir

35 *Gaceta* nº 13, Madrid, 26 de Marzo de 1737. En *Crónica...* ob. cit., p. 195.

36 *Gaceta* nº 4, Madrid, 28 de Enero de 1738. En *Crónica...* ob. cit., p. 199.

37 Ya que los Santos Justo y Pastor habrían sido martirizados en tiempos de Diocleciano, en los alrededores de la antigua Compluto, donde actualmente se eleva la Iglesia Magistral. Posteriormente, los mozárabes se llevaron las reliquias hacia el N. y S. Urbicio las custodió en el valle de Nocito, donde estuvieron hasta 1598. Después de una serie de gestiones la Magistral logró recuperarlas, y así, a finales del siglo XVI la Catedral de Toledo regalaría su vieja *urna de plata* de Santa Leocadia “para guardar los cuerpos de los mártires, tras sustituirla por la nueva que acababa de labrar el platero Francisco Merino” (M.C. HEREDIA MORENO, “Arte, Contrarreforma...” ob. cit., p. 81).

Siendo la prueba más representativa del culto a los Santos Niños el traslado de sus restos en 1702 a la suntuosa *urna de plata* hecha a raíz de la devoción de los “Patrones Titulares y vecinos de la ciudad”. De enorme calidad, y planta ochavada, con riquísimo repujado vegetal y gran medallón con la escena del martirio de los Niños en relieve de fuerte barroquismo. La arqueta se guarda aún en el altar de la cripta, pero lo que sería su primitivo remate, “con una corona dorada sobre serafines y a los lados dos hechuras de los Santos Mártires, *de plata maciza*, con sus castillos y palmas doradas, desapareció en 1936 (Ibidem, p. 84).

38 *Gaceta* nº 52, Madrid, 29 de diciembre de 1744. En *Crónica...* ob. cit., p. 223.

a comer al Convento de la Aguilera, donde veneró devota el cuerpo de San Pedro Regalado...³⁹

Situaciones semejantes a las experimentadas en 1750, cuando, con ocasión de la estancia en Madrid de la Señora Duquesa de Saboya, “y deseando Sus Majestades darla una prueba más de su cariño”, determinaron acompañarla hasta Alcalá, a fin de adorar “los cuerpos de San Justo y Pastor en su Iglesia Magistral, las Santas Formas en el Colegio de la Compañía de Jesús, y el cuerpo de San Diego en el Convento de San Francisco”⁴⁰.

En tanto que en 1752, y siguiendo los solemnes cultos con que Madrid solemnizó la concesión de Rezo propio hecho por S.S. a Santa María de la Cabeza, dignísima esposa que fue del Glorioso San Isidro Labrador, “y manifestación también de su tierno devoto zelo, sacó procesionalmente el domingo 8 de Octubre la nueva primorosa Efigie de la Santa”⁴¹.

Así, “las Casas Consistoriales de Madrid, desde cuyos balcones había de ver la Reyna Nuestra Señora la Procesión, estaban adornadas exterior e interiormente con el mayor primor. En la Plazuela, delante de una de sus Puertas, se levantó un zaguanete, vestido de Tafetanes nubados, y en las paredes de los patios, escaleras, galería y salas había preciosas colgaduras de Terciopelo carmesí con galones *de oro*, pendiendo de éstas, y de los techos cantidad de arañas y cornucopias, que con sus luces causaban una bella vista. En el Balcón que había de ocupar S.M. se hizo un mirador de cristales, con bastidores tallados y dorados, el qual estaba debaxo de un costoso dosel, bordado de realce *de oro* y los lados de afuera vestidos de la misma tela. Y en la sala a que correspondía este balcón se hizo un Gavinete primorosa y exquisitamente adornado. Para los Gefes, Damas y demas Criados, que devian asistir a S.M. se previnieron los otros Balcones, que también estaban bellamente vestidos, como las dos fachadas de estas Casas.

Las plazas y fuentes se hermosearon con particular cuidado, y todos los habitantes de la Carrera colgaron las Fachadas de sus respectivas Casas, esmerándose *los Plateros*, que erigieron dos adornos uniformes en ambos lados...”. “Luego que se concluyó la Procesión, tomó el Rey su Carroza y se dirigió a la Casa del Ayuntamiento, donde adoró las Reliquias de la Santa, que se guardan en el Oratorio...”⁴².

Igualmente, el 20 de Octubre de 1757 se realizaba en la ciudad de Granada la bendición de la nueva y suntuosa Iglesia de San Juan de Dios, transfiriéndose las Sagradas Reliquias de dicho Santo Patriarca a la Catedral, donde, a expensas de su Cabildo, estuvieron expuestas a la pública veneración hasta el 27, momento en que, en Procesión General, fueron conducidas a la Iglesia antigua de dicho Convento, colocando en el nuevo templo el Santísimo Sacramento y Reliquias del Santo en un

39 *Gaceta* nº 1, Madrid, 5 de Enero de 1745. En *Crónica...* ob. cit., p. 224.

40 *Gaceta* nº 16, Madrid, 21 de Abril de 1750. En *Crónica...* ob. cit., p. 268.

41 *Gaceta* nº 41, Madrid, 10 de Octubre de 1752. En *Crónica...* ob. cit., p. 286.

42 *Gaceta* nº 41, Madrid, 10 de Octubre de 1752. En *Crónica...* ob. cit., p. 288.

célebre Camarín, habiendo sido innumerable el concurso de ciudades y forasteros, “y primorosos los adornos de las calles por donde se dirigió la Procesión”⁴³.

Por último, y dentro de la etapa en que hemos centrado el presente estudio, deberíamos dejar constancia de las enfermedades de los Reyes, D^a Bárbara y D. Fernando VI, y del socorro solicitado a distintas reliquias, de acuerdo siempre con la fuerte creencia en sus cualidades y condiciones curativas.

Así, ante la enfermedad de la Reina, y una vez dispuestas Rogativas públicas en el Reino, se llevará a Aranjuez, una vez más, el Cuerpo de San Diego de Alcalá y la Sangre del Glorioso Mártir San Pantaleón, pasando sin embargo a mejor vida S.M. el domingo 27 de Agosto de 1758⁴⁴. Situación similar a la experimentada con motivo de la enfermedad y progresivo deterioro del Monarca, acentuado con la muerte de D^a Bárbara. Trasladándose a la Iglesia de Santa María de la Almudena el Cuerpo del Glorioso San Isidro, con las Reliquias de su Esposa Santa María de la Cabeza... y el miércoles la milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad...⁴⁵. Si bien, el viernes 10 de Agosto, “a las cuatro y cuarto de la mañana”, tuvieron su indispensable término los males de nuestro amado Rey Don Fernando el Sexto, y lograron eterno premio sus notorias virtudes. Produciéndose la muerte de tan piadosísimo monarca, a los 45 años, 10 meses y 19 días de edad, a los 13 años y 1 mes y un día de su reinado, “y el mismo en que fue proclamado el año de mil setecientos quarenta y seis”⁴⁶.

43 *Gaceta* nº 46, Madrid, 15 de Noviembre de 1757. En *Crónica...* ob. cit., p. 325.

44 *Gaceta* nº 31, Madrid, 1 de Agosto de 1758. En *Crónica...* ob. cit., p. 332 y nº 35, Madrid, 29 de Agosto de 1758. En *Crónica...* ob. cit., p. 333.

45 *Gaceta* nº 50, Madrid, 12 de diciembre de 1758. En *Crónica...* ob. cit., p. 336.

46 *Gaceta* nº 33, Madrid, 14 de Agosto de 1759. En *Crónica...* ob. cit., p. 338.

El tesoro de la catedral de Salamanca en el siglo XVIII

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

El conocimiento cada vez más preciso que vamos teniendo sobre la orfebrería española se viene traduciendo en los últimos años en la publicación de trabajos centrados ya no tanto en la catalogación de obras, aunque la existencia de importantes zonas carentes de los estudios más elementales sigue haciendo necesaria esa investigación que podríamos calificar de base, cuanto en el tratamiento de esta especialidad artística desde enfoques más diversos: la función de las piezas en el contexto de los rituales en los que intervienen, el estudio del comportamiento de colecciones como las conservadas en los tesoros catedralicios —su génesis, su nutrición, su evolución...—, el análisis del marco jurídico-laboral en el que se desarrolla esta actividad, estudios sobre las organizaciones benéfico-profesionales de las que formaban parte los plateros, la interpretación de las marcas y las consecuencias que de ello se derivan, la relación de la platería con otras artes, etc.. Precisamente no dudamos en afirmar que ha sido la apertura de esos nuevos caminos la que ha permitido recuperar buena parte del atraso secular que esta especialidad arrastraba frente a otras disciplinas artísticas.

En ese mismo contexto también debemos enmarcar los estudios orientados al mejor conocimiento de la platería civil, aun menos desarrollados que los dedicados a la de carácter religioso, una circunstancia que ha alimentado la idea de que cuando hablamos de orfebrería o de platería en España nos estamos refiriendo únicamente a obras destinadas al culto religioso —las piezas que forman la vajilla

litúrgica—, impresión que se comprueba del todo inexacta con solo analizar la variedad de tipologías recogidas en los dibujos contenidos en los libros de exámenes, la naturaleza civil de una parte muy importante de las piezas cuya ejecución quedó protocolizada ante notario, la diversidad de objetos descritos en inventarios y almonedas, así como la variedad de los que aparecen en no pocas pinturas de los siglos XVI y XVII, piezas que, como se ha señalado en repetidas ocasiones, están inspiradas en modelos al uso.

En esta ocasión hemos centrado nuestra contribución para el libro *Estudios de Platería 2009* en una aproximación al tesoro de la catedral de Salamanca a lo largo del siglo XVIII¹, un momento de gran actividad artística en la ciudad, una centuria que vio transformada la fisonomía urbana de la ciudad, y que asistió a la culminación de las obras del nuevo edificio catedralicio, iniciadas a principios del siglo XVI². No obstante ya avanzamos que nuestra aproximación no va a ser al estudio de las piezas conservadas, los especialistas saben de la existencia de un trabajo, del que es autora Mónica Seguí³, donde se analizan la mayoría de las obras existentes, cuanto a la información contenida en las fuentes documentales, alguna de frecuente consulta por los historiadores del Arte, dada la abundante información que contienen, es el caso de los Registros de Actas de Cabildo, y otras opino que insuficientemente exploradas, y por ende dadoras de interesantes aportaciones, como son los Expedientes de Gestión de la Fábrica.

La cuestión del tesoro catedralicio ha sido objeto de atención preferente en diferentes ensayos publicados en libros anteriores de esta serie⁴, quedando patente

1 Conste aquí mi agradecimiento a Pedro José Gómez González y Raúl Vicente Baz, técnicos del archivo de la catedral de Salamanca, por su profesionalidad, y por su permanente disponibilidad.

2 De la bibliografía sobre las catedrales reseñamos: F. CHUECA GOITIA, *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca, 1951; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Las catedrales de Salamanca*. Salamanca, 1978; A. CASASECA CASASECA, *Las catedrales de Salamanca*. León, 1993.

3 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, 1986.

4 Para evitar hacer aquí un listado interminable de publicaciones referidas al estudio de la platería conservada en las catedrales españolas (basta tener en cuenta que buena parte de ellas cuentan con monografías: Sevilla, Toledo, León, Ávila, Salamanca, Plasencia, Córdoba, Almería, Granada, Guadix...), nos vamos limitar aquí a recoger algunos de los publicados en esta serie de libros: A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Los plateros de la catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 263-277; M. PÉREZ SÁNCHEZ, “El maestro platero de la catedral de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427-445; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, “Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 487-503; J. RIVAS CARMONA, “El impacto de la contrarreforma en las platerías catedralicias”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 525-537; IDEM “La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-565; IDEM, “Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR (comisario), *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 84-103.

en ellos las múltiples posibilidades que el estudio de estas colecciones permite; por nuestra parte, hace unos años hicimos una aproximación del mismo tenor al tesoro de la catedral de Ciudad Rodrigo⁵. Partiendo de la principal conclusión a la que allí llegábamos, que todos los tesoros catedralicios reproducen pautas de comportamiento similares, independientemente del lugar jerárquico que ocupe el templo, o del volumen disponible de recursos, que en todo caso se traduciría principalmente en cuestiones de calidad o de cantidad de las obras, pero no de conducta, opinamos que el análisis de la información obtenida de las fuentes manejadas nos permite validar aquella tesis en la catedral salmantina.

Una primera conclusión que, a modo de avance, podemos adelantar es que no fue menor la fama y el prestigio de los plateros que durante esos años trabajaron para el cabildo salmantino que el de sus contemporáneos arquitectos o escultores, basta con comprobar la identidad de unos y otros, y si entre los segundos encontramos nombres tan conocidos como el de los hermanos Joaquín y Alberto de Churriguera, Pantaleón Pontón, Andrés y Jerónimo García de Quiñones, Juan de Sagarbinaga, Manuel de Larra o Alejandro Carnicero, entre los plateros también se encuentran algunos de los más destacados representantes de la platería hispana del Setecientos: Pedro Benítez, Juan de Figueroa, Manuel García Crespo, Luis García de Coca o Toribio Sanz de Velasco, por citar solo algunos de los orfebres que trabajaron para el cabildo en esta centuria. Tampoco debemos pasar por alto las noticias que nos informan de proyectos que contaron con la participación de maestros procedentes de diferentes disciplinas, una práctica más habitual de lo que ordinariamente solemos considerar; en este sentido, a la conocida noticia de la colaboración de Alberto de Churriguera con Manuel García Crespo en la fabricación de las andas que el platero de origen vallisoletano labró para alojar en su interior la vieja custodia procesional durante la procesión del Corpus⁶, añadimos ahora otra fechada en 1777, ese año Jerónimo García de Quiñones recibió un pago de 400 reales, “doscientos por la traza de la urna, y los otros doscientos de el dibujo y copia de la imagen de Nuestra Señora que se venera en la capilla mayor...”. Aunque no podamos afirmarlo categóricamente pensamos que debe tratarse de la urna que solo unos años después (1783) labraron Nicolás de la Iglesia y Manuel Alonso Sandonis para albergar en su interior las reliquias de Santo Tomás de Villanueva, y que tomó como modelo la de San Juan de Sahagún, labrada a finales de la centuria anterior por Juan de Figueroa y Pedro Benítez.

5 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, “Las artes del objeto. La platería en la catedral de Ciudad Rodrigo”, en E. AZOFRA (ed.) *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y Revisiones*. Salamanca, 2006, pp. 363-410.

6 Sobre esta cuestión vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, “Sobre la interdisciplinarietà de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 272-297.

7 Archivo de la Catedral de Salamanca (en adelante A.C.SA.) Expedientes de Cuenta de la Fábrica del año 1777. El recibo lleva fecha de 25 de abril de 1777.

El primer aspecto que vamos a considerar es el relacionado con la figura del platero catedralicio, un empleo que, a pesar de lo expresado en el momento de ser designado para el cargo Pedro Benítez de Beteta (1681), donde se asegura que deberán guardarse las exenciones y prerrogativas de dicho oficio, parece que no disfrutó de las mismas prebendas que otros oficios del cabildo, pues no disponía de un salario fijo⁸, sino que cobraba por trabajo realizado, y tampoco tenía derecho a participar en actos como el repartimiento de velas que se hacía el día de la Purificación, del que sí tomaban parte los ocupantes de otros empleos, como el maestro de la obra, el bordador o el maestro vidriero⁹. Respecto a sus ocupaciones, aunque sobre él recayó frecuentemente la responsabilidad de labrar las obras realizadas con cargo a los fondos propios, su principal dedicación consistió en limpiar, reparar y mantener las piezas, como se desprende de la relación que periódicamente presentaba al comisario de sacristía, en la que no suelen faltar el arreglo de los incensarios, reparaciones de candeleros o la compostura de las andas procesionales del Corpus.

El conocimiento que hasta ahora teníamos de este cargo en la seo salmantina era impreciso e incompleto. Como podrá comprobarse más adelante hemos completado la nómina de todos los plateros que desempeñaron el puesto a lo largo del siglo XVIII, y determinado con meridiana precisión el tiempo que permaneció en él cada uno de ellos.

Cuando se inicia la centuria desempeñaba el cargo el bejarano Pedro Benítez, que como hemos dicho más arriba lo venía ocupando desde el año 1681¹⁰, y como tal permaneció hasta su muerte, acaecida en 1710¹¹. En el cabildo ordinario de 15 de diciembre de ese año solicita ocupar el cargo José Flores¹², según afirma, vacante

8 Esta circunstancia parece que también se daba en otras sedes, por ejemplo en Valencia. F.P. COTS MORATÓ, "Plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVIII", en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, pp. 65-89.

9 A.C.SA. Actas Capitulares, sig. 55, fol. 41r.

10 En el Cabildo ordinario celebrado el 2 de diciembre de 1689 hace su petición Pedro Benítez, arguyendo que el empleo estaba vacante por muerte de Antonio Sánchez, siendo elegido por asentimiento de todos los presentes. A.C.SA. Actas Capitulares, sig. 43, fol. 395v.

11 Sobre Pedro Benítez, M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 173-174. La noticia de su origen bejarano la recoge Roberto Domínguez Blanca en su Trabajo de Grado (inédito) dedicado a la platería de la comarca de Béjar (Salamanca).

12 Se trata de un platero cuya fama le viene por ser el padre de Manuel Flores y Herrera uno de los plateros más destacados de cuantos trabajaron en Zamora en el siglo XVIII (sobre Manuel Flores, M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pp. 87-89). Los datos que de José Flores teníamos hasta este momento eran más bien parcos, y se centraban, principalmente, en su relación con la cofradía de San Eloy, de la que fue mayordomo en el año 1705. Su taller figura en el índice de obradores visitados en 1726 para comprobar la calidad de la plata que trabajaba, y se halló buena. En las cuentas de la cofradía correspondiente al año 1734-35 figura el descargo de su sepelio. La información hallada en el archivo catedralicio viene a agrandar su figura, sobre todo por su condición de discípulo de Pedro Benítez, y su interés por optar al cargo de platero del cabildo, lo que le confiere cierto prestigio dentro de la profesión, lamentablemente no conocemos obra alguna salida de sus manos.

por muerte de Pedro Benítez, “su maestro”, no obstante pronto se postularon otros aspirantes: Mateo de Llanos¹³, José Nieto¹⁴, Manuel García ¿Crespo o de la Cruz? y Diego Blanco de Armenteros, en quien finalmente recayó, una vez el cabildo se hubo informado de la habilidad de cada uno de ellos¹⁵: Diego Blanco se mantuvo en el cargo hasta el año 1731, fecha a partir de la cual tenemos constancia documental de que pasó a ser ocupado por Manuel García Crespo¹⁶. Desconocemos hasta qué punto pudieron influir los desencuentros que Diego Blanco mantuvo con algunos miembros del cabildo por discrepancias en la realización de algunos encargos¹⁷, o el hecho de que eligieran al platero de origen vallisoletano para ejecutar las andas,

13 No sabemos en que momento exacto se produce su ingreso en la cofradía de los plateros, aunque sí que desempeñó la práctica totalidad de cargos posibles: Mayordomo en el ejercicio 1707/8, diputado de cofradía en el de 1710/11, diputado de mayordomo en 1712/13 y 1717/18, y secretario de la congregación de 1727 a 1729. Tenía taller abierto, y como tal fue visitado en 1726 para comprobar la calidad de la plata que trabajaba, y se halló buena. Su fallecimiento se produjo el 30 de octubre de 1730.

14 Tenemos algunas noticias de este platero, del que sabemos que era cuñado de Francisco Villarroel, así como que murió ahogado en el río Tormes el 9 de julio de 1723. De su relación con la cofradía de San Eloy únicamente nos consta que al ser elegido mayordomo para el año 1705/6 pidió ser relevado, por sus múltiples ocupaciones, abonando 600 reales para obtener tales honores. Fue sustituido por Diego Blanco de Armenteros. Se formó en el taller de José Saurina, uno de los plateros que participó en el resurgir de la platería salmantina a finales del Seiscientos.

15 Sobre Diego Blanco de Armenteros (+ 1740) son abundantes las noticias que tenemos, lo que nos va a permitir esbozar una breve semblanza biográfica. Casado con Manuela Pinto, fue acusado por ésta de maltrato, por lo que en el año 1689 inició los trámites de divorcio, no resueltos todavía en 1693. Fruto del matrimonio fueron, al menos, dos hijas: Úrsula (que contrajo matrimonio con el también platero Jerónimo González), y Antonia. Las noticias que lo relacionan con la cofradía de San Eloy se remontan al año 1688, en la junta celebrada el 25 de junio de ese año fue propuesto para la mayordomía, aunque no la ejerció hasta el de 1695. Desempeñó el cargo de diputado de mayordomo en 1699, y un año después lo fue por la cofradía (empleo que repitió en 1723). Desempeñó también las funciones de Secretario de la Congregación de plateros entre los años 1717 y 1722. Su taller figura en el índice de los registrados en 1726, hallándose buena la plata que trabajaba. Al menos tenemos constancia de dos aprendices: en 1695 entró en su taller Pedro Díez, natural de alba de Tormes, y en el de 1713 hizo lo propio Sebastián Petí. En 1714 optó al cargo de contraste de Salamanca, cargo para el que fue elegido Francisco de Villarroel, ambos examinarían dos años después, en 1716, a Atilano de la Fuente, para que pudiera desempeñar el mismo empleo en la ciudad de Zamora. Desconocemos cuando se produce su fallecimiento, la última noticia que de él tenemos nos la proporciona el postrero testamento que de él hemos encontrado, y que data del 29 de febrero del año 1740 (con anterioridad había redactado, al menos, otros dos, uno en 1730 y otro en 1739). Su nombramiento como platero catedralicio se produjo en el cabildo ordinario de 21 de enero de 1711, obteniendo 16 de los 24 votos emitidos. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 48, fol. 36v.

16 No sabemos el momento exacto de su nombramiento, pero entre los expedientes de cuentas de la fábrica correspondientes al año 1733 figura un recibo fechado el 6 de octubre por importe de 270 reales, coste “de toda la obra que ha hecho —Manuel García Crespo— para la sacristía dos años ha...”. A.C.SA. Expedientes de la Cuenta de la Fábrica, año 1733.

17 Fue sonado el que en el año 1713 mantuvo por la hechura de las vasijas para contener los santos óleos, que él había diseñado, y que al regresar a la ciudad tras estar ausente algún tiempo se encontró que los estaban haciendo José de Figueroa y Francisco Villarroel. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 48, varios fols.

para que no permaneciera hasta el fin de sus días como platero del cabildo, como por otra parte era habitual en este tipo de cargos.

Sin duda la fabricación de unas nuevas andas es uno de los proyectos más ambiciosos que podían emprender los cabildos catedralicios en esta centuria, y el de Salamanca no fue una excepción. Aunque la bibliografía sobre esta obra es prolija, y resulta bien conocida para los especialistas, la consulta de nuevas fuentes, y la lectura más reposada de otras ya examinadas, nos ha permitido enriquecer y completar la historia de esta obra. Desconocíamos el motivo que impulsó la sustitución de las viejas andas por unas nuevas, hoy podemos afirmar que éste no fue otro que el incidente acaecido durante la procesión del Corpus del año 1724, cuando los clérigos que las transportaban las abandonaron en el arco de la ciudad, arguyendo como causa su excesivo peso¹⁸. En el cabildo ordinario celebrado el 21 de marzo del año 1727 se constituyó una comisión para que consultaran con Alberto de Churriguera, arquitecto de la fábrica, y Diego Blanco de Armenteros, platero del cabildo, el modo de aligerarlas. En un cabildo posterior, celebrado el 23 de abril de ese mismo año, el arquitecto propone hacerlas nuevas, de hecho aseguró que ya tenía realizada la traza, y afirma que su coste podría aminorarse aprovechando la plata de las andas viejas¹⁹. Como ya dijimos, el encargo de su fabricación no recayó en el platero del cabildo, como solía ser habitual, sino en Manuel García Crespo, quien las labró, aunque no sin algunos problemas, como lo demuestra que los miembros del cabildo en su sesión del 8 de junio de 1729 tomaran la decisión de enviar una queja al platero por la tardanza en acabarlas, ya que tendría que haberlas entregado para el Corpus del año anterior, y conminándole a tenerlas finalizadas antes del día 12 de ese mes, pues de no ser así ejecutarían la sanción contenida en el contrato, y que ascendía a 400 ducados²⁰. El compromiso debió cumplirse, pues el 30 de mayo de 1730 el canónigo Francisco de Ovalle Prieto, expide un recibo a favor del platero por importe de 9000 reales, que unidos a los 6819 reales y 26 maravedís, valor de 362 onzas de plata y 3 reales que se le había entregado, sumaban los 15819 reales y 26 maravedís que importaron la hechura de las andas²¹.

Tampoco permaneció Manuel García Crespo en el puesto hasta su muerte, de modo que a partir del año 1759 figura desempeñando el cargo su hijo Luis García de Coca²², que como tal permaneció hasta su fallecimiento en 1765²³. Le sucede

18 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 50, fol. 374r.

19 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 51, fols. 257r y 274v.

20 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 51, fol. 615r.

21 A.C.SA. Expedientes de la cuenta de la fábrica, año 1730.

22 Como curiosidad diremos que antes de desempeñar este empleo ejerció el de “acemilero” del cabildo, cargo que con anterioridad también había desempeñado otro platero, José Martín Carpintero. A.C.SA. Expedientes de la cuenta de la fábrica, años 1749, 1751, 1752, 1754, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1764, y 1765.

23 Un recibo de fecha 1 de julio de 1765 certifica que se ha abonado a Mariana Casado de Albiz, su viuda, los 511 reales que el cabildo adeudaba a su difunto marido, “como consta del libro de caja que tenía dicho Luis...”. A.C.SA. Expedientes de la cuenta de la Fábrica, año 1765.

Juan García de la Cruz²⁴, quien ya con anterioridad había trabajado para el cabildo labrando un hostiario²⁵. A partir de 1778 el empleo fue desempeñado por Antonio de Figueroa²⁶, protagonista principal, junto con Nicolás de la Iglesia²⁷, de la profunda renovación a la que fue sometido el tesoro catedralicio salmantino, una auténtica edad de oro que concluyó a finales de esa misma centuria, primero cuando el rey se dirige a los cabildos (al salmantino la petición llegó en 1795) reclamando la entrega de aquellas piezas que no fueran estrictamente necesaria para el culto, ni de “particular hechura o esten adornadas con pedrería...”, con el fin de fundirlas y convertirlas en moneda de curso legal para aminorar la crisis por la que estaba a travesando la hacienda española, y ya en los primeros años de la decimonovena centuria como consecuencia de los efectos de la Guerra de la Independencia²⁸. Aunque el platero del cabildo en ese momento era Antonio de Figueroa, dada la colaboración de ambos en la mayoría de encargos documentados no dudamos que pudieron constituir una sociedad.

A la muerte de Figueroa le sucederá en el cargo Francisco de Paula Vicente, cuyo ejercicio también estuvo marcado desde el principio por los desencuentros con el cabildo, cuando el canónigo de la catedral, atendiendo al informe efectuado por Enrique de Silva, contraste de Salamanca, en el que incluso llega a acusar al platero de mala praxis profesional, efectúa una rebaja de 1300 reales de la cantidad en que el maestro había cifrado su trabajo²⁹, desavenencias que se prologaron incluso después de su muerte y que se mantuvieron con sus herederos³⁰. Finaliza la centuria, y con ella este repaso a los plateros que ejercieron el empleo de platero en la catedral salmantina, con Toribio Sanz de Velasco, que permaneció como tal hasta bien entrado el siglo XIX (1822)³¹.

24 Sobre este platero, vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 250.

25 A.C.SA. Expedientes de la cuenta de la Fábrica, año 1748.

26 Sobre este platero, vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 242.

27 No es desconocido el apellido Iglesia —Yglesia— en la platería salmantina del Setecientos. De Nicolás sabemos que obtuvo la aprobación el 12 de enero de 1772, y que como prueba de maestría tuvo que hacer unas vinajeras. De su paso por el colegio de plateros también quedó constancia en su archivo. Fue elegido mayordomo en el año 1779/80, para completar el mandato del difunto Justo García Araujo. Fue designado Secretario del colegio en 1786, y la última noticia que de él tenemos es su presencia entre los asistentes a la reunión celebrada por los plateros el 30 de enero de 1804.

28 Las circunstancias que rodean a la platería salmantinas en momentos de crisis fue estudiada por nosotros en: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, “Salamanca y la guerra: repercusiones en la platería”. *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 40, 1997, pp. 61-84.

29 A.C.SA. Expedientes de la Cuenta de la fábrica, año 1788.

30 Mónica Seguí da cuenta del pleito que el cabildo entabló con sus hijos y herederos, a cuenta de una manda testamentaria que su padre había dejado en su última voluntad para resarcir a la catedral por lo que le había defraudado durante el ejercicio de su profesión. M. SEGUÍ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 137 y 220-224.

31 Sobre este platero vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, “Toribio Sanz de Velasco (1756-1825)”. *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº 27-28, 1991, pp. 117-145.

PLATEROS DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA DEL SIGLO XVIII

Pedro Benítez	1681 - 1710
Diego del Campo Montemayor	1710 - 1731
Manuel García Crespo	1731 - 1759
Luís García de Coca	1759 - 1765
Juan García de la Cruz	1765 - 1778
Antonio de Figueroa	1778 - 1786
Francisco de Paula Vicente	1787 - 1790
Toribio Sanz de Velasco	1791 - 1822

Otro de los aspectos que es necesario abordar en el estudio de estas colecciones es el relativo a su constitución, mantenimiento y transformación, en suma, su nutrición. Por lo que respecta a esta cuestión, las principales vías de renovación de los ajuares catedralicios son dos: los encargos efectuados por el propio cabildo con cargo a sus recursos, y la recepción de piezas procedente de donaciones efectuadas por personalidades que de un modo u otro estuvieron vinculadas a él, y aquí los pontificales de los prelados o los regalos de éstos en el momento de tomar posesión de la sede constituyen no solo un buen ejemplo de lo que decimos sino que también nos sirven para confirmar con datos fehacientes la frecuencia con que estas obras acabaron desplazadas de lugar, o cambiando de propietario, toda vez que tampoco faltan informaciones que hablan de la adquisición por una tercera persona de todo o parte de esos conjuntos.

Tanto las actas capitulares como los expedientes de cuentas son pródigos en noticias que nos hablan de ambas cuestiones, y si bien es cierto que la mayor parte de las informaciones contenidas en las fuentes tiene un valor relativo, pues se refieren a reparaciones y arreglos (tal vez no resulte del todo desatinado recordar que se trata de piezas empleadas en el culto diario, y por lo tanto susceptibles de sufrir deterioros), no faltan aquellas otras que nos permiten vislumbrar la transformación que se va produciendo en la composición del tesoro para adaptar su contenido a las liturgias y paraliturgias propias de cada momento. En este sentido, el protagonismo alcanzado por el culto a la eucaristía tras los debates conciliares se tradujo en una potenciación de la celebración por antonomasia, la fiesta del Jueves de Corpus, y particularmente su procesión, donde la custodia procesional, o las andas y carros en las que procesionaba, constituían el centro de un desfile urbano que, como ha señalado Díaz Borque, invadía ordenada y jerarquizadamente la calle, una fiesta que dado su carácter polisémico ha sido calificada como fiesta de los sentidos, en suma, la fiesta barroca por antonomasia.

En el caso de la catedral salmantina esta exaltación tiene su expresión más conspicua en el tabernáculo erigido a partir de 1726, ejecutado a partir de unas

trazas dadas por Alberto de Churriguera; obra efímera, pues apenas sobrevivió dos décadas (en 1746 fue desmontado y sustituido por otro más modesto), capaz por sí misma de redefinir el centro cultural de la catedral, una obra que reservaba un lugar privilegiado para las andas, y con ella para la exposición del Santísimo³².

A lo largo de esta centuria encontramos importantes encargos que nos hablan de esa renovación llevada a cabo en el ajuar de esta iglesia, un proceso que en la mayoría de las ocasiones se realizó a costa de fundir piezas de “hechura antigua”, y para el que generalmente se contó con la participación del platero del cabildo, aunque como ya hemos señalado no siempre fue así. Sobra decir que una parte muy importante de esas obras han desaparecido.

Apenas había comenzado la centuria, corría el año 1705, y el cabildo entregó a Pedro Benítez un báculo de plata “de mucho peso”, así como unas palabras del mismo material para que con él fabricara unos candeleros³³. Unos años después, en 1712, el maestro de ceremonias pone en conocimiento del cabildo el estado indecente de los vasos grandes destinados a la consagración de los Santos óleos, determinando los capitulares su renovación. El encargo debió adjudicarse al que entonces era platero del cabildo, Diego Blanco de Armenteros, de hecho en la sesión celebrada el 13 de febrero de 1713 él mismo señala que había tratado su hechura con el comisario de sacristía, y que incluso tenía realizado un dibujo; no obstante, al regresar a Salamanca tras haber estado ausente unos días se entera que los están haciendo José de Figueroa y Francisco Villarroel, presentando la correspondiente queja. Al no estar en la ciudad el comisario de sacristía se pide a los mencionados plateros que, en tanto se aclara el problema, cesen en su trabajo. Al regresar a la ciudad Francisco de Ovalle informa que no había llegado a ningún acuerdo con Diego Blanco de Armenteros, ni en el modo ni el precio, por lo que decidió derivar el encargo a los citados Figueroa y Villarroel, decisión que ratificó ante el cabildo el 17 de febrero de 1713, dos meses después los vasos estaban concluidos y listos para viajar hasta Zamora para traer los óleos consagrados el Jueves Santo de ese año, pues la sede de Salamanca estaba vacante. Los elogios dispensados por miembros del cabildo a estas vasijas, y la petición del comisario de la obra solicitando una gratificación para los plateros, no dejan lugar a dudas sobre su calidad³⁴.

Siguen luego unos años en los que las noticias de encargos de obra nueva de este tipo menudean: en 1753 figura un pago a Manuel García Crespo por importe

32 Sobre esta obra existe un estudio, inédito, que constituyó el Trabajo de Grado de Mariano Casas, defendido en la Universidad de Salamanca en el año 2008. M. CASAS HERNÁNDEZ, *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la catedral nueva de Salamanca*. Inédito.

33 El acuerdo se toma en el cabildo ordinario de 20 de marzo de 1705, y según se informa en el celebrado el 28 de septiembre de ese mismo año el montante de la plata que le había sido entregada ascendía a 42 marcos. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 46, fol. 532r. No fue la única obra que Pedro Benítez hizo para el cabildo, un año antes había fabricado dos incensarios (A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, año 1704).

34 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 48, fols., 176v, 302r, 304r y 322v.

de 1402 reales y medio por “...bestir de plata el peñasco y remates de la cruz del Santísimo Cristo de las Batallas...”³⁵, en el de 1767 se satisfacen a Juan García de la Cruz 1385 reales que importó la hechura de cuatro incensarios³⁶, aunque no será hasta las últimas décadas de la centuria cuando asistamos a una febril actividad renovadora del ajuar catedralicio. En 1774 Manuel de Silva fabrica seis platos de plata para vinajeras³⁷, en 1778 Nicolás de la Iglesia recibe 784 reales que importaron la plata y la hechura de unas ampollas para el santo Chrisma, ese mismo año labró un copón de plata sobredorada, que sirve para el comulgatorio del cabildo el día del Jueves Santo³⁸.

A lo largo del año 1781 se suceden nuevas noticias que nos hablan de la profunda renovación a la que estaba siendo sometido el tesoro de la catedral. En una de las últimas sesiones de ese año el cabildo advierte del estado indecente en que se encuentran los marcos que sirven para los frontales y credencias del altar mayor, descuidados para los días normales, cuanto más para los clásicos y solemnes, y dado que en ese momento la catedral no tenía ninguna obra de importancia que hipotecara sus recursos económicos, acuerdan hacer “dichos marcos de plata de la mejor hechura y simetría posible aunque lisos, de modo que no rompan las vestiduras sagradas...”³⁹. El 23 de abril de 1781 el comisario de sacristía expide un recibo por importe de 6000 reales a favor de Antonio de Figueroa y Nicolás de la Iglesia, a cuenta de los 26828 reales que importó la plata y hechura de un frontal de altar y otro de credencia⁴⁰.

Ese mismo año se produjo una circunstancia que pudo enriquecer notablemente el tesoro catedralicio salmantino, es lo que podríamos denominar una adquisición atípica. En el cabildo ordinario celebrado el 30 de marzo el vicedeán expone que el corregidor le había informado de que tenía orden de vender la plata que “fue de los

35 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, año 1753.

36 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, año 1767.

37 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, año 1774. El recibo de pago va acompañado de otro firmado por el contraste de la ciudad, Juan Ignacio Montero, que certifica el peso y valor de la plata empleada. El acuerdo fue tomado en la reunión del cabildo celebrada el 27 de abril de ese año, y se sugiere al comisario de sacristía que si vende los doce platos que hay iguales se ahorrarían incluso la hechura. A.C.SA. Actas capitulares, sig. 59, fol. 632v.

38 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, año 1778. Se trata de la pieza reproducida con el nº 109 en la obra de Mónica Seguí. M. SEGUÍ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 73-74.

39 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 61, fol. 25v.

40 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, año 1781. Según se señala en el correspondiente documento, costó la plata 16422 reales y 17 mrs. (821 onzas y 2 adarmes, a 20 reales onza), la hechura 6157 reales y 17 mrs. (a 6,5 reales onza labrada), y el dorado importó 4248 reales. La información sobre estas piezas fue recogida por M. SEGUÍ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 72, que añade un tercer autor, Fernando González, del que la información que de él hemos encontrado en el archivo de la catedral nos dice que era el encargado de limpiar las andas, trabajo por el que cobraba 30 reales, siempre que no tuviesen obra mayor. De este platero la única noticia que tenemos es el arrendamiento de la casa nº 160 de la parroquia de San Román, por la que pagaba una renta anual de 66 reales (A.H.P.Sa. Prot. 4143, fol. 513r).

regulares expulsos de la Compañía...” —los jesuitas—, depositada tras su expulsión en el convento de San Francisco⁴¹, constituyéndose acto seguido la correspondiente comisión para ir a ver las piezas e informase de su precio, unos días después el tesorero da cuenta a los miembros del cabildo de que entre la plata había 24 ramos y 27 candeleros que podían interesar, tomándose la decisión de adquirirlos en el cabildo ordinario del 12 de abril, por cuanto que de ese modo quedaba la iglesia bien provista, y no tendría que andar pidiéndoselos a otros templos “como se avia hecho en repetidas ocasiones”⁴². El cumplimiento de este acuerdo no se hizo esperar, en el acta del cabildo celebrado el 13 de septiembre de 1783 se incluye la razón de la plata adquirida a los jesuitas y del coste de los reparos que fue necesario realizar en algunas piezas, un encargo que recayó en Nicolás de la Iglesia, que cobró por todo el trabajo 6664 reales y 4 mrs, como consta de un recibo fechado el 1 de octubre de 1782⁴³. Tales piezas figuran en el inventario de alhajas de la catedral del año 1806, acompañadas en algún caso de una leyenda que confirma fueron entregados para la contribución, lo que confirma su desaparición, también deben corresponder a esa partida los ramilletes mencionados en el mismo inventario (como algunos de los candeleros llevaba un relieve con el escudo de Jesús), y que también corrieron igual suerte⁴⁴.

Debió quedar completo el tesoro de la catedral con las últimas adquisiciones, por lo que el ejercicio del sucesor de Antonio de Figueroa, Francisco de Paula Vicente, se centró preferente en las consabidas reparaciones y en la hechura de alguna pieza que fue necesario reponer, como el juego de bandeja y vinajeras adquirido en el año 1788, o la renovación de un candelero dos años después⁴⁵.

Aunque no con la misma intensidad, durante los primeros años en los que Toribio Sanz de Velasco desempeñó el empleo de platero del cabildo siguió renovándose el tesoro de la catedral salmanticense. El 20 de octubre de 1792 está fechado un recibo que recoge todo el trabajo realizado por este platero desde el 23 de diciembre de 1790, y en el que además de los habituales arreglos, figura una cruz de altar nueva que se hizo para el altar mayor, para lo que se fundió una vieja, y cuatro cálices lisos, para

41 Los jesuitas abandonaron el colegio la noche del 2 de abril del año 1767, cumpliendo la orden de expulsión dictada por Carlos III. Sobre la historia de su Colegio en Salamanca, A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino. El colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*. Salamanca, 1969 (2ª ed. revisada, 1985).

42 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 61, fol. 67r, 68r y 213r.

43 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 61, fol. 395r.

44 La transcripción de este inventario figura en el trabajo de Mónica Seguí, aunque no concedió mayor interés a las anotaciones que acompañan a algunas de estas obras: “se compraron en las temporalidades de los jesuitas”. M. SEGUÍ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 173-174.

45 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, años 1788 y 1790.

lo que se hizo lo propio con otros dos viejos⁴⁶. En 1795 labra diez platos de plata, y un año después cuatro incensarios, un atril y dos calderos con sus hisopos⁴⁷.

Hasta aquí el recorrido por algunos de los principales proyectos promovidos por el cabildo a lo largo de esta centuria, aunque como ya dijimos no fue la única vía por la cual se nutrió de piezas el tesoro catedralicio, siendo frecuentes las noticias que nos informan de donaciones efectuadas por particulares, y que con ellas buscaban la promoción personal⁴⁸. Por lo que respecta a este tipo de contribuciones, repetidas veces se han señalado por diversos autores algunas de sus características más habituales, como el origen nobiliario del donante, la alta calidad artística de la obra donada, la participación en el proyecto de los principales artistas locales, o su importación de otros centros de mayor prestigio (incluyendo extranjeros). Como no podía ser de otra forma, las actas capitulares de la seo salmantina también son pródigas en este tipo de información, y particularmente en esta centuria, tal vez porque, como señaló Rivas Carmona en el trabajo citado anteriormente, de este modo los propios prelados contribuían con sus aportaciones a la renovación litúrgica promovida por la iglesia postconciliar.

Comienza la centuria con una noticia que resume en parte lo expresado en el párrafo anterior. Finalizaba el siglo XVII —1696— cuando el que fuera chantre y canónigo de la catedral salmantina, Manuel Guillén del Águila, se comprometió a costear la hechura de seis blandones para la seo tormesina, a cambio se le concedería el privilegio de poder enterrarse en una sepultura situada delante de la puerta del coro, un proyecto que desde el primer momento estuvo sembrado de dificultades. En primer lugar porque los plateros encargados de su hechura, Juan de Figueroa y Pedro Benítez, no cumplieron los plazos previstos, y después porque cifraron el valor de su trabajo en una cantidad que tanto el arcediano de Alba, testamentario del finado, como el cabildo, consideraron excesiva (inicialmente pidieron 120 reales por marco de plata labrado, cifra que rebajaron a 105 reales), y que elevaba el importe, sólo de la hechura, a más de 50000 reales (el peso de los cuatro blandones que se fabricaron superaba los 500 marcos). A ese conflicto se vino a sumar, en el año 1700, que la catedral no había cumplido con el compromiso adquirido de ceder la sepultura requerida para enterrar los restos mortales del chantre, razón por la cual los testamentarios solicitaron al cabildo la devolución de los blandones, una

46 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, años 1792 y 1794. En el archivo de la catedral se conserva una cruz de altar con el punzón de este platero, aunque acompañado de la variante empleada por Antonio Román en 1802, pudiera tratarse de la misma obra, aunque no nos atrevemos a confirmarlo. Todo lo contrario decimos de los tres cálices lisos conservados en el tesoro catedralicio y que llevan la marca nominal del platero acompañada de la perteneciente a Enrique de Silva junto a la cronológica 93. Precisamente este contraste fue el encargado de certificar el peso de esas piezas. M. SEGUÍ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 87 y 78, respectivamente.

47 A.C.SA. Expedientes de cuenta de la fábrica, años 1795 y 1796.

48 Para esta cuestión remitimos al trabajo del profesor Rivas Carmona, “El patrocinio de las platerías catedralicias”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 479-499.

exigencia que los capitulares no solo no cumplieron sino que, además, entablaron pleito con sus herederos⁴⁹.

Ya se ha señalado que los conjuntos de pontifical propiedad de los preladados han constituido tradicionalmente una de las principales fuentes de aportación a las platerías catedralicias, sirva como ejemplo la información que tenemos del que perteneció al obispo Francisco Calderón de la Barca⁵⁰, del que únicamente en su oratorio particular se localizaron las piezas que a continuación se citan: “un báculo de plata sobredorada, hechura primorosa de Méjico”, su peso 127 onzas y media; dos azafates de plata blanca redondos, otros dos más pequeños prolongados, un platillo y una vinajera, un jarro, un aguamanil, un hostiario, una paletilla, un puntero y una campanilla, todo de plata blanca, su peso 266 onzas; más dos fuentes, un cáliz y una patena de plata sobredorada, que pesó 227 onzas y media; más otros dos cálices con sus patenas y un copón de plata blanca, peso 64 onzas y media⁵¹. Por cierto, que apenas habían transcurrido dos años de su fallecimiento y una parte de ese pontifical fue vendido al entonces obispo de Ciudad Rodrigo, José Santos⁵², y en 1715 llega otra petición al cabildo del obispo de Plasencia, Francisco de Perea y Porras, solicitando se le vendan del mismo pontifical: un libro, el báculo, un cáliz y un platillo con las vinajeras⁵³. En ambos casos se aceptó la venta.

No fue inusual que el sucesor en la mitra adquiriera todo o parte del pontifical de su predecesor. Así sucedió con una parte del legado de José Sancho Granado, obispo de Salamanca entre los años 1729 y 1748, de cuyo inventario se da cuenta en la sesión ordinaria del cabildo celebrada el 7 de marzo de 1749⁵⁴. Solo unos meses

49 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 44, fol. 302, y 45, varios fols.

50 Promovido a la sede salmantina el 20 de julio del año 1793, tomó posesión del cargo el 16 de septiembre de ese mismo año, y permaneció como tal hasta su fallecimiento, acaecido el 25 de febrero del año 1712. Se trata del prelado que ocupaba la sede salmantina durante los acontecimientos que asolaron la ciudad durante la Guerra de Sucesión, siendo un baluarte en la continuación de las obras de la nueva catedral. F. MARTÍN HERNÁNDEZ, “La iglesia de Salamanca”, en T. EGIDO (coord.), *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid, 2005, p. 314.

51 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 48, fol. 182r.

52 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 48, fol. 529v. Se trata de José Díaz Santos de San Pedro, nombrado obispo de Ciudad Rodrigo el 28 de mayo de 1714 (tomó posesión el 5 de agosto de ese mismo año), y falleció el 24 de octubre de 1719. J.I. MARTÍN BENITO, “La iglesia de Ciudad Rodrigo”, en T. EGIDO (coord.), *Historia de las diócesis españolas...* ob. cit., p. 549.

53 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 49, fol. 26v. La relación de este prelado (ocupó la sede placentina entre los años 1715 y 1720) le viene de su condición de Canónigo Penitenciario de la Catedral de Salamanca, ciudad en la que residía cuando los acontecimientos que asolaron la ciudad en 1706.

54 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 54, fol. 501 y ss. Del conjunto destacamos: un pectoral de oro con 65 diamantes y 7 esmeraldas, un anillo guarnecido con 16 diamantes y una esmeralda, que hace juego con el pectoral; otro pectoral de oro con 10 amatistas, un anillo de oro con una amatista, que hace juego con el anterior; otro pectoral de plata sobredorada, y un anillo que hace juego con él (vendido en 1751 a Pedro Fernández Velarde, obispo electo de Segorbe); un báculo de plata nuevo, pesó 74 onzas; un cáliz con su patena, pesaron 36 onzas y 7 reales de plata; una salvilla pequeña con campanilla y vinajeras, todo de plata sobredorada, pesaron 42 onzas; un cáliz pequeño con su patena, dorada la copa del cáliz y lo demás blanco, pesó 29 onzas; una fuente lisa que pesa 58 onzas y 2 reales de plata; una palmatoria con sus tenacillas y cadenillas, pesaron 10 onzas; un puntero de maestro de ceremonias, peso 3 onzas y 3 reales; una fuente de plata sobredorada, pesa 54 onzas y 6 reales de plata.

después, el 22 de agosto de ese mismo año, se da cuenta a los miembros del cabildo de las alhajas que de él adquirió su sucesor, José Zorrilla San Martín, y por las que pagó 17412 reales (aunque una tasación inicial cifró su valor en 20997 reales), por cierto que el dinero abonado se aplicó a la fábrica de las nuevas sacristías⁵⁵.

Tampoco faltaron en esta centuria las donaciones, en vida, de personalidades relacionadas con la seo salmantina. En el cabildo celebrado el 20 de octubre del año 1717 se informa de los obsequios enviados por el obispo de Palencia, D. Francisco Ochoa de Mendarozqueta y Arzamendi: un pectoral guarnecido de esmeraldas, aljófar y coral para la imagen del Cristo de las Batallas, así como de otro presente ofrecido por el precitado Francisco de Perea: “un brasero pequeño de altar muy curioso de yerro claveteado de plata...”⁵⁶. Algunos años después los testamentarios del que fuera obispo salmantino, José Sancho Granado, regalaron una reliquia engastada en plata de los Santos Pastores de Ledesma, que perteneció al difunto prelado⁵⁷. Más cuantiosa, y con el aliciente de haberse conservado en parte, fue la donación efectuada en 1782 por el racionero Juan Toledano, consistente en “media docena de calices de plata sobredorados y tallados...”, que deberían emplearse para las misas rezadas de los días solemnes⁵⁸.

Concluimos reafirmando el interés que estas colecciones todavía tienen para los especialistas en la materia, y la necesidad de llevar a cabo estas investigaciones, sobre todo si queremos tener una idea precisa de la historia particular de nuestras catedrales.

55 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 54, fol. 556v.

56 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 49, fol. 239r.

57 A.C.SA. Actas capitulares, sig. 57, fol. 702r.

58 M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 74. La información que de ellos da la autora es correcta en lo que se refiere a datación y plateros que los labraron, no manejó, en cambio, la información del acta del cabildo donde se da cuenta de la donación y del donante (A.C.SA. Actas capitulares, sig. 61, fol. 236v), que no obstante queda confirmada con la inscripción grabada en el pie.

La catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas

M^a ÁNGELES RAYA RAYA
Universidad de Córdoba

Introducción¹

A través de este trabajo de investigación pretendemos poner en valor el patrimonio de la Catedral de Córdoba; nuestro punto de partida es el estudio de la platería a través de los inventarios que se conservan en los archivos catedralicios², pero nuestro fin no es dar cabida sólo al estudio de la plata sino que, con el tiempo, también pretendemos abordar el estudio de los ornamentos, las joyas, es decir, todos aquellos temas que nos ayuden y contribuyan a perfeccionar y valorar épocas pasadas, donde la sociedad tuvo un papel importante en la consolidación y ampliación del rico patrimonio de la Iglesia. Para ello es necesario recopilar el mayor número de datos, derivados del análisis de las fuentes escritas, históricas, arqueológicas e

1 Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación mucho más amplio en el que intervienen las Universidades de Córdoba, Murcia y Sevilla.

2 En el 2006 publicamos el primero de estos inventarios M.Á. RAYA RAYA, “La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 611-629.

iconográficas, cuyas interpretaciones ayuden a explicar la evolución de las realidades históricas que configuran nuestro presente.

Partiendo, pues, de unos planteamientos teóricos y metodológicos basados en las fuentes escritas, debemos subrayar la importancia que tienen los inventarios como herramientas para registrar un presente cambiante, ya que no sólo informan sobre la percepción subjetiva de la época en que se está realizando, sino que ilustran todo un momento histórico en el que se percibe la personalidad de la persona designada para realizar la inspección y comprobar que todo está en orden y nada ha desaparecido o está fuera de su sitio y que las piezas que están recogidas en el inventario anterior permanecen o se han dado de baja por deterioro³ y, además, también ofrecen información sobre la jerarquía eclesiástica y sobre las personas que tienen a su cargo la guarda y custodia del tesoro catedralicio, como el sacristán mayor, a cuyo cargo está el *vistuario*, o el tesorero, papel ocupado por un canónigo.

Pero, además, el inventario no es sólo la relación de todos aquellos objetos que poseía la catedral sino que, como podemos observar, cuando descendemos al análisis de los materiales conservados, al margen surgen anotaciones que van dando cuenta de las piezas registradas, de su uso, de su estado de conservación, de su peso, del material en que están realizados e incluso, si hubiere lugar, de su préstamo o cesión temporal a una parroquia de la ciudad o a un monasterio e incluso a una catedral de otra provincia. También aportan datos acerca de los comitentes que han donado el objeto acompañándolo de descripciones que permiten valorar la importancia social del personaje que ha hecho la dádiva⁴; a veces añaden comentarios explicativos indicando que hay joyas o piezas que han sido depositadas o cedidas sin que realmente exista una donación⁵.

La importancia e interés de este documento es inenarrable, ya que es una hoja de ruta por la que el investigador puede ir trazando, con seguridad, la trayectoria que va adquiriendo el ajuar litúrgico de la catedral, ya que consiente no sólo estudiar las piezas de platería sino también todos aquellos objetos que están al servicio de

3 El uso contribuye al deterioro de las piezas y no debemos olvidar que muchas de las obras inventariadas son de uso diario, circunstancia que contribuye a su desgaste. Es muy significativo que se aluda al mal estado de conservación de una pieza indicando que es debido a su uso. En el folio 1r se le pregunta al sacristán si guarda algunas de las piezas que se han perdido de la cruz de mazonería que aparece reseñada en segundo lugar y contesta que “*no, ni sabe quien lo tiene sino que entre el que se cayrian por las calles como la arriman los sacristanes de cabsa que esta crus la lieuan a todas partes en los oficios fuera e dentro de la yglesia*”.

4 Dignidades eclesiásticas: obispos, arcedianos, deanes, chantres, priores..., nobleza: duques, veinticuatro de Córdoba...

5 En relación con una imagen de la Virgen de plata que aparece reseñada con el número 14, en el folio 2r, se indica que en la mano derecha lleva la imagen “*unos corales gordos de quantas con vna borla de hilos de seda azul pavonada e otros hylos de oro. Los quales corales dixo el dicho sacristán que no son de la dicha ymajen sino de Antón Sánchez, racionero desta iglesia e que aquí están puestos en la dicha ymajen más ha de tres años e no los ha pedido*”.

la liturgia, además de facilitar que se tenga conocimientos de todas aquellas piezas que obispos, canónigos, racioneros, han ido donando a la iglesia.

El interés del inventario de 1515: comentarios a su realización

El inventario, objeto de nuestro estudio, es el segundo y último que se conserva del siglo XVI en la catedral de Córdoba; desconocemos si a lo largo de la centuria se realizaron otros inventarios, pero la realidad es que no tenemos testimonio de que así sea, ya que el siguiente documento que se conserva es del siglo XVII, concretamente de 1628. La pérdida de estos manuscritos imposibilita conocer como fue aumentando el patrimonio de la iglesia mayor de Córdoba aunque cabe señalar que “hacer un nuevo inventario quitaba todo valor administrativo al anterior”⁶ y, por ello, no se tenía especial interés por conservarlo. Por otra parte es interesante reseñar que las Actas Capitulares, a veces, dan cuenta de los inventarios que se encargaron y, además, con frecuencia recogen las donaciones que se hacen a la Catedral o los encargos que realiza el cabildo; igualmente interesantes son las cuentas de Fábrica, ya que con frecuencia amplían los datos que se recogen en el inventario pues, a veces, guardan las cantidades que se pagaron a los maestro que realizaron las piezas.

Por todo ello, diversos son los factores que contribuyen a valorar muy positivamente la ejecución del documento que estudiamos. En primer lugar llama la atención, en relación con el inventario de 1507, la abundancia de datos que pueden extraerse de su lectura⁷. Comienza el manuscrito indicando que estamos en la ciudad de Córdoba a veinte y dos días del mes de enero de 1515, día en que el Visitador⁸ se dirige al vestuario —*vistuario*—⁹ y se presenta al tesorero, Juan Álvarez de Almorox, y al sacristán mayor, Cristóbal Pérez de Quirós. Durante varios días se estuvo haciendo la inspección pues se dice que tornó al vestuario los días 24 y 25 de enero¹⁰,

6 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 618.

7 Como observamos al estudiar el *Inventario de 1507*, llegar a concluir la fecha en que se llevó a cabo la relación de piezas que poseía la Catedral, fue tarea ardua y compleja, ya que en los folios en los que se describían las piezas de orfebrería y de ornamentos en ningún momento aparecía una fecha que indicara cuando se llevó a cabo, y que se llegó a la conclusión de que fue hecho en 1507 por otros documentos que aparecían insertos en el mismo documento.

8 En ningún momento se dice el nombre del visitador. El Visitador es el representante del obispo que, como tal, se presenta en el vestuario, con poder para comprobar y valorar los bienes que posee la Catedral y revisar el estado de conservación que presentan las piezas.

9 *Vistuario* es el término que se utiliza en el inventario para designar el lugar donde se guardan los ornamentos sagrados, los objetos de culto y todas las cosas destinadas al servicio de la catedral. El lugar donde se custodian los objetos de culto ha recibido diversos nombres, cambiando éstos con el tiempo; durante la Edad Media y los comienzos del siglo XVI este lugar no tiene nombre propio, se guardaba la platería junto con los ornamentos y los libros, de ahí el apelativo de *vestuario*, por la preeminencia que se da a la función de revestirse los sacerdotes para las funciones litúrgicas. Nieto Cumplido llama la atención sobre el nombre que recibía la dignidad catedralicia que custodiaba estos objetos de culto ya que se hace referencia a él con el nombre de *tesorero*. M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 618.

10 A.C.C. *Inventario...* fol. 2r y 4v.

fechas que aparecen registradas en el documento en que se inventaría la plata. Una vez revisadas todas las piezas se continúa con el inventario de los ornamentos sagrados para posteriormente pasar a revisar los libros que forman parte de la librería catedralicia, dando por terminado todo el inventario el día veintidós de marzo de 1515, lo prolongado del tiempo invertido pone de manifiesto que catalogar todos los bienes de la Catedral fue una tarea ardua y compleja.

No conocemos con certeza donde se localizaba el vestuario, pero si sabemos que no sólo era utilizado para revestirse los miembros del Cabildo sino que a su vez era capilla, ya que cuando se alude al sacristán se indica que *era sacristán de dicha capilla*¹¹. Aún cuando no se indica ningún dato ni descripción de este lugar sabemos que el *vestuario* se localizaba, en el momento en que se hace este inventario, en el muro sur, más o menos, en el lugar que actualmente se sitúa la Sacristía mayor¹². La sacristía del siglo XVI venía a ocupar las habitaciones que conformaban el *bayt al-mal*¹³ de la mezquita omeya, cuya función se mantuvo en la catedral cristiana ya que dentro de la cultura musulmana se designaba con este nombre el lugar donde se guardaba el tesoro¹⁴.

Cuando el 22 de enero el visitador se dirigió al vestuario pidió al tesorero y al sacristán que le entregasen el inventario que tenían de los ornamentos y cosas que custodiaban. Le dieron un inventario que estaba firmado al final por el tesorero, canónigo Diego Vello, y por el notario apostólico Alonso Ruiz Martínez y que tenía veinticinco hojas de pliego entero y XVII planas¹⁵. Este inventario era el que se había realizado en 1507; se lo presentaron y, con él en las manos, fue pidiendo que

11 A.C.C. *Inventario...* fol. 1r.

12 En la actualidad la sacristía mayor de la catedral de Córdoba ocupa los solares de las extintas capillas de San Andrés y San Martín, que fueron dadas por la Fábrica de la Catedral al cardenal Salazar para la construcción de su capilla y panteón, que a su vez serviría de Sacristía mayor de la Catedral, uso que había tenido desde la dedicación de la Mezquita en Catedral en el siglo XIII, conservando así los usos que siempre había tenido.

13 La mezquita de Córdoba presenta una serie de singularidades que la hacen diferente a otras mezquitas omeyas. Una de estas originalidades es el doble muro de qibla donde coincidiendo con la nave principal quedaba insertado el mihrab; a ambos lados encajando con cada una de las naves laterales se desarrollaban cinco habitaciones, estando las de la derecha conectadas con el *sabat* o pasadizo que unía la mezquita con el palacio del califa y las habitaciones del lado de la izquierda *estaban destinadas a guardar los utensilios, los vasos de oro y plata y las bujías, conservados todos para la iluminación con candelas de la vigésimo séptima noche del mes del Ramadán, el honrado*, como describe esta zona al-Idrisi. Citado por M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 258.

14 En 1705 en la "Relación del estado de la diócesis" firmado por el cardenal Salazar y dirigida al Papa Clemente IX se pone de manifiesto el orgullo del cardenal por la Sacristía que está construyendo "porque servía a este ministerio una pieza muy estrecha y indecente con gran detrimento de las alajas y ornamentos sagrados, no teniendo la Fábrica medios para erigir y levantar nueva sacristía respectiva a la grandeza del templo" (citado por M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit. pp. 372-373).

15 El inventario que le presentaron era el que se había realizado en 1507, ya que los datos que aportan acerca de éste coinciden en todo, número de pliegos y firmas del tesorero y del notario apostólico. El notario apostólico tenía las mismas competencias y prerrogativas que el notario público, es decir dar fe de los contratos, testamentos y otros actos extrajudiciales, conforme a las leyes.

le mostrasen todas las cosas que allí aparecían reseñadas. La lectura comparativa de ambos inventarios pone de manifiesto que la colocación de las piezas recogidas había sido alterada, ya que hay momentos en que la relación coincide con el orden que van siguiendo, pero en otras ocasiones las obras no están por haber sido colocadas en otro lugar; ello lleva a veces a indicar en el margen que las piezas que aparecen inventariadas no están en su sitio y que serán inventariadas en su momento, cuando se llegue a ellas¹⁶.

Por otra parte, este documento de 1515 es complemento del anterior, ya que al revisar las piezas catalogadas, a veces, se omiten algunos de los datos suministrados en el primer documento y se hace referencia a él para indicar si se cumplió lo mandado, especialmente cuando se había indicado que se haga una caja para guardar, por ejemplo, una cruz y se comprueba que no se hizo o se hace referencia al estado de conservación de una pieza, indicándose que le falta algunos de los motivos decorativos y los guarda el sacristán; cuando esto ocurre se solicita al sacristán que las muestre o indique en donde se encuentran en este momento¹⁷. Junto a todo esto, se aprecia en la lectura del documento que, a veces, se omiten datos que están recogidos en el inventario anterior¹⁸, esto explica, en cierto modo, que ambos inventarios estén unidos.

En ocasiones la riqueza de noticias es tan abundante que relatan que es lo que ha ocurrido con las piezas que no están; así al reseñar los cálices, además de señalar a quién perteneció la obra, como ocurre al describir el cáliz que perteneció a Fray Gonzalo de Yllescas (1454-1464), indican que llevaba el capelo de las armas de plata esmaltada. Comprueba el señor Visitador que habían mandado arreglar el pie y que no se había hecho y que, además, la patena estaba ya todo gastada y que sólo se conservaba las armas y el escudo del obispo¹⁹. En otros casos ha desaparecido la pieza y el sacristán aclara que *la patena* no había sido mostrada porque se había desecho y hecho otra nueva, con un Crucifijo encima, dorado y esmaltado, y que la imagen de la Virgen de esmalte que ornamentaba la vieja patena había sobrado²⁰.

En otras ocasiones, en el inventario de 1507, se manda deshacer y hacer de nuevo algún objeto que está en mal estado, e incluso se indica que se hagan de nuevo y se pongan los mismos escudos que tienen como ocurre con los dos candeleros que

16 A.C.C. Fol. 2v. En el margen izquierdo: *Una arqueta e unas tablas e otra arqueta que viene en el inventario contenidas*. En el folio 4v en el margen izquierdo se lee: *arqueta de marfil*. En el texto se recoge: *E fue mostrada la arqueta de marfil blanco escoriado que quedava atrás segund la orden del dicho inventario*. Del mismo modo, en el mismo folio, hay anotaciones marginales donde se indica *Tablas o arqueta de plata*.

17 A.C.C. Leg. 143, fol. 1r. En la pieza 4: *Dixo que las tuvo no sabe de ellas, que tres que se pusyeron en la dicha cruz*.

18 *Ibíd.*, fol. 1v. En la descripción de la pieza nº 7 se omite que *dio el prior Diego de Góngora* y en la nº 8 se comprueba con respecto al inventario de 1507 que le faltan *tres apóstolos de azavache de los pequeños* y se callan que fue la cruz que *dio el maestrescuela Álvaro de Cabrerros*.

19 A.C.C. Leg. 143, fol. 2v.

20 *Ibíd.*, fol. 3r. pieza nº 27.

había donado el arcediano don Francisco de Valenzuela²¹. Otras anotaciones son muy curiosas por los datos que aportan; así al hacer referencia al cáliz que había donado don Fernando, en alusión al obispo González Deza (1398-1426), relatan que era de plata cincelada y que en el pie llevaba las armas en esmalte del obispo y una imagen de la Virgen y que su estado de conservación era aceptable, pero al aludir a la patena, después de describirla, se indica que en 1508, según aparece registrado en el libro del obispo de 1508, se habían desecho tres patenas pequeñas y se habían realizado dos mayores para dar la paz²². Dato interesante, desde el punto de vista de la liturgia puesto que están indicando que en estos momentos, comienzos del siglo XVI, todavía se está utilizando la patena para dar la paz²³ aunque, por otra parte, es revelador que en este inventario y en el anterior de 1507 se describe un *portapaz de azabache*²⁴. Llama la atención el material en que está realizado aunque, por otra parte, somos conscientes de que estas piezas se realizaron en diferentes tipos de materiales como bronce, marfil... El estado de deterioro que ya mostraba el portapaz de la Catedral de Córdoba ha imposibilitado, probablemente, su conservación hasta nuestros días²⁵. Por otra parte, la escasez de datos suministrados imposibilita un conocimiento más profundo de la pieza, ya que no aparecen descritos los santos o devociones que en el se representaban.

Junto a las piezas reseñadas de platería destinadas al servicio de altar se recogen otros objetos de gran interés porque permiten conocer la riqueza del tesoro de la Catedral, como es la Virgen con el Niño realizada en plata, pieza de gran tamaño, en la que la Virgen ofrece al hijo un pájaro que lleva en la mano y se adornan con corales engarzados con plata, perlas y otras piedras. Igualmente se reseña una custodia grande de madera dorada decorada con flores de plata y corales. En el interior llevaba una imagen de Santa Ana que se indica faltaba²⁶. También atesoraban una arqueta de marfil con herrajes de plata y decorada con piedras y otra arqueta de

21 *Ibíd.*, fol. 3v. pieza 38.

22 Es una pieza de finales del siglo XIV o comienzos del siglo XV. Hace referencia al obispo Fernando González Deza (1398 -1426) y las referencias a las patenas son curiosas ya que alude a que pueden ser asignadas a este cáliz o a otros.

23 El gesto de transmitir la paz se hacía besando la patena pero, desde el siglo XIII se hizo por medio del *osculatorium, instrumentum pacis o portapaz*, M RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*. Madrid, 1956. 2 vols. T. II, pp 433-435. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 98. indica que el más antiguo osculatorium ha sido la patena de la que se habla como tal en el siglo XI. M.J. SANZ SERRANO, "Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, 1991. T. IV-8, pp. 113-123.

24 Especificándose que se adornaba con unos santos también de azabache. A.C.C. Legajo 143, fol. 3v. pieza n° 37. M.Á. RAYA RAYA, *ob. cit.*, pp 611-629. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *ob. cit.*, p. 98. Aluden a inventarios anteriores en los que se documentan los portapaces en el ajuar de la catedral.

25 A.C.C. Leg. 143, fol. 3v. n° 37. Se indica que el azabache estaba un poco rajado.

26 Esta reseña es sumamente interesante ya que está indicando que se sigue empleando para la procesión del día del Corpus la custodia de madera cuando se conoce que desde 1513 Enrique de Arfe estaba trabajando en la nueva custodia. Desgraciadamente esta pieza no se ha conservado.

plata ornamentada con esmaltes que había regalado doña Juana, madre del duque de Arjona, muy bien conservada, que en su interior guardaba un canuto de plata con la espina de nuestro Señor y otras muchas reliquias. A continuación se mencionan unas tablas de madera doradas, guarnecidas con vidrios, imágenes de santos y reliquias; en el exterior, en la parte trasera había unas vidrieras con representaciones de san José y san Martín²⁷.

Podemos concluir que este documento de 1515 ofrece diversas lecturas dependiendo del investigador que realice su estudio pues, como hemos visto, no se detiene en una mera descripción de las piezas sino que desciende a otros pormenores que brindan datos de tipo histórico y social y, sobre todo, aporta una documentación valiosísima para el estudio de los portapaces como a continuación veremos.

Cosas nuevas de más del dicho inventario: Dos portapaces²⁸

Si interesante es el análisis del inventario por el gran número de datos que facilita, más aún es la anotación que aparece en el folio 24v en el que se registra *Cosas nuevas de más del dicho inventario*; la lectura de la relación de piezas, que a continuación se lleva a cabo, recoge objetos poco relevantes para el estudio que realizamos sin embargo una anotación en el margen izquierdo indica *Dos portapaçes*, describiendo a continuación las piezas: *Yten mas dos portapaçes que diz que pesaron treçe marcos e dos honzas e quatro reales. Estauan doradas e la una era con la ymajen de Nuestra Señora e su Hijo desnudo en brazos con sus coronas en las cabeças doradas, e la otra tenía la Asunción de Nvuestra Señora con diez angeles e cherubines a los lados, e al pie del tabernacolo de las dichas ymajenes sendas piedras falsas como encarnadas engastadas, e al lado derecho de cada portapaz sendos escudos con las armas del señor obispo don Martín Fernández de Ángulo, e al otro lado sendos escudos con las armas de la obra desta yglesia. E tienen sus caxas encoradas de negro e aforadas de dentro en paño colorado*²⁹. La descripción que se hace de estas dos piezas es minuciosa y pormenorizada de tal manera que a través de su lectura vamos visualizando las obras a las que hacen referencia. En efecto, entre las piezas que atesora la Catedral de Córdoba hay dos portapaces que coinciden en todo con la descripción realizada en el inventario, pero hay que destacar que sólo uno de los portapaces, el que lleva como motivo iconográfico la Virgen con el Niño, es el que luce el escudo de la Fábrica de la Catedral y el del obispo Don Martín Fernández de Angulo (lám. 1),

27 Su descripción indica que se trataba de un tríptico-relicario, construido en madera y decorado con esmaltes y vidrieras, unidas las partes con charnelas de plata. Iba totalmente decorado tanto en el interior como en el reverso. Salvado las diferencias, guardaría ciertas analogías con las Tablas alfonsíes que se conservan en la Catedral de Sevilla. Su desaparición impide conocer con exactitud la belleza y calidad de esta pieza.

28 En el folio 24v, donde concluye el inventario de los ornamentos, hay una indicación en la que se lee: *Cosas nuevas que mandó al dicho inventario*.

29 Folio 26r. Nota en el margen lateral izquierdo: *portapaces*.

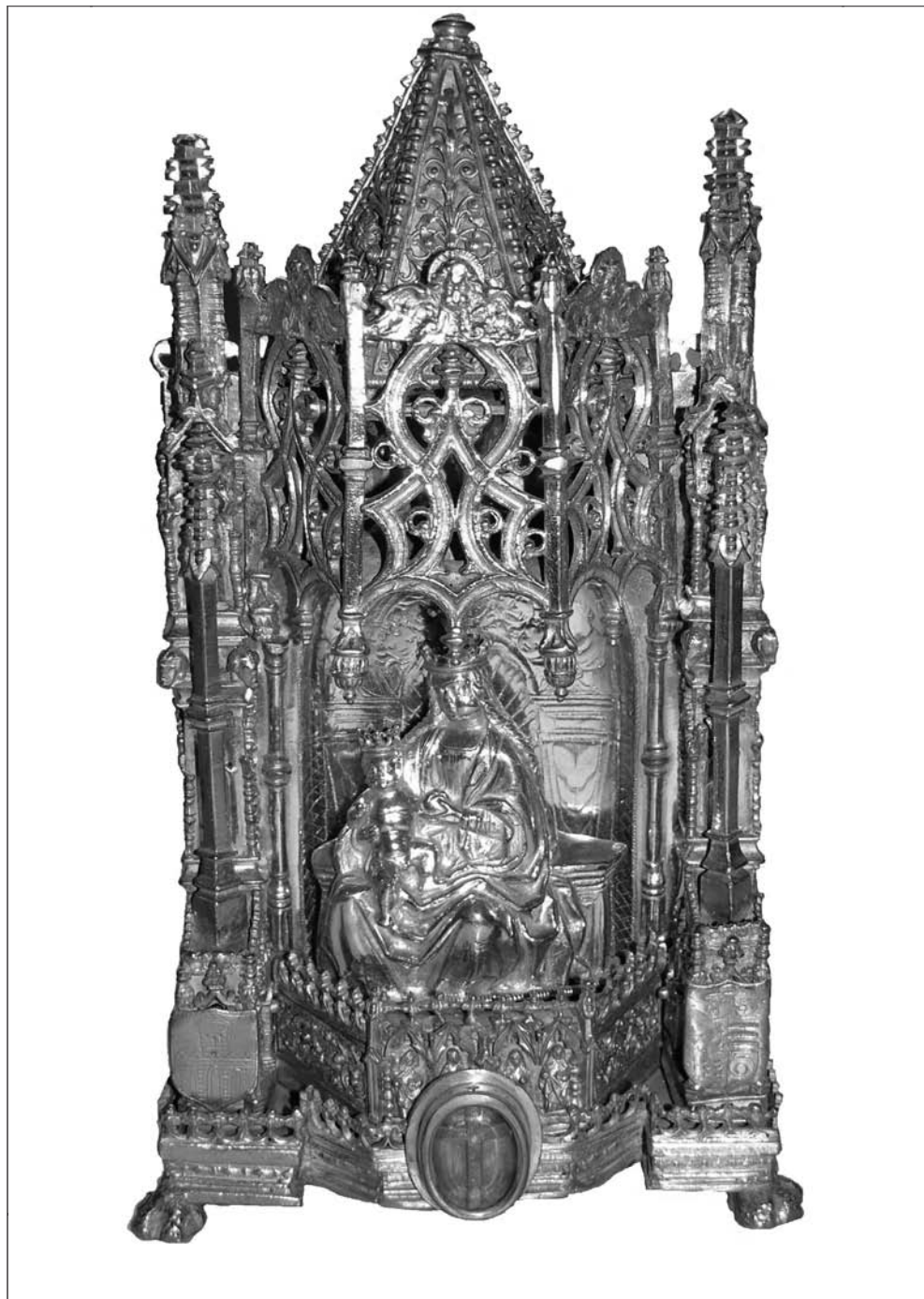


LÁMINA 1. *Portapaz de Virgen con Niño (1515). Tesoro de la Catedral, Córdoba.*

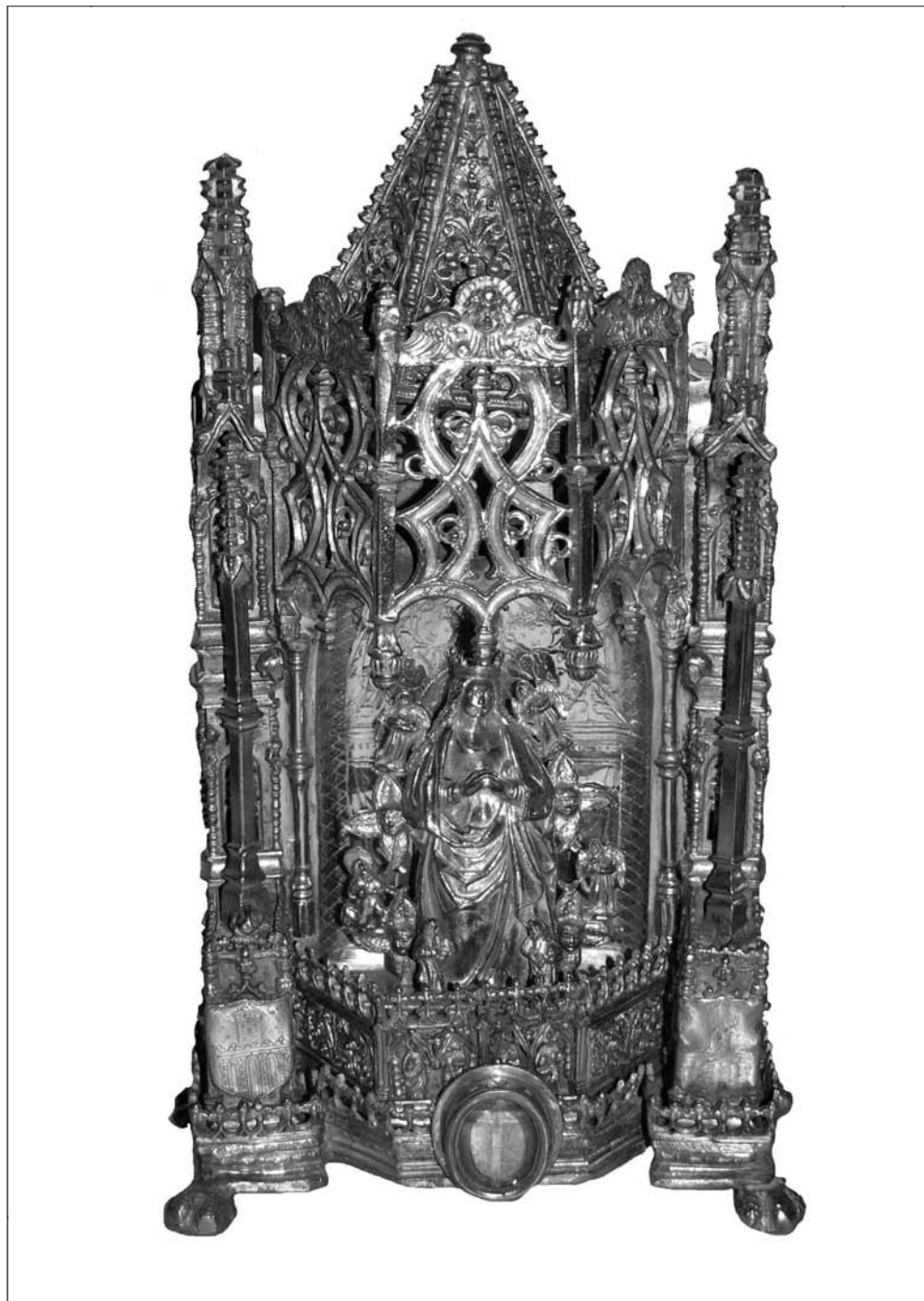


LÁMINA 2. *Portapaz de la Asunción (1515). Tesoro de la Catedral, Córdoba.*

ya que el otro portapaz, el de la Asunción de la Virgen (lám. 2), sólo ostenta el escudo de la Fábrica de la Catedral³⁰. Este detalle, a simple vista insignificante, lleva a plantearse una serie de interrogantes que posiblemente ayuden a comprender el porque de la ausencia del escudo episcopal en una de las piezas. En primer lugar están indicando que sólo uno de los portapaces ha sido costeado por Don Martín Fernández de Ángulo, quien ocupó la silla de Osio desde 1510 hasta 1516; el otro fue sufragado por la Fábrica de la Catedral por lo que sólo ostenta su escudo. La donación de estos ejemplares habría que interpretarla como una contribución directa a la necesaria renovación del ajuar litúrgico abandonando la costumbre de impartir la paz por medio de la patena.

Los portapaces se incorporan al servicio de la Catedral en marzo de 1515, momento de gran trascendencia en la vida de la ciudad, ya que se están llevando a cabo una serie de obras que van a introducir importantes cambios, desde el punto de vista artístico, que van a ser decisivos para la evolución posterior del arte pues se trata de un periodo en que se da un fuerte maridaje entre arquitectura, escultura y orfebrería³¹. Y por otra parte, junto a las formas características de gótico, comienza a utilizarse un nuevo lenguaje ornamental que ha llevado a hablar de gótico humanista³².

Estas piezas han sido estudiadas y citadas en variadas ocasiones desde que, en 1955, formaron parte de la exposición celebrada en Madrid en honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su estado de conservación es excelente³³ y son de los más bellos ejemplares del último gótico labrados en los talleres cordobeses. Además, conserva el portapaz de la Virgen con el Niño la marca de la ciudad de Córdoba durante el primer cuarto del siglo XVI, el león y la silaba COR, coincidiendo con la fecha de realización de los portapaces. El primero en señalar estos punzones fue Ortiz Juárez indicando que el portapaz de la Asunción, en el respaldo, tiene el punzón de Córdoba³⁴. Algunos años después puntualizaba en relación con los punzones que “están mal estampados por la parte que correspondería a la punta. La parte superior está ocupada por un león pasante hacia la izquierda. La figura

30 Muchos historiadores al hacer referencia a estos portapaces indican que ambos fueron regalados por don Martín Fernández de Angulo sin tener en cuenta que sólo uno de ellos lleva el escudo episcopal. T. LAGUNA PAUL., “El segundo arte cristiano”, en A. VILLAR MOVELLAN (coord.), *Córdoba y su provincia*. Sevilla, 1986. T. III, pp. 201-202.

31 Es el momento en que, Enrique de Arfe está trabajando, en la catedral, en la Custodia procesional del Corpus Christi y Hernán Ruiz “El Viejo” está transformando los pórticos del patio y levantando el hospital de San Sebastián, obras en las que aparecen, junto a las formas del último gótico, elementos mudéjares y renacentistas.

32 A. VILLAR MOVELLAN, “Arquitectura en Andalucía Occidental”, en E. PAREJA (coord.), *El arte del Renacimiento*. Historia del Arte en Andalucía. T. IV, pp. 288- 312.

33 No se conservan las cajas que los guardaban las cuales aparecen descritas en el inventario minuciosamente.

34 D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*. Catálogo. Córdoba, 1973, p. 83. Hay que señalar que el portapaz que lleva la marca de la ciudad es el de la Virgen con el Niño.



LÁMINA 3. *Detalle de los motivos decorativos de las tracerías (1515).*

del león parece poco artística y plana. Bajo el león, las letras COR³⁵. Más adelante indica que este escudo aparece en “dos portapaces góticos de la catedral de Córdoba, que llevan además el punzón O/P, idéntico al que lleva la custodia de Arfe, y que suponemos de Pedro Fernández”³⁶. Este platero tenía dos maneras de punzonar sus piezas. Una en “forma cuadrada, con un gran casetón de forma pentagonal en la parte superior. Todo ello irregular y asimétrico”. Y otra en “forma cuadrangular” con la “leyenda: PRO/FRS- Letras mayúsculas con algunos resabios góticos. Entre la R y la P, hay una pequeña barra horizontal”³⁷. A pesar de los razonamientos esgrimidos por Ortiz Juárez para poner nombre y apellido al autor de los portapaces, tenemos que señalar que analizados con detenimiento no hemos encontrado en ninguna de las dos piezas el punzón señalado, sólo está punzonado el portapaz de la Virgen con el Niño y muestra el escudo de la ciudad de Córdoba³⁸.

Los portapaces cordobeses tienen forma de caja de retablo entre contrafuertes articulados en diferentes cuerpos que culminan en esbeltos pináculos. Las hornacinas laterales de los contrafuertes albergan bultos de diferentes santos sin atributos reconocibles, pudiendo ser uno de ellos, representado de rodillas, San Francisco. Corona el conjunto un apuntado chapitel con rica tracería calada, complejos arcos y profusa crestería vegetal (lám. 3). En el reverso, una gran chapa lisa ornamentada con motivos florales y geométricos con remate conopial y asa en forma de *ese* sirve de soporte a la estructura (lám. 4), apeando toda en un basamento moldurado con crestería de lises que descansa sobre cuatro garras. La hornacina central con doseletes ornamentados con formas geométricas que recuerdan formas mudéjares, apoya sobre un basamento poligonal con decoración floral en los laterales y hornacinas con santos en el centro, coronado por una crestería de flores de lis.

Dignos de destacarse en estas obras son también los trabajos escultóricos, donde el autor da muestra de dominio técnico, tanto del relieve como de las figuras exentas, mostrándose buen conocedor de la anatomía y las proporciones humanas. En el interior del portapaz, que luce el escudo del obispo, resalta un medio relieve

35 D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de Platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 40.

36 *Ibidem*. Indica que este escudo lo lleva también el cáliz plateresco de Nuestra Señora de los Remedios de Zuheros. Ortiz Juárez dice que el contraste puede pertenecer a Pedro Fernández Tercero, que fue nombrado en 9 de julio de 1515 “lo que nos da una pista para fechar los portapaces con más aproximación (1515-1516)”. La documentación existente señala que estas piezas estaban terminadas en marzo de 1515.

37 *Ibidem*, pp. 73 y 74. El primer punzón, O/P es el que relaciona con los portapaces catedralicios y con la custodia procesional de Córdoba, justificando la presencia de este maestro en ambas obras al tratarse de piezas patrocinadas por el obispo don Martín Fernández de Angulo.

38 El portapaz de la Asunción sólo está burilado, careciendo de marcas. Es significativo que los estudiosos que se han encargado de estudiar estas piezas han copiado miméticamente lo que señaló Ortiz Juárez. Véase M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba 1492. Ambiente artístico y cultural*. Córdoba, 1992. pp. 256-257. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística...* ob. cit., pp. 100-101. F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 48-49.



LÁMINA 4. *Anverso portapaz de la Virgen con el Niño (1515). Tesoro de la Catedral, Córdoba.*

de la Virgen sentada, con el Niño en brazos, ofreciéndole una manzana mientras que el otro portapaz muestra a la Asunción de María rodeada de ángeles y con dos donantes a los pies, llevando sendos regalos³⁹. La factura de estas composiciones encierra afinidades con los estilos del norte y, sobre todo, con la imaginería que por estas fechas se estaba realizando en Córdoba.

Para concluir podemos decir que los portapaces de la catedral de Córdoba son un claro exponente de los primeros modelos que se hacen en el primer cuarto del siglo XVI, en los que todavía las formas titubean entre el estilo que muere, gótico, y el que nace, renacimiento. Son espléndidas piezas en las que la estructura arquitectónica a pequeña escala se funde con la escultura de caracteres hispanoflamecos. El dibujo y modelado del grupo principal, es de gran calidad y permite la comparación con las mejores obras escultóricas de la época.

Inventario de 1515⁴⁰

*Fol 1r*⁴¹

En Córdoba año de MDXV años⁴², veynete dos dyas del mes de enero del dicho año el dicho señor visitador fue a visitar el vystuario de la dicha yglesia e presentó al reuerendo señor Juan Alvarez de Almorox, thesorero e canónigo desta yglesia e el honrrado Xhristoual Péres, de Quiros, sacristan de la dicha capilla, pidió el ynventario que tienen de los hornamentos e cosas desta yglesia que son a cargo del dicho vistuario e sacristán, el qual luego fue dado e mostrado al dicho visitador que paresçia tenía veynete çinco hojas de pliego entero xvii plana firmado en fin de Diego Vello canónigo de Córdoba e de vna firma que dezya Alonso Ruiz Martínez, notario apostólico. E luego el dicho visytador tomó el dicho ynventario en sus manos e pidió le fuese mostrado de el principio al cabo todas las cosas e cada

39 Muy interesante son las dos advocaciones marianas elegidas para ornamentar los portapaces: María Madre y la Asunción de la Virgen, ambos temas iconográficos están relacionados con las dos titularidades que recibe la Catedral a lo largo de su historia, planteándonos la posibilidad de que el cambio de advocación se produjera en estos momentos. Por otra parte, el tema de la Asunción rodeada de ángeles fue muy difundido en la ciudad en los últimos años del XV y a lo largo del XVI. T. LAGUNA PAUL, ob. cit., pp. 191-192.

40 Este inventario está en la Catedral de Córdoba, en la sección dedicada a Inventarios; aparece cosido al inventario realizado en 1507, y que estudiamos en el libro de San Eloy del 2006. Está formado por 39 folios, de los cuales 5 están dedicados a las piezas de plata y metal que atesora la Catedral. En el folio 5v comienza el inventario de los ornamentos. En el folio 24v comienzan *Cosas de más...* En el folio 27r se recogen *Preceptos* y a partir del folio 30r comienza el inventario de la Librería que concluye en la hoja 39r.

41 Advertencia sobre la foliación que hemos realizado de este documento. En su momento el escribano que así lo hizo, por razones que desconocemos, no empezó a numerar las páginas hasta el folio 2r, al que puso el número 0. Nosotros, para una más cómoda y fácil lectura, hemos empezado a numerar las páginas desde el primero, con lo cual, la numeración, no coincide con la del documento original.

42 (en dende este dicho día, está tachado).

vna de las contenidas en el dicho ynventario. E como quiera que en el principio del dicho inventario donde está puesta (1) 1)⁴³ vna cruz grande, se disen que faltan en las hojas de los florones dos hojas dellas, pero aora paresçió que faltan en la vna del lado derecho del cruçifijo çinco hosytas de plata e una hosita en el florón alto de sobre la cruz. E faltan más veynte almenillas e vna torrezilla.

(1) 1) Yten, allende de la cabeçilla de la syerpe que falta en el pie de la dicha cruz commo en el dicho inventario paresçe, lo qual allí el dicho sacristán mostró al dicho visitador, paresçio así mismo que estaua quebrada vna cabeçita de lo alto de vna de las dichas torrezillas del pie de la cruz.

(2) 2) Yten, en la cruz siguiente de maçonería que paresçe por el dicho inventario paresçio que estauan menos dos figurycas, vna al lado derecho del cruçifixo e otra a la parte del dicho crucifixo en los extremos de la dicho cruz. E preguntado el dicho sacristán si tyene algo de los dichos pedaçitos dixo que no, ni sabe quien lo tiene sino que entre el que se cayrian por las calles como la arriman los sacristanes de cabsa que esta crus la lieuan a todas partes en los ofiçios fuera e dentro de la yglesia.

(4) 3) Yten, en otra cruz de cristal de pieças contenida en el dicho ynventario donde se mandó poner un pie para esta cruz, fallose que estaua puesto de plata con dos cañones del pie arriba e con cada seys pilarcitos de plata pasados de vna parte a otra. E sobre cada cañón su nudo e encima de los dichos, dos cañones está un quadrado de plata entre los cañones el cristal con quatro pilarcitos pasados de plata con vnas coronitas alrededor de lo quadrado en quatro grandes sobredorados los pilares e coronas. Esto demás e alrededor de otro nudo que tiene baxo de los cañones en el pie⁴⁴.

(7) 4) Yten, e la otra siguiente cruz de plata dorada con su cruçifixo e diez esmaltes que se contiene el dicho ynventario, donde dize que le faltan nueve florezillas asynaldo dize que tiene el sacristán parte de ellas. Dixo que las tuvo no sabe dellas, que tres que se pusyeron en la dicha (*Fol. 1v.*) cruz. E visto por el dicho visitador si estauan en la dicha cruz paresçio que no estauan allí, e que las otras alyende destas nueve estan mal asydas que están para se caer e muy bien de tyrar de alli con poca premia e estaua toda ella comumente desde el pie arriba tratada. (que no se sabe, esta tachado).

(5) 5) Yten, la otra cruz de cristal pequeñá paresçio que tenía ya el dicho pie de latón desdorado del todo.

(6) 6) Yten, la otra cruz siguiente de jaspe paresçio, asy mismo todavía quebrada, segúnd en el dicho inventario se contiene.

43 Para mejor comprender el documento hemos hecho coincidir la numeración que le dimos al Inventario de 1507 y que publicamos en el 2006, con el que ahora se publica, indicando la numeración del primer inventario con cursiva.

44 En el margen *coronicas*.

(8) 7) Yten, la otra cruzeta siguiente pequeña de jaspe verde que se contiene en el dicho ynventario paresçió en el pie con una torrezita menos. El qual pie a de tener seys torrezitas commo quiera que en el dicho inventario se contiene. Que tiene esta cruz quatro torrezillas pequeñas en el pie por manera que tiene aora que tiene ahora (sic) çinco torrecitas en el pie, e falta vna para seys, como dicho es.

(9) 8) Yten, la siguiente cruz de azavaje contenida en el dicho ynventario paresçio que le faltauan tres apostólos de azavache de los pequeños contenidos en el ynventario.

(10) 9) Yten, otra cruz pequeña de azavaje con su pie de plata contenida en el ynventario paresçio que estaua quebrada e soldada a la junta que haze de pie de la cruz casy en comedio de la misma cruz.

(8) 10) Yten, la siguiente cruz de madero negro contenida en el dicho inventario paresçio la dicha águila de encima que estaua la mitad della poco más, e el braço ysquierdo del cruçifijo se estaua todavia quebrado por la junta del onbro, e con media mano en el dicho braço, no más.

(9) 11) Yten, el cruçifijo siguiente de marfil contenido en el dicho ynventario paresçio bueno, segúnd en el se contiene.

(10) 12) Yten, en la otra cruz siguiente de plata grande dorada que se hizo del báculo que fue del señor obispo don Yñigo Manrique, contenida en el dicho inventario paresçio en el estambre grande de la otra parte del cruçifixio que avía saltado un pedaço e abaxo en el pie ençima de la mançana baxa otro pedaço saltado el dicho estambre en otras partes algunas de arriba. E fallóse tambien en lo baxo del pie alto de la cruz entre este pie e la mançana baxa de la cruz que en las hojas e sostenimientos torçidos faltaua vn pedaçuelo e aún dos de los torçidos de las mismas fojas e sostenimientos, que es lo torçido de toda la hoja poco más a la parte de arriba. Y más se halló un cordonçito que esta en baxo destes sostenimientos que faltaua la mitad del, el qual mostró el sacristán questaua despegado. Yten, paresçio que en el dicho pie de la cruz sobre estos sostenimientos estaua despegado por la parte de enmedio uno de los arbytos que suben desde el mismo pie arriba sobre el un sosteniente. Iten se halló que no se auia echo la caja de cuero que se manda contenida en el dicho inventario contenido. Tiene una funda de cordellete colorado.

/Fol 2r.^{45/} (14) 13) Yten. La cruz de plata de gajos siguiente contenida en el dicho ynventario paresçio como en él se contiene e le faltan todavía los dichos dos gajos.

(15) 14) Yten. La dicha ymajen de Nuestra señora de plata grande contenida en el dicho ynventario fue allí mostrada e paresçio que faltaua el páxaro de la mano del niño. El qual páxaro luego mostró allí el dicho sacristán e ello tiene. Iten, paresçio que demás e aliende de las otras quantas e cositas del niño contenidas en el dicho

ynventario auía el dicho niño un coral con tres o cuatro gajos asidos en un engaste de plata. E la dicha ymajen de Nuestra Señora tenía al cuello unos nuditos blancos e colorados con una pomita de plata dorada tan gruesa como un dedo pulgar poco más o menos. La qual dicha poma, nuditos e coral fueron dados a la dicha ymajen, segúnd el dicho sacristán dixo. Yten, paresçio que la dicha mano tenía en la mano derecha unos corales gordos de quentas con vna borla de hilos de seda azul pavonada e otros hylos de oro. Los quales corales dixo el dicho sacristán que no son de la dicha ymajen sino de Anton Sánchez, racionero desta yglesia e que haquí están puestos en la dicha ymajen más ha de tres años e no los ha pedido.

(16) 15) Yten, La cabeça de plata de una de las honze mill vírgenes contenida en el dicho ynventario fue allí mostrada e paresçio como en el dicho ynventario paresçe. E aliende de las piedras de la guirnalda allí contenidas tiene otras en cada trecho unos cuerpos de otra, por manera que las unas otras (sic) sin el dicho camafeo son catorze piedras grandes e chicas. E paresçio el león de las espaldas que le faltaua una mano commo se contiene en el dicho inventario e en la broncha de los pechos al capelo de las armas que son en la dicha broncha, el qual capelo no paresçio ni el dicho sacristán no dio rasón del.

E después de lo susodicho, en Córdoua, xxiiii días del dicho mes de enero del dicho año, el dicho señor visytador tornó al dicho vistuario a la dicha visitaçion e el dicho sacristán mayor presentó al dicho señor *tesorero* (17) (16) truxo la custodia de palo dorada contenida en el dicho inventario, la qual paresçio como allí se contiene commo quiera que aliende los ocho corales que dize el dicho inventario que faltan a las flores de plata que están en la dicha custodia. Paresçio ansy mismo que estan aora otros tres e de los dichos granos de aljofar no faltan syno vno de los ocho que en el dicho ynventario se contiene e faltauan con la santa Ana allí contenida.

(18) 17) Yten, fue mostrada una copa de plata que en el dicho inventario se contiene con su copa de cristal. E paresçio como alli se dize, e no se a adereçado para que se pueda çerrar ni abrir la dicha copa como quiera que en el dicho ynventario diz que se mandó adereçar.

/Fol. 2v./ (19) 18) La copa de plata sobredorada con el espalda de Sant Blas fue mostrada e allí paresçio sin mas falta ni sobra de commo allí se contiene en el dicho ynventario.

(20) 19) Yten, la copa de plata sobredorada que en el dicho ynventario se sigue fue mostrada segúnd e como en el dicho ynventario se contiene.

(21) 20) El ángel de plata con pie e alas doradas contenidas en el dicho inventario fue mostrado e paresçio sin falta laguna commo en el ynventario se contiene.

(22) 21) Yten, fue mostrada vna copa de plata redonda que en el dicho inventario se contiene la qual paresçio como allí dize, saluo que entre la copa e el pie tiene unas hojas enleuadas hasia arriba, de las quales paresçio que faltauan tres hojas. Dizen que tiene dentro reliquias de Santo Esteuan. E las dichas tres hogitas paresçio que faltan de antiguo tienpo.

(26) 22) Yten, La ampolla de beril contenida en el dicho inventario fue mostrada e paresçio segund en el dicho ynventario se contiene e paresçio con dos hilos cercada de plata⁴⁶.

(27) 23) Yten El relicario dorado e esmaltado contenido en el dicho ynventario paresçio commo en el se dize que le falta vna almena e tenía vn giron de los esmaltes despodado no estaua nada adobado como se mandó; el qual dicho giron está allí dado.

Cálices

(28) 24) Yten, el cálçe de plata rico con su patena que en el dicho ynventario se contiene paresçio como en él se contiene saluo, que le faltan otra perica que estaua quebrada aliende de las dos pericas que allí se dizen que faltauan la que el dicho sacristán mostró allí e la tiene guardada. E el esmalte que ay medio de la dicha patena paresçio que estaua ya todo gastado quedan las dichas armas e escudo e en quanto en el dicho capitulo donde ha mençion este cáliz se dize que se mando adobar el dicho cálz e pie e una imagen de Nuestra Señora no paresçio ni supo dar razón el dicho sacristán que ymajen fuese esta, ni el dicho sennor tampoco supo que ymajen fuese, ni así mismo que es lo que se deuiese adobar del pie del dicho cálçe, en el qual pie asy mismo pareçio que estaua pegadico de plata esmaltado con su capelo ençima de las armas del señor obispo Fray Gonzalo de Yllescas e asy mesmo paresçio que alguno del dicho caliz do pudiese estar la ymajen que ser dize el dicho (sennor).

(29) 25) Yten, el dicho cálçe de plata dorado rico siguiente en el dicho ynventario contenido paresçio de la misma manera que allí dize con la falta del dicho pilar de plata.

(30) 26) Yten, el cálçe siguiente de plata dorado con sus torrezillas paresçio commo en el dicho ynventario se contiene, saluo que allende de las dichas dos torrezillas le faltan otras dos e algunos pedaçillos de los sostenimientos que se arriman a las dichas torrezillas. E la dicha patena deste cálçe como allí se contiene paresçió por el registro que del se fiso por estar vieja e hizieron otra en /Fol. 3r./ la qual allí mostró el dicho sacristán que sería de aquel cálçe sobredorada de vna parte e otra e en medio vn cruçifixo dorado con esmaltes alderredor e con Nuestra Señora e San Juan e en lo alto de la Cruz de vna parte el sol e de la otra la luna.

(31) 27) Yten, el cálçe siguiente de plata dorado con la ymajen de Nuestra Señora en el pie e armas del obispo don fray Gonçalo e patena, paresçio commo allí contiene, saluo que el dicho cálçe a la parte baxa de la mançana le faltauan dos figuras de plata, a la vna más de la mitad e a la otra çerca de la mitad della. E

46 En el margen izquierdo: vna arqueta e unas tablas e otra arqueta que viene en el ynventario contenidas. Esta dicha copa redonda se contiene abaxo en la visitación que se hizo a XXV de enero de DXV.

la patena estaua ya vieja e hendida por algunas partes e el esmalte de la patena ya todo saltado e queda en blanco todo estaua pesado el Dios padre con tres clauitos enderredor.

(32) 28) Yten, otro cálice dorado e çinzelado que tiene la imagen de Jhesus en el Sepulcro contenido en el dicho inventario con su patena, paresçio commo allí contiene sin falta alguna, pero la patena no fue mostrada como allí se dize porque el dicho sacristán dixo que se avía desecho y fecho otra, la qual dio allí luego para el dicho cálice sobredorada con un cruçifixo ençima dorado e esmaltado alrededor e al vn lado una ymajen dorada de Nuestra Señora e al otro lado un escudito e ençima vnas letras que dizen Jhesus y la ymajen de Nuestra Señora de quien allí se dize que estaua ençima de la patena con un esmalte mostró allí el dicho sacristán porque aunque se desfizo la dicha patena sobró aquel esmalte e imagen de Nuestra Señora, como dicho es.

(33) 29) Yten, el cálice siguiente que se contiene en el dicho ynventario que es de plata zinzelado e en el pie tres esmaltes de las armas del obispo don Fernando e ymajen de Nuestra Señora paresçio según allí se dize syn ninguna falta, e la patena que allí se dize que tiene un esmalte con un cruçifixo e dos imágenes paresçio para este dicho cálice como quiera que aya segúnd a registrado e a paresçido dos o tres patenas de cruçifixos e ymajenes porque el dicho sacristán dixo que es verdad e asy paresçe testimonio por el libro del obispo desta Yglesia que en el año de quinientos e ocho se deshizieron tres patenas que eran pequeñas de las que arriba se ha fecho mençion e se hizieron dos mayores para dar paz que se a anexado a dos cálices que arriba se ha fecha mençion por manera que a este cálice falta ahora patena o a uno de los cálices arribas dichos enpero una patena con esmaltes quier de çinco flores de lis de quier abaxo que en el dicho ynventario se haze mençion con letreros que dize paz Christo, etc., se pueda dar e anexar a este cálice e asy no le faltara a la patena ni sobrará patena sin cálice, como abaxo en el dicho inventario se contiene.

(34) 30) Yten, el otro cálice de plata dorado de dentro, con su patena blanca contenidos en el dicho inventario, la cual patena es dorada alrededor e en medio vna cruz dorada paresçio commo en el dicho ynventario se contiene, asi con la falta de las tres almenillas e aún con alguna más falta que después acá se pudo caerse, porque paresçio que le faltaban más de çinco almenillas a toda consideraçion la espesura de las otras que estauan enteras.

/Fol. 3v/ (35) 31) Yten, la dicha patena dorada con el letrero de Pax Christo e en medio el escudo de las armas con çiertas flores de lis de quer arriba se haze mençion paresçio commo en el dicho ynventario se contiene sin ninguna disminucion.

(36) 32) Yten, los quatro cálices de plata con sus patenas que sirven a los recabdos fueron mostrados; e el vno dellos tiene en la mançana seys esmaltes, los tres con unas cruzeticas e los otros tres con tres escuditos de las armas de Córdoba e en el pie vna cruz fecha dorada en la dicha mançana e juntura del pie e copa dorado e de dentro el vaso dorado, e en la junta del dicho pie estaua quebrada la soldadura.

E la patena una cruz dorada en medio, redonda, e tiene su capillo e panezillo e el otro calíçe su patena tenía en el pie vna cruz con tres clauos dorada. E la junta de la opa estaua quebrada e la patena asy mismo con otra cruz en medio dorada con su capillo e panezillo. E el otro cáliz e su patena en el pie del qual estaua vna ymajen de Ihesus que salió del sepulcro, dorada la dicha ymagen; e la patena con otra cruz de la Trenidad en medio con su capillo e panezillo. E el otro cálíçe con seys esmaltes redondos todos ya saltados saluo vno. E en el pie otra cruz dorada llana con su pie ancho. E la patena con otra cruz de la Trenidad dorada asy mismo con su panezillo e capillo.

(37) 33) El otro cálíçe de estaño e su patena paresçio como en el dicho ynventario se contiene.

Anpollas

(38) 34) Las dos ampollas de plata doradas contenidas en el dicho inventario, paresçieron commo en él se dize, tenían ya adobadas e pegadas las tapaderas, e la vna anpolla dellas tiene vn coralito sobre la vna tapadera.

(39) 35) El ostiario grande de plata dorado de labrado de mançonería con su cobertor encima con vna corona paresçio como en el dicho ynventario se contiene, saluo que la corona del dicho cobertor está maltratada, que le faltan la dicho almena y florezilla que en el dicho inventario dize e avn algo más. E debaxo de la corona está despegado por muchas partes el dicho cobertor. E tenía asy mismo despegado vn escudo que tenía el dicho cobertor con las armas del señor obispo don Yñigo estauan despegadas.

(40) 36) Yten, el otro ostiario de marfil labrado que en el dicho inventario se contiene, paresçio como en el dicho ynventario se dize, saluo que de donde deçiendo la bareta que tiene el aldabilla estaua quebrado vn poquito del cobertor, quanto dize en mucho de la dicha bareta.

(41) 37) Yten, el portapaz de azebache contenido en el dicho ynventario paresçio como en el dicho ynventario dize, saluo que al lado derecho paresçio que estaua rajado vn poco de dicho azavaje.

Candeleros

(42) 38) Yten, los dos candeleros de plata con quatro esmaltes en las mançanas de cada vno, que se siguen en el dicho inventario paresçieron commo en él se contiene, saluo en el clauo de plata que allí se dize que falta no paresçio de donde podía faltar, por quanto en las cosas de arriba e pues de abaxo do ay junturas con clavos todos son de cobre.

/Fol. 4r./ (43) 39) Yten, los otros dos candeleros grandes de plata blanca que se mandaron desfazer e hazer de nuevo como en el dicho inventario se contiene fueron allí mostrados ante el dicho visytador. E estauan fechos de plata blanca, los

pies e copa de maçonería e en cauo de las copas en lo alto los bordes de coronitas e vn hilo de plata alrededor ençima redondo. E las maçanas de en medio arriba e abaxo con sus coronitas e puestos vnos pilaritos a trechos seys en cada vno e a las juntas de las copas de arriba y puestas de abaxo otros bordezitos con otros pilarcitos e tenian en el pie de cada uno sendos escudos con leones dorados en medio que dixeron que son las armas del dicho arcediano don Francisco de Valençuela.

Ençensarios

(45) 40) Yten, los dos ençensarios grandes de plata blanca siguientes en el dicho inventario paresçieron sanos, como allí se contiene e segund dixo el dicho sacristán e así paresçio por los dichos ençensarios que se avía renovado los pies e escudillas de abaxo de los dichos ençensarios y los picos de los remates que suben entre los cabos estauan todos cortados e paresçio que se deuieran de tyrar por tirar algúnd ynconveniente porque todos ellos estauan de una manera cortados.

(46) 41) Los otros dos ensensarios de plata blancos con sus cadenas contenidos en el dicho ynventario paresçieron algo maltratados e viejos e suzios de la resyna del ençenso.

(47) 42) Vna naueta de plata grande sobredorada con su cuchara de plata que en el dicho ynventario se contiene paresçió que tenía el borde de la una parte arriba despegado que se tenía un poco; a menester que se suelde a aquella parte commo esta la otra soldada e clauada con un pie de plata dorada; fáltanle dos pilaritos a la otra parte de la proa commo quiera que en el dicho ynventario se diz que le falta un pilarejo non más. La qual auia testimonio, se dio para el ynventario, según el dicho sacristán dixo.

(48) 43) Otra naveta que primero se contiene en el dicho ynventario que la de arriba paresçio que estaba el tapadero quebrado por dos partes e vn pilarçito con que se abre estaua despegado, el qual pilarçito allí dyo luego el sacristán e estaua allí guardado, la qual tiene su cuchara de plata contenida en el dicho ynventario.

Bronchas

(49) 44) La broncha de plata siguiente con la Salutaçión que en el dicho inventario se contiene paresçio sin alguna falta commo allí se dize, eçesto que paresçio que faltauan dos granitos de aljófar, segúnd la quenta que llenan los follajes en los dichos granos de aljófar.

(50) 45) La otra broncha de plata siguiente con la ymajen de Nuestra Señora en medio que es la Asunçion de Nuestra Sennora paresçio que en las espaldas de la imagen de Nuestra Señora estaua saltando la mitad del e no paresçio que faltaua alguna piedra porque en la que faltaua ya estaua puesto por el dicho sacristán, según el dixo e allí paresçio e falta el grano de aljófar que en el dicho ynventario dize.

/Fol. 4v⁴⁷./(51) **46)** Otra terçera broncha dorada con un camafeo en medio e quatro piedras que en el dicho ynventario se contienen, paresçio allí sin falta alguna commo el dicho inventario lo declara.

Después⁴⁸ de lo qual en xxv de enero de dicho año el dicho señor visitador fue al dicho vistario, e torno a la dicha visitaçión presente el dicho señor Thesorrero e sacristán mayor.

(23) **47)** E fue mostrada la arqueta de marfil blanco escoriado que quedaua atrás segúnd la orden del dicho ynventario con su cerradura de plata, la qual çerradura e unas baretas de plata esmaltadas que eran las barreta quinze con lados e coberturas e paresçieron las dichas piedras verdes e coloradas e quarenta e dos piedras como quiera que el dicho ynventario diga que tienen quarenta e tres piedras y segúnd paresçio de las señales deuieron de faltar otras diez o doze piedras. E paresçio quebrada la henbrilla de la çerraja desta arqueta e no tenía llaue, segúnd el dicho sacristan lo dixo por la manera que no se echó llaue ni se adobó, segúnd en el dicho ynventario se contiene que se avía de adobar; e paresçio asy mismo la lenxeta dentro de la dicha arqueta enbuelta en un çendal encarnado.

(24) **48)** Yten⁴⁹, vnas tablas de madera doradas que atrás quedauan en el dicho inventario guarneçidas con vidrio con ymajenes destos, con ciertas reliquias e en las espaldas diez vedrieras, paresçio commo en el dicho ynventario se contiene e aunque allí no se dize en la una vedriera de las espaldas estaua la ymajen de San José e en la otra la ymajen de San Martín e tenía floçaduras de plata con unos tornillos e commo de medios caxcaueles e al medio de las dichas tablas, donde juntan la una con la otra sus charnelas de plata, dos a una parte e dos a otra con que se juntan las dichas tablas.

(25) **49)** Una arqueta de plata⁵⁰, toda esmaltada, con su cerradura e ansylla que dio doña Juana, madre del duque de Arjona, etç, commo en el dicho ynventario se contiene, paresçio allí segund en el dicho ynventario se contiene, sana e sin diminuçión alguna.

Açetre. Ysopos

(52) **50)** Yten, fue mostrado el açetre de plata que en el dicho ynventario se contiene, el qual açetre paresçe sano e sin diminuçión, e con las armas en tres escudos esmaltados e dyferentes en las armas. E el dicho ysopo que allí se dize commo quiera que segúnd el dicho sacristán mayor dexó este ysopo e el otro siguiente en el dicho ynventario se defizieron e se hizieron otros dos de la misma plata de los otros dos,

47 Aparece en el margen lateral izquierdo, a lápiz, la fecha 25/1/1515.

48 En el margen izquierdo: arqueta de marfil.

49 En el margen izquierdo: tablas.

50 En el margen izquierdo: arqueta de plata.

de los que el pequeño tiene dos canutos entorchados e la trompa a quartos, llano e zinzelado retorcida. E el otro ysopo con otros dos cañones sinzelados e la trompa más grande çinzelada.

(53) 51) Yten, dicho ysopo otro que en el dicho ynventario se contiene paresçió e dél se haze aquí mençión en el capítulo más deste.

Libros

(54) 52) Tres libros que en el dicho ynventario se contiene fueron mostrados e paresçió la seda que allí se dize ya gastada toda e fecha pedaços, los quales asy mismo paresçieron commo allí se contiene, al uno le falta çierta plata e un cantón e atrás otro poco, e al otro los dichos dos bollones.

(Fol. 5r⁵¹ / 53) Yten, los dos cirios de plata grandes con cada çinco canutos como en el dicho ynventario se contiene paresçieron que no tenían cada uno más de çinco argollas e preguntado por ellas, el dicho sacristán mayor dixo que fueron mandados adobar los dichos çirios e se tyraron aquellas dos argollas de plata. E preguntado ques dellas dixo que no lo sabe que lo vió dara quenta dellas. Y el un çirio dellos tenía la copa de arriba toda abollada y maltratada e un agujero e aún dos, donde le falta alguna plata por donde pueda entrar dos de dos en el uno. E la otra parte del çirio está sano paresçió que estaua renovado e de otras hojas deferençiadadas del otro çirio que dicho estaua abollado e que lo demás en el dicho ynventario dize paresçieron commo allí se contiene.

Cetros

(55) 54) Dos cetros de plata grandes muy ricos contenidos en el dicho ynventario paresçieron sin ninguna diminución, commo allí se contiene.

(57) 55) Yten, los otros dos cetros de los canónigos de las cabeças doradas labradas de ymagenería abaxo el dicho ynventario dize paresçieron commo allí se contiene saluo quel vno dellos estaua algo gastado en la cabeça e quebrado un poco del cañon sin plata.

(58) 56) Yten, los otros dos çetros de plata para los raçioneros las sus cabeças dora-das paresçieron commo allí se contiene saluo en los escudos de las cabezas se les andauan ya e están malgastadas e al uno dellos le falta un poco de plata en el un caño(n).

(59) 57) Yten, el cetro de plata con la cabeça dorada para el pretiguero que en el dicho ynventario se declara paresçió allí de ocho cañones de plata e con sus escudos

51 En este folio termina el inventario de platería. En el folio 5v comienza el inventario de Ornamentos: *Ornamento del obispo don Iñigo Manrique*. Termina en el folio 26r. En el folio 27r., en el lateral izquierdo: *preceptos*. Estos terminan en el folio 29v. Este folio va firmado y rubricado por el Licenciatus de la Cueva.

a trechos e la cabeça dorada. E auía todas las cabeçuelas de las torrezillas que se ven quebradas e despeçadas a gastadas algo de un canuto. E segúnd el dicho sacristán mayor dixo no tyene diez canutos porque se mando haser otro que solía ser más (sic), commo en el dicho ynventario paresçio e no se hizo más de ocho canutos. E dixo que se echaría más plata en este commo quiera que tiene más cañón porque (s)te de ahora es más grueso. E cada uno destos syete çirios tienen sus capirotos de cuero a manera de bolsones.

(60) 58) Yten, el cetro de la cruz grande en el dicho ynventario dize paresçio de seyes canutos de plata e seys argollas de plata doradas e en el pie su regato de cobre dorado e la copa de arriba de madera dorada. E a la junta de la copa de arriba se (---) de plata dorado e no tiene los dichos syete canutos e siete argollas commo en el dicho ynventario se contiene porque segúnd dixo el dicho sacristán mayor es verdad que se mando haser de nuevo e no se hizo de más de seys nudos e seys argollas commo dicho es segúnd en el dicho ynventario parece que se mando haser de nuevo. E este dicho cirio tiene su funda de estopa.

(61) 59) Yten fue mostrada la rosca del báculo que en el dicho ynventario se contiene e paresçio como se dize syn dimynución alguna⁵².

Cosas nuevas de más del dicho inventario⁵³

Yten mas dos portapaçes que diz que pesaron treçe marcos e dos honzas e quatro reales. Estauan doradas e la una era con la ymajen de Nuestra Señora e su Hijo desnudo en brazos con sus coronas en las cabeças doradas, e la otra tenía la Asunción de Nvestra Señora con diez angeles e cherubines a los lados, e al pie del tabernaculo de las dichas ymajenes sendas piedras falsas como encarnadas engastadas, e al lado derecho de cada portapaz sendos escudos con las armas del señor obispo don Martín Fernández de Ángulo, e al otro lado sendos escudos con las armas de la obra desta yglesia. E tienen sus caxas encoradas de negro e aforadas de dentro en paño colorado⁵⁴.

52 Este inventario se completa con la relación de los ornamentos y de los libros que pertenecen a la Catedral de Córdoba.

53 Folio 24v.

54 Folio 26r. Nota en el margen lateral izquierdo: *portapaces*.

La platería y el culto catedralicio: el ejemplo de los ostensorios

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

De sobra es conocida la importante relación de platería y culto¹. Ciertamente, en siglos pasados no hubo ceremonia o ritual que no tuviese sus propias y específicas piezas de platería y que éstas desempeñasen una función principal dentro de esa liturgia, contribuyendo a marcar su singularidad².

Esta relación, digamos, imprescindible entre culto y platería que se estableció en el pasado encuentra su máximo exponente en las catedrales, en tanto que son las primeras iglesias diocesanas y, en consecuencia, las principales y de mayor rango. Precisamente, la solemnidad y la grandeza de su propio culto hicieron, en verdad, necesarias las piezas y obras de platería, evidentemente las más ricas, aparatosas y relevantes, de suerte que la catedral llega a caracterizarse tanto por un determinado espacio ceremonial como también por un suntuoso ajuar litúrgico, siendo tan

1 Este trabajo se ha realizado con el proyecto “Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias” (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

2 Sobre el particular puede citarse a 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. y “Eucaristía, liturgia y platería”. *Camino de paz. Mane nobiscum Domine*. Orense, 2005, pp. 267 y ss.

notorio uno como otro en la definición catedralicia³. Uno de los ejemplos más elocuentes de la alta función desempeñada por la platería en el culto catedralicio lo proporciona la custodia procesional del Corpus. No sólo se erige en protagonista, incluso epicentro, de la fiesta por excelencia de la catedral sino que en sí es imagen o sustituta de ésta cuando sale a la calle en dicha efeméride, hasta el punto de asumir todas sus esencias mientras dura la procesión⁴. Más aún, dados aspectos tales como su particular riqueza y su carácter de “arquitectura abreviada”, en muy oportunas palabras de Antonio Bonet Correa⁵, pudo ser aprovechada para otros servicios en las catedrales, sobre todo como tabernáculo en el altar mayor, bien durante los días de la Octava del Corpus bien durante todo el año, y también pudo servir en el Monumento de Jueves Santo, presidiendo y centrando su espectacular aparato⁶. Sin embargo, para esta particular función del Monumento de Semana Santa se crearon unas específicas arcas, alusivas al sepulcro de Cristo, en las que se depositaban las Sagradas Especies una vez celebrada la Misa “In coena Domini”⁷.

Tanto la custodia procesional del Corpus como el arca del Monumento, por su uso en días tan señalados y por su especial función, alcanzaron a ser piezas de las más relevantes del tesoro catedralicio. Ciertamente, custodias y arcas se convirtieron en objetivos prioritarios de las catedrales, que siempre se empeñaron en hacerse con ellas. Incluso pudo darse el caso de labrarse una tras otra en una misma catedral para superarse y lograr unas obras más ricas y espléndidas, como bien ilustra el ejemplo de la Catedral de Sevilla, que se hizo con una custodia de plata entre 1513 y 1525, sustituida décadas después por la fastuosa de Juan de Arfe⁸, aunque con posterioridad se planteó la realización de una tercera custodia de oro, cuya conclusión, sin embargo, se vio retrasada más de un siglo, hasta los finales del XVIII⁹. Igualmente podría aducirse la reforma o enriquecimiento de las custodias existentes en aras

3 Al respecto, 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*, Murcia, 2003, pp. 493 y ss. y “La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería”. *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Universidad de Murcia, 2008, pp. 535 y ss.

4 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. Pascual Martínez*. T. II. Universidad de Murcia, 2002, pp. 891 y ss.

5 Introducción al libro de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 12.

6 J. RIVAS CARMONA, “Los otros usos de las custodias procesionales”. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 503-519.

7 J. RIVAS CARMONA, “La significación de las artes decorativas...” ob. cit., pp. 517-527 y “El Sepulcro (El Monumento de Jueves Santo)”. *Camino de paz. Mane nobiscum Domine*. Orense, 2005, pp. 379 y ss.

8 M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1979.

9 M.J. SANZ, “La custodia de oro de la catedral de Sevilla”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 569-594.

de dotarlas de mayor grandeza y vistosidad¹⁰, circunstancia que queda magníficamente reflejada en la Catedral de Cádiz, donde una custodia gótica del siglo XVI fue elevada con una peana de la primera parte de la centuria siguiente para acabar siendo alojada en una nueva custodia barroca más monumental, terminada en 1664, que ya fue reformada antes de que transcurriesen treinta años y que a su vez se completó con espectaculares frontaleras en el siglo XVIII¹¹. Otro tanto cabría decir de las arcas, que también cuentan con extraordinarios ejemplos al respecto. Uno fundamental es el del arca de la Catedral de Toledo, que realizada en el siglo XVI, en tiempos de Juan de Borgoña, se recreó y amplió unos cien años después¹². No menos revelador es el caso de la Catedral de Córdoba, para la que llegaron a hacerse tres arcas, sucesivamente en los siglos XVI, XVII y XVIII¹³. Todo ello, en suma, viene a reafirmar la trascendencia de custodias y arcas para las catedrales.

Por encima de todo, estas piezas constituyen elocuentes testimonios de la significación y relevancia del culto eucarístico dentro de las propias catedrales¹⁴. Efectivamente, ese culto logró imponerse como uno de los principales, reclamando especial realce y boato¹⁵. Y no sólo en los días grandes del Jueves Santo y del Corpus Christi sino igualmente en otras muchas fiestas y celebraciones, de manera que la catedral se convirtió progresivamente en escenario fundamental y prioritario del culto eucarístico, adquiriendo así una dimensión que se fue superponiendo y sumando a otras más antiguas, que incluso acabó por ser esencial en la misma y por reclamar el máximo protagonismo. En otras palabras, la catedral se impuso como templo de devoción y homenaje a la Eucaristía. Además de la aparatosa reserva del Jueves Santo y de la fastuosa procesión del Corpus, cada vez se hicieron más frecuentes las solemnes exposiciones de la Sagrada Forma; por supuesto, en los días de la Octava del Corpus, pero asimismo en otras fiestas, como podría ser la Ascensión, o en ocasiones especiales, caso de rogativas o desagravios. Y para estas solemnes exposiciones se eligió, obviamente, el altar mayor, como forma de hacer patente su significación y de concederle un valor capital y central en el propio culto

10 Este aspecto es resaltado por C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 78-79.

11 M.J. SANZ, *La Custodia de la Catedral de Cádiz*. Cádiz, 2000.

12 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 379-400.

13 J. RIVAS CARMONA, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 631-650.

14 Sobre el particular ver G. RAMALLO ASENSIO, "El Templo como espacio eucarístico". *Camino de Paz. Mane nobiscum Domine*. Orense, 2005, pp. 45 y ss. Del mismo autor "La Catedral de Guadix a la luz de las catedrales españolas en los años del Barroco". *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, pp. 168-170.

15 Para esta cuestión es muy revelador el estudio de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte 12-13 (1996-1997)*, pp. 276 y ss.

catedralicio¹⁶. Así pues, el altar, junto a su papel como ara del sacrificio y basamento de la presencia reservada, llegó a convertirse en trono especial del Santísimo Sacramento manifestado, función que trajo consigo la erección de particulares montajes de platería, entre frontales, gradas y tabernáculos, además de candeleros y jarrones con ramos también de platería, que así modificaban la habitual imagen del altar y le otorgaban el esplendor y aparato requeridos por su nuevo carácter de trono eucarístico¹⁷.

La exposición eucarística, sobre todo, exigió la adecuada pieza de platería que hiciera bien visible y mantuviera inhiesta la Sagrada Forma; en otras palabras, el oportuno ostensorio¹⁸. A diversos expedientes se recurrió para dar solución a tal menester, aunque ya en los finales de la Edad Media se alcanzó un tipo particular en forma de templete elevado sobre astil, que en lo esencial y reconvertido en renacentista se mantuvo en el siglo XVI. A continuación, bajo el influjo de la Contrarreforma, se impuso el más característico ostensorio de sol, que representa un importante cambio en concepción y composición respecto al anterior de templete, renunciando a la estructura arquitectónica del mismo, en sí una versión abreviada de la custodia procesional, para adquirir un carácter más simbólico. En su caso muestra sobre el astil un viril rodeado de rayos, que lógicamente se identifica con un sol, cuyo notorio simbolismo cristológico y eucarístico contribuyó a su aceptación y generalización¹⁹. Incluso el Barroco, particularmente el del siglo XVIII, acertó a añadir a ese sol nubes, querubines y otros elementos de semejante estirpe, alcanzando así un claro carácter de gloria y apoteosis triunfal²⁰. Al margen de ello, deben considerarse sus magníficas posibilidades para la contemplación de la Forma Consagrada y también el realce que ésta adquiere gracias a la disposición radial del viril y sus rayos, que en su convergencia central acentúa el protagonismo de la misma, mejor que la estructura de templete arquitectónico. En fin, este tipo acabó por convertirse en el ostensorio por excelencia de las exposiciones en el altar, aun-

16 La nueva dimensión que la capilla mayor adquiere al respecto es resaltada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. Para el protagonismo alcanzado con la Contrarreforma ver A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, 1991.

17 En este sentido es más que suficiente con evocar el magno montaje de platería de la Catedral de Sevilla, estudiado por M.J. SANZ, "El altar de plata de la Catedral de Sevilla". *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Sevilla, 2006, pp. 623-640.

18 Para este tipo de pieza resulta fundamental el trabajo de M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 163-181.

19 Para este asunto puede mencionarse el reciente trabajo de F.P. COTS MORATÓ, "La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)" en R. GARCÍA MAHÍQUES y V.F. ZURRAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Vol. I. Valencia, 2008, pp. 463-465.

20 Ver J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 258-260 y M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., pp. 177-178.

que igualmente sirvió para las procesiones eucarísticas, alojado en el interior de las custodias, en particular en las de andas a manera de baldaquino, con la ventaja de identificar mejor la continuidad de la manifestación del Sacramento en el interior del templo y en la calle.

Precisamente, las catedrales, en virtud de su prioritario carácter eucarístico, ofrecen uno de los mejores testimonios de la significación del ostensorio y de su propia secuencia histórica. Así, ellas dan ejemplo de su uso desde la Edad Media, como todavía siguen proclamando algunas piezas excepcionales, entre ellas la custodia de elaborado templete gótico de la Catedral de Gerona, obra de la primera parte del siglo XV²¹, que por sí sola es exponente de la relevancia alcanzada por entonces, si bien podrían citarse otras como la que el cardenal don Juan de Carvajal regaló a la Catedral de Plasencia, donde fue obispo entre 1450 y 1469²². Durante el siglo del Renacimiento prosiguió la incorporación e incremento de custodias u ostensorios, empezando con las dos piezas todavía góticas de las catedrales de Toledo y Granada, ambas vinculadas a la reina Isabel la Católica²³, y continuando con obras ya plenamente renacentistas, como la de la Catedral de Pamplona²⁴, la de la Catedral de Teruel²⁵ o la de Sigüenza²⁶. Pero, a pesar de lo que pueden representar esas etapas, es en los siglos XVII y XVIII cuando se conozca una época de particular esplendor. En verdad, resulta sorprendente el listado de ostensorios que en dichas centurias arribaron a los tesoros catedralicios, aun contando la pérdida de muchos de ellos.

En el curso del siglo XVII ya puede señalarse un interesante repertorio de estos ostensorios. De entrada, cabe citar el que en 1604 adquirió la Catedral de Las Palmas, destinado originariamente a las procesiones, que según consta en la documentación se encargó a Madrid por mediación de los jesuitas²⁷. Otros ejemplos más corresponden a la primera mitad de ese siglo, como el ostensorio que conserva la Catedral de Mondoñedo²⁸. Pero, sobre todo, llama la atención el grupo de estas adquisiciones

21 N. de DALMASES, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*. Vol. I. Barcelona, 1992, pp. 310-311.

22 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, pp. 154-159.

23 C. HERNMARCK, ob. cit., p. 77 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La orfebrería" en L. GILA MEDINA (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada, 2005, pp. 590-591.

24 M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, pp. 37-39 y M.C. GARCÍA GAINZA y J.J. AZANZA LÓPEZ, "Orfebrería". *La catedral de Pamplona*. Vol. II. Pamplona, 1994, pp. 96-97.

25 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 160-161.

26 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y M.C. HEREDIA MORENO, "Precisiones sobre la custodia de la catedral de Sigüenza (Guadalajara)". *Archivo Español de Arte* LXIII (2000), pp. 303-313.

27 J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pp. 104-105.

28 Y. KAWAMURA y M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Lugo, 1999, p. 96.

pertenecientes al último tercio de la centuria. Es el caso del ostensorio que para las exposiciones de la Octava del Corpus regaló a la Catedral de Oviedo don Alonso de Salizanes, obispo de dicha sede entre 1669 y 1675²⁹, o el de la Catedral de Guadix que por los años de 1679 y 1681 realizó el platero granadino Francisco Cervantes (lám. 1), de nuevo para la Octava del Corpus³⁰. También es el caso del ostensorio que donó a la Catedral de Plasencia su canónigo don Juan Gómez del Águila, que lleva marcas de Madrid y de Juan de Orea³¹. Por este tiempo se sabe, además, de otros, como algunos de Almería y Granada. Aquella catedral ya solicitó una traza para una custodia nada menos que a Alonso Cano en 1666, aunque a la postre acabó recibiendo otra en 1672, que no se conserva³². En Granada se hizo en 1684 una pequeña custodia de manos por el platero catedralicio Juan Serrano Salvaje, que tampoco subsiste³³. Todo este incremento del último tercio del siglo XVII prologa el gran esplendor de la siguiente centuria, en la que se multiplican de tal manera los ostensorios que sólo cabe afirmar que su realización se convirtió en objetivo prioritario de las catedrales, hasta el punto de alcanzar a ser piezas particularmente características de sus tesoros dieciochescos.

Sería más que prolijo afrontar un inventario de todos los ostensorios del siglo XVIII, aunque pueden aportarse un nutrido listado a manera de muestra. Se serie se inaugura con el espléndido ostensorio de la Catedral de Santiago de Compostela, llevado a cabo entre 1701 y 1702 por el maestro salmantino Juan de Figueroa y Vega para presidir el altar de plata patrocinado por el arzobispo Monroy, desde la custodia o tabernáculo que también labró ese mismo platero³⁴. De 1714-18 era la desaparecida custodia del platero Rafael Berral para la Catedral de Córdoba, que estuvo reservada a las exposiciones del altar mayor y a las procesiones de la Octava del Corpus³⁵. Por entonces se hace otra para la Catedral de Coria, encomendada al maestro salmantino Antonio López Lozano³⁶. Y también se emprende el mag-

29 Y. KAWAMURA, *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*. Oviedo, 2001, pp. 31-32.

30 L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, "Noticias sobre platería en Guadix y Baza". *Archivo Español de Arte* 255 (1991), p. 405 y "La Cruz del Cabildo, la Custodia de la Octava del Corpus, y otras piezas de platería de la Catedral de Guadix". *Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez"* 5 (1992), pp. 67-68. Asimismo J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix". *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, pp. 354-355.

31 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 160.

32 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 288.

33 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la Catedral de Granada". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, p. 555.

34 M. TAÍN GUZMÁN, "Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia". *Platería y Azabache en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1998, pp. 260-273.

35 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 622 y 628.

36 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería en la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987. Del mismo autor *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*. León, 1999, p. 123.



LÁMINA 1. Ostensorio de 1681. Catedral de Guadix (Foto Javier Nadal).

nífico ostensorio que entre 1717 y 1721 labra el maestro toledano Juan Antonio Domínguez con destino a la Catedral de Orihuela, a fin de completar las recién acabadas andas que había rematado el mismo platero³⁷. En el mismo año de 1721 se data la rica custodia del “Millón” de la Catedral de Cádiz, debida al platero madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos y patrocinada por una adinerada familia vinculada al Consejo de Indias³⁸. La Catedral de Guadix también incorpora un espléndido ostensorio para sus andas procesionales entre 1723 y 1726 (lám. 2), encargo que recayó en Manuel García Crespo, de Salamanca³⁹. En 1729 recibe la Catedral de Sevilla un espectacular ostensorio, obra de Ignacio Tharamal, que donó doña Isabel Pérez Caro⁴⁰. De nuevo la Catedral de Guadix se hace con otro ostensorio en 1738 (lám. 3), debido al platero madrileño Juan de Fuentes, en este caso para el sagrario del nuevo tabernáculo⁴¹. De igual procedencia madrileña es el ostensorio de la Catedral de Ávila, labrado en 1753 por Baltasar de Salazar⁴². Asimismo el que por ese mismo tiempo realiza Lorenzo López Vergara para la Catedral de Mondoñedo, donación del obispo Fray Antonio Sarmiento y Sotomayor⁴³. De esos mediados de la centuria también es el ostensorio de la Catedral de Teruel, con marcas de Murcia⁴⁴. Sigue una interesante serie de piezas salmantinas, que ahora se multiplican particularmente. Cabe citar algunas del acreditado taller de los García Crespo, como las de Badajoz⁴⁵, Astorga y Palencia, estas últimas de 1751 y 1760 respectivamente, o la de Juan Manuel Sanz de la Catedral de Orense, además de la de Calahorra⁴⁶. En esta estela salmantina también se encuentra el ostensorio de

37 G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*. Alicante, 1983, pp. 26-33. Asimismo cabe citar el catálogo *La luz de las imágenes*. Orihuela, 2003, pp. 438-441.

38 L. PÉREZ DEL CAMPO, *Las catedrales de Cádiz*. León, 1988, p. 62.

39 J. RIVAS CARMONA, “La platería en la Catedral de Guadix” ob. cit., pp. 357-358.

40 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1977. T. I, pp. 327-328 y T. II, p. 173 y J.M. PALOMERO PÁRAMO, “La platería en la Catedral de Sevilla”. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 626.

41 J. RIVAS CARMONA, “La platería en la Catedral de Guadix” ob. cit., pp. 361-362.

42 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la Catedral de Ávila*. Salamanca, 2003. Asimismo L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, “Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)”. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 174-177.

43 Y. KAWAMURA y M. SÁEZ GONZÁLEZ, ob. cit., p. 189.

44 C. ESTERAS MARTÍN, ob. cit., pp. 251-252.

45 Esta custodia no se conserva. Para ella ver C. ESTERAS MARTÍN, “Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo en Badajoz”. *VII Congreso de Estudios Extremeños. T. I. Historia del Arte*. Trujillo, 1983, p. 54. Asimismo F. TEJADA VIZUETE, *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, p. 82.

46 Sobre estas custodias salmantinas puede citarse la siguiente bibliografía: J.C. BRASAS EGI-DO, “Aportaciones a la historia de la platería barroca española”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, 1975, p. 439 y *La platería palentina*. Palencia, 1982, p. 103, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León”. *Tierras de León* 34-35 (1979), p. 64 y G. RAMOS DE CASTRO, “El acontecer artístico de la Catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800)”. *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*. Palencia, 1989, pp. 245-246.



LÁMINA 2. Ostensorio de 1723-1726. Catedral de Guadix (Foto Javier Nadal).

la Catedral de Tuy, de más tardía ejecución y debida al maestro palentino Manuel Ponce⁴⁷. El platero valenciano Estanislao Martínez hace un bello ostensorio para la Catedral de Orihuela en los comienzos de la década de los 70⁴⁸. Entre 1771 y 1773 se acomete la custodia de la Catedral de Las Palmas, obra encomendada al prestigioso platero cordobés Damián de Castro⁴⁹, y algunos años después, sobre 1777 ó 1778, la Catedral de Almería recibe otra custodia cordobesa, en este caso de Antonio de Santa Cruz, donada por el obispo Sanz y Torres, que entonces se reservó para la Octava del Corpus⁵⁰. Entre tanto, en 1775, el cardenal Solís adquiere en Roma un magnífico ostensorio con destino a la Catedral de Sevilla, en la que ingresa en 1780⁵¹. La Catedral de Murcia, por su parte, patrocina otro espléndido ostensorio, que entre 1782 y 1786 trabajó el platero valenciano Ramón Bergón⁵². También fue riquísimo el desaparecido ostensorio que en 1797 labraba el platero Diego García para el arzobispo don Manuel Moscoso y Peralta, de Granada, quien lo donó a su catedral en 1804⁵³. En ese mismo año de 1797 se fecha el ostensorio madrileño de la Catedral de Zamora, obra de Antonio Martínez Barrio⁵⁴. La Catedral de Coria también se hace con otro en 1800, de procedencia salmantina⁵⁵. Y esta continuada incorporación se mantiene aun en la primera parte del siglo XIX, como manifiestan el ostensorio que para las andas de la Catedral de Málaga se estaba labrando en 1809 por Bernardo Montiel⁵⁶, el de Ciudad Rodrigo, unos años posterior⁵⁷, o el de Catedral de Badajoz, de 1817 y del maestro José Rivero, que luce en su antigua custodia procesional del Renacimiento⁵⁸.

47 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*. La Coruña, 2001, p. 192.

48 G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit., p. 53.

49 J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., pp. 127-129.

50 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "Platería cordobesa en la Catedral de Almería". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, pp. 516-518.

51 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 627-628.

52 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, 2001, pp. 203-209.

53 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La orfebrería" ob. cit., p. 586.

54 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, pp. 293-295.

55 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral...* ob. cit., p. 125.

56 J. TEMBOURY ÁLVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, p. 353. También R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII". *Boletín de Arte 11*. Universidad de Málaga, 1990, pp. 172-173 y *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1997, p. 348-349.

57 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Las artes del objeto. La platería en la catedral de Ciudad Rodrigo" en E. AZOFRA (ed.), *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*. Ciudad Rodrigo, 2006, p. 395.

58 F. TEJADA VIZUETE, *La plata en la Catedral de Badajoz*. Los Santos de Maimona, 1988, p. 69. De este mismo autor *Platería...* ob. cit., pp. 134 y 280.



LÁMINA 3. Ostensorio de 1738. Catedral de Guadix (Foto Javier Nadal).

Tan nutrido repertorio de ostensorios, desde luego, no deja de llamar la atención y, sobre todo, invita a plantearse una serie de cuestiones. En primer lugar, evidentemente, el propio número de estos ostensorios catedralicios. No sólo porque todas las catedrales los tenían sino porque incluso pudieron reunir con frecuencia varios de ellos⁵⁹. Los antiguos inventarios, en este sentido, no dejan lugar a dudas. De aquí se deduce que se hicieron imprescindibles en el ceremonial catedralicio y en algunos de sus principales cultos y rituales, tanto que podrían calificarse de característicos de la catedral y de su ajuar, reconociéndose una particular identificación con una y otro o, si se prefiere, un verdadero rango institucional, de la misma manera que con las custodias procesionales. Ni más ni menos llegaron a representar un aspecto esencial del tesoro catedralicio.

Al margen de esta significación, debe insistirse en ese hecho de que las catedrales alcanzaron a poseer distintos ostensorios, lo que propició una diversificación también característica. Unos se destinaron a las custodias o andas procesionales, otros a las exposiciones o manifestos del altar mayor; en otros casos se reservaron para las procesiones claustrales o de las Minervas y otras veces a las bendiciones⁶⁰, sin olvidar tampoco su uso para la reserva en los sagrarios⁶¹. Al mismo tiempo debe considerarse su específica utilización en unas u otras fiestas o en distintos días. Los propios inventarios catedralicios dan asimismo cuenta de ello, tal como acontece con el de la Catedral de Cuenca de 1795, en el que se registran un viril “manual de plata, con ráfagas de lo mismo sobredoradas, y algunas nubes el que se coloca en el espresado alzado, o trona en los días del Corpus y su octava, y en otros en que

59 Un ejemplo muy ilustrativo al respecto proporciona la Catedral de Guadix. En el curso de algo más de medio siglo se hicieron para ella nada menos que tres ostensorios; a saber, los de 1681, 1726 y 1738. Y eso que ya poseía “dos piezas pequeñas (viril y custodia) obra de Antonio de Arfe”, según registra el cabildo extraordinario del 9 de junio de 1808 (L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, “Noticias...” ob. cit., p. 407). Posteriormente, quizás en la última parte del siglo XVIII, se incorporó otro ostensorio, que posiblemente viniera de la iglesia de los jesuitas.

60 Precisamente, así se indica en el inventario de la Catedral de Cuenca de 1795 respecto a un viril “pequeño de plata sobre dorada que le sirve de pie un cáliz antiguo de echura semigótica... destinado para dar la vendición al pueblo con Su Majestad Sacramentado en todas las funciones que en se manifiesta” (M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII”. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, p. 311).

61 Su uso en este sentido está más que confirmado. Así, un inventario de la Catedral de León, confeccionado en 1721, especifica: “Más una custodia que está en el sagrario del altar mayor y que se reserva y renueva el Santísimo Sacramento y que sirve también para llevar el viatico a los señores capitulares enfermos” (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos XVII-XX)*. León, 2001, p. 181). Otro inventario de la Catedral de Almería, de 1724, registra “una puerta en que está enzerrada la Custodia en el Altar maior” (M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII”. *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, p. 618). Un documento de 1738 de la Catedral de Guadix hace referencia a “la custodia que se a echo para el Sagrario del Tabernáculo nuevo” (J. RIVAS CARMONA, “La platería en la Catedral de Guadix” ob. cit., p. 361, nota 98).

se expone a Su Majestad Sacramentado” y una “custodia manual de chapas de plata con viril y pie de lo mismo con almas de yerro, la que sirve y se coloca dentro del alzado o trona de plata ya referida, para exponer en ella a Su Majestad Sacramentado en el Altar Maior y sobre la gradería en los días de la Ascensión, Desagravios y otros de rogativas y acción de Gracias”⁶². En virtud de todo ello, se justifica una variedad de posibilidades dentro de esos ostensorios, incluso en el propio tamaño, según la función. Así, cabe señalar unos más grandiosos o monumentales, que pueden tener una altura próxima al metro y hasta superarla, reservados fundamentalmente a las andas procesionales y también a las aparatosas exposiciones del altar mayor, mientras que otros son medianos o pequeños para adaptarse al uso en las procesiones de la Minerva o en las bendiciones. Al margen de esta circunstancia, las tipologías no ofrecen variantes notorias dentro de los modelos establecidos con el predominio característico del tipo sol desde que lo impusiera la Contrarreforma, aunque debe señalarse una curiosa variante de pie al que puede acoplarse un viril independiente, o sea como un ostensorio desmontable. Ello permite la posibilidad de incorporar un viril como el de la custodia procesional y ser utilizado sobre el altar o para las bendiciones, lo que da lugar a una peculiar función polivalente. Constancia documental de ello queda en un inventario de la Catedral de León de 1781, el cual describe “Un pie de plata filigranada para los viriles”⁶³. Pero, sobre todo, deben mencionarse interesantísimas piezas conservadas, especialmente el original pie de la Catedral de Córdoba, una obra del segundo cuarto del siglo XVIII conformada como una especie de arca de muy rica decoración sobre la que se eleva un corto astil con grueso nudo, entre danzantes figuras de ángeles⁶⁴.

Además de por el número, esos ostensorios catedralicios sobresalen por su extraordinaria calidad, tanto por lo que denotan en sus elaboradas y cuidadas trazas como por lo que representan en su excelente ejecución y en sus refinamientos técnicos. Por regla general, se tratan de exquisitos objetos, dignos del alto rango de las catedrales y de su especial función eucarística. Ello, en verdad, exigió que se buscara la máxima calidad, como esencial en la representación de la institución y de su culto reverente.

Una de las pruebas más elocuentes del interés por la obra excepcional viene dada por el hecho de que muchos de esos ostensorios se encargasen a obradores de otros lugares, en particular a los más reputados y prestigiosos del país. Tal circunstancia fue normal en la política de encargos de las catedrales⁶⁵, aunque en los ostensorios

62 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Evocando el esplendor...” ob. cit., pp. 311-312.

63 J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., p. 192.

64 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 176. Asimismo J. RIVAS CARMONA, “La platería de la Catedral de Córdoba...” ob. cit., p. 647.

65 J. RIVAS CARMONA, “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”. *Imafronte* 15 (2000), pp. 291-309.

encontró uno de sus principales exponentes, en virtud de sus propias exigencias y del mejor cumplimiento de las mismas en esos centros de mayor renombre. Un destacado papel al respecto desempeñó Madrid, dado su prestigio como obrador de Corte. En el siglo XVII salieron de sus talleres obras tan relevantes como los ostensorio de Las Palmas y Plasencia y en la siguiente centuria se fueron sucediendo otras importantes aportaciones, incluso de la riqueza de la llamada “Custodia del Millón” de Cádiz, a la que se suman las de Guadix, Ávila, Mondoñedo o Zamora. El protagonismo adquirido por algunos centros regionales en el siglo XVIII propició, a su vez, que se pusieran en ellos las miras. Es, sobre todo, el caso de Salamanca. Ya se recurrió a esta ciudad para el especial ostensorio de la Catedral de Santiago de Compostela, confeccionado a principios del Setecientos para el nuevo altar del Apóstol. Pero la verdadera contribución del obrador salmantino tendrá su punto culminante a medida que va avanzando esa centuria, hasta el extremo de sobrepasar a cualquier otro centro. Así, las piezas de tal origen llegaron a distribuirse por todo el país, desde Orense a Guadix y desde Badajoz a Calahorra. Córdoba también hizo su aportación, como demuestran las custodias dieciochescas de Las Palmas y Almería. Igualmente otros centros importantes, entre ellos Toledo o Valencia, según proclaman respectivamente los ricos ostensorios de Orihuela y Murcia.

El interés por la calidad y la obra de excelencia también llevó a escoger a los renombrados maestros. La simple mención de algunos de ellos constituye también una magnífica prueba de ese deseo de alcanzar lo excepcional. Así lo acreditan nombres como los de Juan de Orea, Juan Antonio Domínguez, Manuel García Crespo y su hijo Luis, Baltasar de Salazar, Damián de Castro, Antonio Santa Cruz o Antonio Martínez, el fundador de la Real Fábrica de Platería, todos ellos figuras capitales de la platería española.

La imagen institucional de la catedral y de su reverente culto eucarístico, junto a ese interés por la calidad, exigió un particular efecto de riqueza y de espectacularidad. Esto, sin duda, constituye una de las principales características de los ostensorios, como esencialmente consustancial a su específica significación sacramental. La fastuosa custodia de Juan de Orea para la Catedral de Plasencia ilustra a la perfección este afán de lujo y esplendor con su estructura recubierta de un abigarrado ornato de filigrana, simulando motivos de stirpe vegetal⁶⁶. Pero, al margen de lo que suponen tales despliegues decorativos, debe insistirse en una peculiar apariencia de riqueza material y con ella una especial preferencia por el oro o lo dorado.

Por lo común, los ostensorios se labraron en plata, que era dorada para adquirir un efecto superior, aunque cuando fue posible se pusieron las miras en la obra de

oro⁶⁷. En efecto, más de un ostensorio catedralicio llegó a hacerse en tan rico metal, según demuestran ejemplos de la categoría de las piezas de Juan de Figueroa para la Catedral de Santiago, la “Custodia del Millón” de Cádiz, el ostensorio de Ignacio Tharamal en la Catedral de Sevilla o el Zamora salido de la Real Fábrica de Platería de Martínez. Incluso hay noticias de otros intentos de labrar custodias con ese metal, caso del proyecto planteado en 1773 en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria⁶⁸. Evidentemente, tal aprecio por el oro se corresponde con el propósito de honrar y otorgar los mayores tributos a la Sagrada Forma así como con unas concepciones simbólicas de sobra conocidas. En esta áurea apariencia, no obstante, debe apreciarse también el deseo de marcar una distinción y jerarquía o, si se prefiere, una especie de clave de identificación de la especial función de los ostensorios, como propios y de los más solemnes servicios eucarísticos, y en relación con ello destacar su presencia y reclamar la máxima atención, incluso para tal fin resaltándolos respecto a la demás platería que se sumaba en los montajes o tronos dispuestos para las exposiciones, marcando un claro contraste con frontales, gradas y demás elementos, generalmente de plata en su color o blanca, e igualmente respecto a las custodias procesionales, asimismo en blanco. Esta superioridad requerida en la apariencia y su color queda confirmada en las opiniones del canónigo Vega y Verdugo, vertidas en su informe sobre la reforma de la Catedral de Santiago de Compostela. Así, por ejemplo, al referirse a la custodia del Corpus, puntualiza que “suele ser blanca, de plata, sirviendo de caja al viril de oro, y si la custodia fuese de oro era menester fuese el viril de piedras preciosas, porque ha de ir siempre mejorado el viril”. Y tratando del viril propiamente dicho, señala: “Aquí están todas las luces y los oxos de todos, y conviene ponerlo de manera que por grandeza se muestre que no tiene esta Iglesia pieza ninguna de (¿tan?) singular estimación”⁶⁹.

Ahora bien, ese interés por la rica y fastuosa apariencia no se limitó al uso del oro de la plata dorada sino que igualmente llevó consigo un despliegue de pedrería y perlas, también como manera de otorgar superioridad y jerarquía a los ostensorios, según confirma el citado texto de Vega y Verdugo. Incluso pudo utilizarse esa pedrería con una abundancia verdaderamente asombrosa. El ostensorio de Santiago

67 Las piezas litúrgicas de oro, aunque en mucho menor número que las de plata, fueron importantes en los tesoros catedralicios. Estos pudieron tener alguna que otra, sobre todo aquéllas destinadas a servir de recipiente a las especies eucarísticas. Así, algún cáliz o copón, además de los ostensorios o viriles. De ello dan testimonio tanto las abras conservadas como las reseñas en los antiguos inventarios de las catedrales. Un buen ejemplo se encuentra en las varias piezas que donó el cardenal Delgado y Venegas a las catedrales de Sigüenza, Córdoba y Sevilla (A. RECIO MIR, “Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III” en G. RAMALLO ASENSIO (Coord. y Ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Actas del Congreso. Murcia, 2003, p. 413).

68 J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., pp.129-130.

69 J. de VEGA Y VERDUGO, *Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago* (1657). Ver al respecto el texto incluido en M.A. CASTILLO OREJA (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 217-221.

de Compostela, de acuerdo con la memoria de gastos del mismo, confeccionada en 1702, llegó a reunir 1.227 diamantes, 228 esmeraldas, 197 rubíes, 30 zafiros, 5 jacintos y 1 topacio⁷⁰. También sobrepasa el millar de diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas el ostensorio que donó doña Isabel Pérez Caro a la Catedral de Sevilla⁷¹ y asimismo resulta muy numerosa la aplicación de pedrería en la “Custodia del Millón” de Cádiz, así llamada por creerse que tiene 999.000 piedras⁷². Otro ejemplo relevante es la “Custodia de las Espigas” de la Catedral de Murcia, donde los pámpanos y vides así como los ramajes y el tronco que trepan desde el astil hasta el sol se pueblan de una pedrería diversa y de perlas, simulándose con éstas los racimos⁷³, al igual que en el ostensorio del cardenal Solís en la Catedral de Sevilla⁷⁴. Ciertamente, estas piezas constituyen obras muy especiales y no todos los ostensorios llegaron a alcanzar tales despliegues, aunque en bastantes casos se hizo imprescindible el uso de esa pedrería, sobre todo en el cerco del viril y en el sol que lo rodea, aprovechando en particular las estrellas de terminación de los rayos. Así, a la hora de realizar estos ostensorios se planteaba la necesidad de reunir un buen número de piedras, que obligó a recurrir a diversos expedientes para alcanzar el adecuado lote. Por supuesto, solían utilizarse las gemas ya existentes en la catedral, como aquéllas que procedían de viejas piezas o de joyas regaladas⁷⁵, aunque para la ocasión podían recibirse otras joyas, donadas ex profeso para el adorno del nuevo ostensorio⁷⁶. De este modo, fue normal el consumo de joyería, principalmente pectorales o anillos. A pesar de lo que representó este capítulo, hubo también de arbitrarse la compra de más piedras, caso de las que se adquieren en Madrid para el ostensorio realizado para Santiago de Compostela en tiempos del arzobispo Monroy. El ejemplo que proporciona esta obra es muy revelador del complejo proceso seguido en la reunión de la mucha pedrería que se empleó en su hechura, pues además de esa compra da testimonio de la reutilización y de la donación de joyas, entre ellas las del propio arzobispo Monroy, específicamente un pectoral y una sortija⁷⁷.

Verdaderamente, merecieron la pena tales esfuerzos, ya que el resultado fue una serie de obras maravillosas y espléndidas, deslumbrantes en su pedrería, que de alguna manera lograron convertirse en monumentales joyas en sí. Y no sólo en la

70 M. TAÍN GUZMÁN, *ob. cit.*, pp. 272 y 299.

71 J.M. PALOMERO PÁRAMO, *ob. cit.*, p. 626.

72 L. PÉREZ DEL CAMPO, *ob. cit.*, p. 62.

73 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas precisiones...” *ob. cit.*, pp. 206 y 2008.

74 J.M. PALOMERO PÁRAMO, *ob. cit.*, pp. 627-628.

75 Es el caso de la “Custodia de las Espigas” de la Catedral de Murcia (M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas precisiones...” *ob. cit.*, p. 204). También puede mencionarse el ostensorio de la Octava del Corpus de la Catedral de Guadix, en el que se aprovecharon 14 piedras de una vieja mitra (L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, “Noticias sobre platería...” *ob. cit.*, p. 405 y “La Cruz del Cabildo...” *ob. cit.*, p. 68).

76 Por ejemplo, se sabe que el obispo Fray Pedro de Ayala legó un pectoral para la custodia de la Catedral de Ávila (L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *ob. cit.*, p. 174).

77 M. TAÍN GUZMÁN, *ob. cit.*, pp. 297 y ss.

cantidad de pedrería acumulada sino igualmente por el concurso de técnicas y labores propias de la joyería⁷⁸. En este sentido resulta sumamente ilustrativo el ostensorio de la Catedral de Sevilla donado por la señora Pérez Caro. Su estructura aparece revestida de un manto de auténtica joyería⁷⁹, del que en realidad depende el vistoso y extraordinario efecto. Desde luego, con tan suntuosa apariencia de joya, parece que se impusieron unas concepciones neomedievales⁸⁰, como si se revitalizaran las viejas tradiciones que vinculaban lo más sagrado con el esplendor de las gemas, sus espectaculares colores y fulgurantes brillos. Si se prefiere, como si se volviera a ideas como las de un Suger⁸¹.

Se hace imprescindible, ante tantos y tan ricos ostensorios, tratar de indagar en las razones o causas que hay detrás de su realización y esplendor. Aunque cabría acudir a circunstancias de carácter general, sobre todo conviene referirse a causas más concretas, que en última instancia revelan las verdaderas intenciones. Se puede iniciar su relación con el cumplimiento de específicas disposiciones eclesiásticas, tal como aconteció con la pequeña custodia de la Catedral de Granada, realizada en 1684 “para llevar el Santísimo Sacramento el día del Corpus y su octava en las manos según decreto de la Sagrada Congregación que se celebró el presente año”⁸². No obstante, conviene insistir en las propias realidades de las catedrales. Por supuesto, la necesidad de hacerse con esta clase de piezas o de reemplazar las viejas, ya por deterioro o por anticuadas, y con ello también mejorarlas y alcanzar obras de mayor riqueza. Este fue el caso de la “Custodia de las Espigas” de la Catedral de Murcia, que vino a sustituir otra de hacía unos dos siglos, regalada por el obispo Sancho Dávila. De esta forma se remató un largo proceso de aderezo de la capilla mayor de esa catedral, desarrollado durante casi todo el siglo XVIII⁸³.

Precisamente, la realización de un ostensorio debe situarse con frecuencia dentro de unos determinados programas catedralicios, formando parte de los mismos, incluso como epicentro de ellos. En efecto, se comprueba una y otra vez que su encargo no constituía una acción aislada sino que iba acompañada de otras creaciones artísticas y, en consecuencia, respondía a la exigencia planteada por nuevas realizaciones. Esto se aprecia muy bien respecto a las custodias de andas y al re-

78 Así ya ha sido reconocido por M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas precisiones...” ob. cit., p. 208.

79 En verdad, resulta una pieza ejemplar en cuanto a la combinación de técnicas propias de la platería y de la joyería. Ver J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 626.

80 Algo semejante se advierte también en el auge de los suntuosos y policromos mármoles durante el Barroco, piedras que eran trabajadas o presentadas como incrustaciones o engastes de joyería a escala mayor. Sobre el particular es obligada de la cita de R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979, p. 29.

81 Al respecto puede verse el capítulo titulado “El abad Suger de Saint-Denis” en el libro de E. PANOFKY, *El significado en las artes visuales*. Madrid, 1979, pp. 145 y ss.

82 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, “Formación y pérdida...” ob. cit., p. 555.

83 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas precisiones...” ob. cit., pp. 203-204.

querimiento del adecuado ostensorio para las mismas. Este estrecho vínculo entre unas y otras queda patente en el ejemplo de la Catedral de Orihuela. Terminadas sus andas procesionales en los primeros meses de 1717, su ostensorio se encarga a continuación y al mismo platero que concluyó las andas⁸⁴. Otro tanto ocurrió en la Catedral de Guadix. Sus andas también se remataron en 1717, aunque aquí hubieron de pasar algunos años para que se procediera a dotarlas del oportuno ostensorio. El proyecto del mismo ya estaba planteado en 1719, aunque su inicio tuvo que esperar hasta 1723⁸⁵. Pero no sólo hay que referirse a las custodias de andas, pues algo semejante puede comprobarse con los tronos o altares de platería. En más de una ocasión el ostensorio constituyó el colofón de su obra. Un testimonio muy elocuente es el de Santiago de Compostela, cuyo ostensorio de 1701 estuvo precedido por la realización de la custodia o sagrario-expositor del altar mayor, también del platero salmantino Juan de Figueroa, y antes por el frontal de plata⁸⁶. Similar procedimiento se observa con el altar de la Catedral de Palencia. Iniciado en 1754 con el frontal y continuado en años sucesivos con otros adornos, se remató el proceso en 1760 con la custodia salmantina de Luis García Crespo⁸⁷. Otros ejemplos más pueden citarse de esta relación del ostensorio con el altar de platería, aunque no siempre fue aquél lo último en acometerse. Así se advierte en el caso de la Catedral de Ávila⁸⁸. También en el de la Catedral de Badajoz, donde el trono se contrata teniendo presente el ostensorio ya realizado por Manuel García Crespo, que es mismo platero que se compromete con el trono⁸⁹, confirmando una vez más la coincidencia del artista y con ello corroborando la estrecha relación que se podía establecer. Además de andas y tronos, los ostensorios llegaron a ir parejos de los tabernáculos o templetes que en ciertas catedrales se dispusieron como elemento propio sus altares mayores, por lo común para desempeñar una función eucarística⁹⁰. Tal es así que sólo debe suponerse que la erección de uno de esos templetes precisó asimismo de la labra de una nueva custodia. De este modo se procedió en la Catedral de Guadix con el ostensorio de 1738, destinado al sagrario del tabernáculo que en ese mismo año se inauguró con la consagración de la nueva cabecera⁹¹, o en la Catedral de Almería, cuyo ostensorio de Antonio Santa Cruz se efectuó por el tiempo del tabernáculo de mármoles, que bajo diseño de Ventura Rodríguez se comenzó en 1773 y, ade-

84 G. FRANCÉS LÓPEZ, ob. cit., pp. 26-33 y *La luz de las imágenes* ob. cit., pp. 438-441.

85 J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix" ob. cit., pp. 355-357.

86 Ver el trabajo de M. TAÍN GUZMÁN, ob. cit., además de M.T. RÍOS MIRAMONTES, "La capilla mayor de la catedral compostelana. El altar y el camarín". *Compostellanum*. 1982, pp. 113-138.

87 G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., pp. 244-246.

88 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 174 y ss.

89 C. ESTERAS MARTÍN, "Obras inéditas..." ob. cit., pp. 54 y ss.

90 Sobre esta cuestión puede verse J. RIVAS CARMONA, "Los tabernáculos del Barroco andaluz". *Imafronte* 3-4-5 (1987-88-89), pp. 157-186.

91 J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix" ob. cit., pp. 361-362.

más, compartiendo el patrocinio del obispo Sanz y Torres⁹², lo que aún hace más explícita la relación.

Todas las circunstancias expuestas, evidentemente, no logran agotar las distintas razones que pueden justificar la hechura de los ostensorios. Dado su particular carácter sacramental, como expositor de la Sagrada Forma, no habría que olvidar lo meramente devocional. Ello se manifiesta en el rico ostensorio sevillano de 1729, que “para el culto de Jesuchristo Nuestro Señor Sacramentado a dejado a esta Santa Yglesia la señora doña Ysabel Caro”, según reza la documentación de la época⁹³.

Y con este ejemplo también debe contemplarse el papel y las intenciones de los donantes o patrocinadores. Como la mencionada señora sevillana, hubo otros donantes laicos, caso del marqués de Santa Cruz y de Bayona, que en 1672 regaló una custodia a la Catedral de Almería⁹⁴, o de don Miguel Calderón de la Barca, del Consejo de Indias, y su mujer doña Ana Pavidal, que donaron el ostensorio madrileño de 1721 existente en la Catedral de Cádiz⁹⁵. Pero esta contribución de los laicos quedó manifestamente superada por la de los eclesiásticos, entre los propios canónigos, según revelan ejemplos como el del arcediano Juan Gómez del Águila en la Catedral de Plasencia, que legó su ostensorio de 1685⁹⁶, o el de don Antonio de Vargas en Zamora, vinculado al ostensorio de la Real Fábrica de Platería de Martínez⁹⁷. Ahora bien, dentro de los eclesiásticos desempeñaron un papel fundamental los obispos. Son notorios e importantes los ostensorios que se asocian a patrocinadores episcopales: el de Oviedo y el obispo Salizanes, el de Santiago y el arzobispo Monroy, el de Mondoñedo y fray Antonio Sarmiento, el de Almería y don Claudio Sanz y Torres, el de Sevilla y el cardenal Solís o el de Granada y el arzobispo Moscoso. Desde luego, en ello debe reconocerse un comportamiento episcopal característico, no sólo en el deseo de querer obsequiar a su catedral sino en cuanto que parece que con estos regalos se daba respuesta a una prioritaria obligación del obispo⁹⁸; a saber, contribuir a fomentar el culto eucarístico y a darle el adecuado realce, ofreciendo así un ejemplo verdaderamente institucional, en consonancia con su alto rango, que fuera modelo a seguir y pauta de devoción al Sacramento. Sin más, la responsabilidad episcopal de promover al máximo la veneración de la Euca-

92 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, “El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría”. *Imafronte* 15 (2000-2001), pp. 205-224.

93 J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 626.

94 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, “La platería y los plateros...” ob. cit., p. 288.

95 L. PÉREZ DEL CAMPO, ob. cit., p. 62.

96 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 160.

97 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería...* ob. cit., p. 293.

98 Sobre el carácter de estas donaciones episcopales pueden citarse las aportaciones de J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 584 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 216. También de J. RIVAS CARMONA, “El patrocinio de las platerías catedralicias”. *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 479 y ss.

ristía, como epicentro de todo el culto, encontró en estos ostensorios catedralicios una de sus más elocuentes expresiones. Y en esto pueden resumirse muchas de las intenciones que animaron la realización de estas obras.

Juan Ruiz “el Vandalino”: nuevas aportaciones documentales sobre la destruida custodia del Corpus Christi de la catedral de Jaén

MIGUEL RUIZ CALVENTE*
Universidad de Jaén

En el Archivo Histórico Provincial de Jaén se conserva el contrato de obligación¹ entre el Deán y Cabildo de la Catedral de esta ciudad y el platero cordobés Juan Ruiz “el Vandalino” para la hechura de una Custodia del Corpus (lám. 1). La escritura fue suscrita por las partes en Jaén el 20 de diciembre de 1535, con las siguientes condiciones:

* MIGUEL RUIZ CALVENTE. Grupo de Investigación HUM. 573: “Arquitecto Vandelvira”. Universidad de Jaén.

¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE JAÉN (A.H.P.J.). Sección Fondos Notariales. Escritura inserta en el Leg. 53, escribano Francisco Salido. Año 1541. Este documento fue depositado en este Archivo por D. José Antonio Bonilla y Mir y D. Rafael Ortega y Sagrista, desconociéndose la procedencia del mismo. El conjunto de las hojas está entelado y por descomposición del papel se ha conservado sólo una parte de su contenido. El texto que aparece entre paréntesis ha sido completado por el autor. Para el presente trabajo se ha utilizado el texto original hasta donde ha sido posible y los artículos de F. RUANO PRIETO, “Juan Ruiz y la Custodia grande, de Jaén”. *Don Lope de Sosa* (1913), pp. 145-151 y M.S. LÁZARO DAMAS, “Juan Ruiz El Vandalino y la desaparecida Custodia de la Catedral de Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 173 (1999), pp. 175-193.

Fol. 518v. “*Sean quantos e(sta escriptura) publica ynstrumento vieren como nos el dean (e) cabildo de la santa yglesia de Jaen estando ayuntad(o)s e congregados en nuestro cabildo en la capilla (...) de San Pedro (...) qu,es dentro de la dicha yglesia (...) Juan Ruyz (...) y dar fecha (...) custodia de pl(ata) labrada al romano conforme a la muestra que tengo dada a vos los dichos señores la qual esta firmada de dicho señor dean y del dicho maestro Esteban Vela y de my el dicho Juan Ruyz maestro platero y del escrivano d,esta escriptura del peso e tamaño y en,el tiempo e sygund e de la forma guisa e manera que se contiene en las condiçiones que para fazer la dicha custodia tengo dadas qu,estan firmadas de vos los dichos señores e de mi el dicho Juan Ruiz platero e del dicho escrivano que su tenor d,ellas es este que se sygue:*

Fol. 519r. *Capitulación y obligaçion que se hizo y otorgo ante los muy reverendos y magnificos señores los (señores) dean y cabildo de la santa yglesia de Jahen (...) Francisco Telles canonygo de la dicha (yglesia) y el honrrado Juan Ruyz maestro pla(tero) (...) de la çibdad de Sevilla sobre la obra (de una) custodia de plata (...) qu,es la siguiente:*

yten es condiçion qu,el dicho maestro sea obligado ha dar fianças buenas y abonadas en la çibdad de Sevylla o en la de Cordova en quantia de dos quentos que podra montar la dicha custodia poco mas o menos a contento de los dichos señores o de la persona a quien los dichos señores le cometieren.

Fol. 519v. (Margen izquierdo) *yten que las ystorias que ha de llevar la dicha custodia sean conformes a las qu,el cabildo mandaren yr.*

Fol. 520r. *yten es condiçion qu,el dicho maestro de la dicha custodia se obliga (...) y cumplimiento de la dicha custodia e a dar fianças llanas e abonadas que obliguen y se sometan a la jurisdicçion d,esta dicha çibdad de Jahen a complir y pagar toda la obra e presçio de la dicha custodia e de la dar e dara acabada dentro los quatro años primeros siguientes los quales comiençan desde prinçipio del año de 1536 años las quales dichas fianças daran en la çibad de Sevylla o de Cordova a contento (de los) señores o de quien ellos mandaren.*

Fol. 521r. (...) *e nos los dichos dean y cabildo de la santa yglesia de Jaen y yo el dicho Francisco Tellez canonigo e obrero de la dicha yglesia y en nonbre de la fabrica d,ella que a lo suso dicho presentes somos otorgamos y conoçemos que somos igualados conçertados y convenidos en nombre de la dicha fabrica con vos el dicho Juan Ruyz platero/ Fol. 521v./ para que se faga la dicha custodia de la forma guisa y manera en las dichas condiçiones de suso escritas y declaradas a las quales nos referimos y nos obligamos en nombre de la dicha fabrica a veinte (de diciembre de mil quinientos) treinta y çinco (...) años (...). El dean de Jahen”.*

Conocemos otras condiciones gracias a F. Ruano², que debió consultar el contrato completo; entre ellas se precisa que Juan Ruiz (lám. 2) hizo un diseño firmado por

2 F. RUANO PRIETO, ob. cit., pp. 145-151.

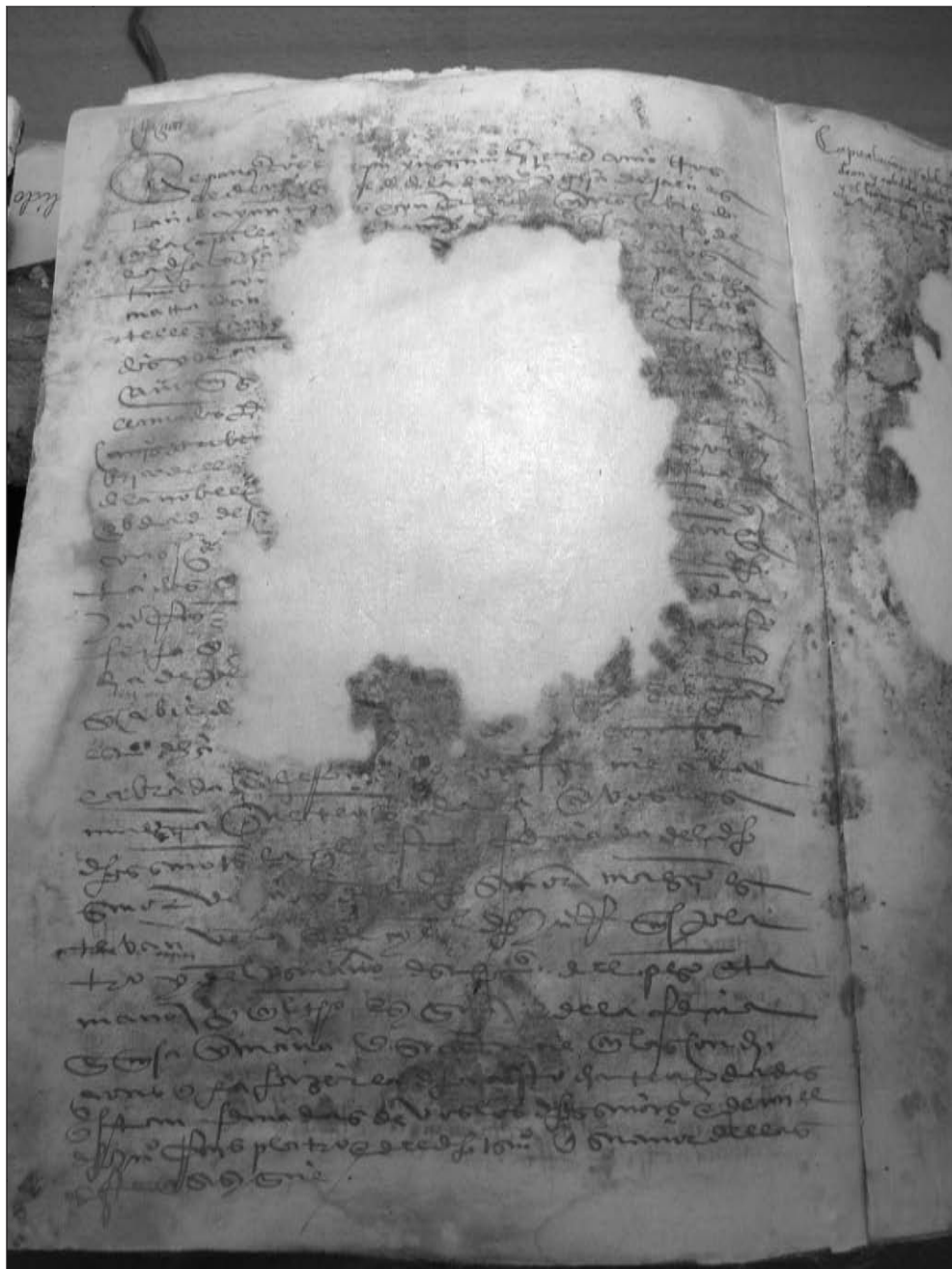


LÁMINA 1. Escritura de obligación del platero Juan Ruiz "el Vandalino" para la hechura de la Custodia del Corpus de la Catedral de Jaén. Año 1535.

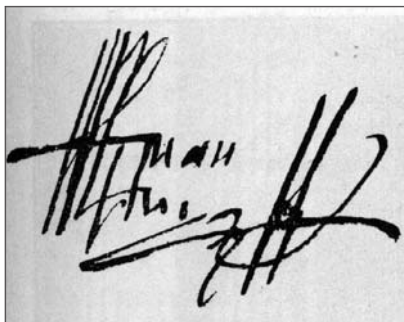


LÁMINA 2. Firma del platero Juan Ruiz “el Vandalino” inserta en la escritura de obligación de la hechura de la Custodia del Corpus de la Catedral de Jaén. Año 1535 (publicada por F. Ruano).

él y por el Deán que conservó, pero que estaba obligado a presentarlo cuando se lo requiriesen para ver si la obra se ajustaba o no a los estipulado, debiendo pagar en caso contrario hasta mil ducados; se obligó a “no encargarse de ninguna otra obra interín no acabara la de Jaén, pudiendo el Deán y Cabildo tomar maestro a su costa que la haga y acabe a su costa conforme a la de muestra”. Se le concedió “casa desocupada para trabajarla sin interés alguno”, que dio nombre a la calle de la Custodia, cerca del convento de la Merced. 400 de marcos de plata más o menos fueron calculados para invertir en la Custodia, que Juan Ruiz debía labrar a razón de 100 marcos por año, estipulándose que por cada marco recibiría cuatro ducados, dos al comienzo y otros dos al final. Acabada la Custodia dentro de los cuatro años concertados “las pagas de la obra se han de dar nombrando dichos señores dos oficiales plateros, y el maestro otros dos, los quales, bajo juramento, declaren el valor de la obra armada y perfectamente acabada”; también se fijó que Juan Ruiz había de esperar “al Cabildo por los maravedís de plata que le quedaren a deber de la Custodia, dándola acabada y tasada por dos años, pagándoles en fin de cada uno lo que se les deba”.

Los pagos de la Custodia, acabada en los cuatro años previstos en el contrato, se prolongaron más allá de lo concertado ya que Juan Ruiz estuvo en desacuerdo con la tasación final, lo que provocó un pleito entre las partes. Las Actas Capitulares (1540-1451), custodiadas en el Archivo Histórico Diocesano, manifiestan este conflicto entre Juan Ruiz y el Deán y Cabildo, pero además nos proporcionan otros datos de gran interés. Esta documentación, parcialmente utilizada³, la incorporamos en el presente trabajo transcrita en el Apéndice Documental. El 15 de septiembre de 1540, ante el requerimiento de Juan Ruiz presentado en el Cabildo sobre la Custodia, se

3 F. RUANO PRIETO, ob. cit., pp. 149-150, y M.S. LÁZARO DAMAS, ob. cit., pp. 180-182. Vid. Apéndice Documental: Docs. 1 al 10.

ordenó al chantre Don Pedro de Monroy gastar el dinero necesario en ello⁴. El 4 de octubre se acordó trasladar la Custodia a Granada, ciudad en la que se encontraba el prelado giennense, D. Francisco de Mendoza (1538-1543), para que se resolviera el conflicto y quizás para su aprecio por otros plateros de dicha ciudad. La Custodia fue desmontada convenientemente y quedó a cargo de Juan Ruiz, el cual viajó con ella a Granada⁵. El 5 de octubre el arriero Pedro López fue contratado para llevarla a Granada, comprometiéndose a entregarla al prelado don Francisco de Mendoza y a nadie más⁶. El 12 de noviembre se acordó entregar a Juan Ruiz 200 ducados, lo que evidencia que el conflicto quedó resuelto⁷. En el acta del 15 de noviembre se registra el acuerdo aprobado entre Juan Ruiz y el Cabildo, autenticado ante el notario Salido⁸; en esta escritura hay un cambio muy significativo en cuanto al aprecio del marco de plata labrado, pues se fijó en ocho ducados y medio, pero además se aprobó el pago de diversas cantidades: 300 ducados, 200 ducados para Pascua florida, 500 ducados para la Navidad de 1541, 500 ducados para la Navidad de 1542 y el resto de lo que montare para fin de año de 1543; para dar comienzo a estos pagos, se ordenó entregar a Juan Ruiz la primera cantidad de los 300 ducados. El 26 de enero de 1541 se acordó por el Deán y Cabildo dar a Juan Ruiz los 200 ducados citados⁹. El 13 de mayo se apunta la petición de Juan Ruiz al Cabildo para que se liquiden las cuentas pues la Custodia “estaba asentada”¹⁰. El Cabildo mandó llevar a efecto lo solicitado, reuniéndose para ello el chantre, el prior, el provisor y Juan Ruiz. El resumen final de todo el proceso económico fue registrado en una escritura pública suscrita por el escribano Francisco Salido, en Jaén el 15 de junio de 1541, y firmada por el deán Ruy López de Gamarra en representación del Cabildo¹¹. En ella se precisa que Juan Ruiz, vecino de Sevilla y presente en el acto notarial, había invertido demás en la Custodia 1.91885,5 maravedís, de los cuales tenía recibidos hasta el momento 1.313611 maravedís; el resto de la deuda, hasta 605244,5 maravedís, se le han de ir dando por Navidad, de la siguiente forma: 187500 en el dicho año de 1541, 187500 en 1542 y 230244,5 en 1543¹².

En una fecha que desconocemos el Cabildo concertó con Juan Ruiz la realización de dos candeleros de plata, que en el acta de 1 de julio de 1541 se ordenó el pago; pesaron 16 marcos menos dos reales, costando cada marco a 2,5 ducados,

4 ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JAÉN (A.H.D.J.). Actas Capitulares (1540-1545). Actas del 15 de septiembre de 1540, f. 4r-4v.

5 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545). Acta de 4 de octubre de 1540, f. 5r-5v.

6 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545). Acta de 5 de octubre de 1540, f. 5r.

7 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545). Acta 12 de noviembre de 1540, f. 14r.

8 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545). Acta 15 de noviembre de 1540, f. 14v.

9 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1541). Acta de 26 de enero de 1541, f. 22v.

10 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1541). Acta de 13 de mayo de 1541, f. 34.

11 A.H.P. J., Fondo Protocolos Notariales. Leg. 53, escribano Francisco Salido. 1541, junio, 15, Jaén. Documento regestado en el Fichero de este Archivo.

12 El finiquito de la hechura de la Custodia, más cuatro candeleros, se plasmó en escritura pública, signada por las partes en Jaén el 4 de marzo de 1545. (Vid.: Apéndice Documental, doc. n. 13).

muy lejos del precio del marco de la custodia. Además se le encargó a Juan Ruiz la ejecución de otros dos, que pesen 24 marcos con un costo de hechura por marco también de 2,5 ducados¹³. En el acta de 18 de enero de 1542 se mandó pagar 500 ducados a cuenta de los maravedís que aún se le restan debiendo¹⁴.

No hemos encontrado más apuntes al respecto en las citadas Actas Capitulares del Archivo Diocesano, pero sí en los Archivos Históricos Provinciales de Sevilla y Jaén. En el de Sevilla¹⁵, en su sección de Protocolos Notariales, con fecha 10 de marzo de 1544 y firmado por el escribano Francisco Romano, se conserva un poder, hasta ahora inédito, otorgado por Juan Ruiz, vecino a la sazón en la collación sevillana de Santa María, para que en su nombre el deán don Ruy López de Gamarra pueda cobrar del obrero o mayordomo del Cabildo de la catedral de Jaén todo lo que se le resta debiendo de la Custodia y candeleros, lo que evidencia que aún en esta fecha no se habían llevado a efecto los pagos acordados. En el de Jaén¹⁶, también en su sección de Protocolos Notariales, se conserva igualmente otro documento inédito fechado el 4 de marzo de 1545. Esta escritura es de gran importancia, pues en ella se declara por el deán don Ruy López de Gamarra que todo lo que se le debía al platero Juan Ruiz ha sido pagado, es decir, los 605244,5 maravedís apreciados ante Francisco Salido el 15 de junio de 1541, más lo que montó la plata y hechura de los cuatro candeleros, que efectivamente se labraron. Además el dicho Deán recibió, por el poder que tiene otorgado de Juan Ruiz, la última cantidad que a éste se le debía, que ascendió a 3662,5 maravedís. Esta carta de finiquito fue firmada por el escribano público Francisco Salido, el deán don Ruy López de Gamarra y los testigos siguientes: Pedro Gutiérrez, notario, Alonso Higuera, escribano, Francisco Muñiz¹⁷ platero, y Juan Salido, todos vecinos en Jaén. Dentro de este finiquito entendemos que estaba incluido la labra del viril¹⁸ de la Custodia, magnífica pieza en plata sobredorada de la que conservamos una fotografía en la que aparece no en la dicha Custodia, sino en una pie en el que se insertaba para dar la bendición a los fieles. Gracias a un escueto apunte con letra del siglo XVI, en el que se precisa como ha de ser la traza de unas andas para la Custodia, sabemos el peso de ésta

13 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545). Acta 1 de julio de 1541, f. 39v.

14 A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545). Acta de 18 de enero de 1542, f. 56v.

15 A.H.D.J., Fondo Protocolos Notariales. Leg. 6698, escribano Francisco Romano. 1544, marzo, 10, Sevilla.

16 A.H.P.J., Fondo Protocolos Notariales. Leg. 57, escribano Francisco Salido. 1545, marzo, 4, Jaén, f. 95r-95v.

17 Importante platero activo en Jaén, artífice, entre otras muchas piezas de platería religiosa, de la custodia de Huéscar, relacionada con la estética de Juan Ruiz. (Vid., J., DOMÍNGUEZ CUBERO, "Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 154 (1994), pp. 57-71, y M.S., LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 241-248.

18 ANÓNIMO, "El viril de la Custodia del Corpus". *Don Lope de Sosa* (1927), p. 29. Vid. su descripción en Apéndice Documental, doc. n. 17.

con su supuesta primera angarilla por un lado, por otro la forma, peso y altura en relación a la Custodia de dichas andas¹⁹:

“Pesa beynte arrobas la custodia y angarilla y faldones y cabezales que tiene la yglesia. La traza que se a de hazer de las andas y angarilla y toda madera y plata y faldones se hara de manera que pese quatro arrobas y tendra bara y media de altura qu,es la mitad de la altura de la custodia vieja que tiene la iglesia”.

19 A.H.D.J., Sección Varios. Documento sin fechar, pero con letra del siglo XVI. No se ha pretendido en el presente trabajo abordar un estudio sobre el peso y altura de la Custodia ni tampoco el análisis formal e iconográfico, que abordaremos de manera crítica oportunamente, sin embargo dado el interés de la pieza y la intención de aportar nuevos documentos sobre ella nos ha inducido a insertar en el Apéndice Documental diversas descripciones obtenidas de los Inventarios de la Catedral de Jaén (Vid. los docs. 15 al 19). No se ha aportado una estudio preciso sobre las restauraciones o añadidos introducidos en la Custodia, pero si hemos considerado oportuno introducir en el citado Apéndice Documental una importante intervención practicada en ella por los plateros Martín de Bizcarrete, Bartolomé de Heredia y Juan Vázquez, vecinos de la ciudad de Granada, fiados por el maestro platero, también vecino de dicha ciudad y familiar del Santo Oficio, Francisco de Cervantes Pacheco, en la ciudad de Granada el 30 de abril de 1667. En esta escritura se comenta que los citados plateros se habían concertado con el Obispo, Deán y Cabildo de la Catedral de Jaén para realizar el “(...) branqueo y bruñimiento de la custodia (...) i el hazer de nuevo las figuras i piezas que en ella faltaren y en prezio de mil y trezientos ducados de magnifatura (sic) con mas toda la plata que fuere necesaria (...)”. Ante Cristóbal de Mírez, escribano público de Jaén, en fecha de 12 de mayo de 1667, se comprometen a llevar a cabo el trabajo durante ocho meses y con las dichas condiciones. (Esta importante intervención es citada en el A.H.D.J., Inventario n. 454 del año 1719 a propósito del peso de las diversas partes de la Custodia (Vid. Apéndice Documental, doc. n. 17). En el Inventario 451, del año 1657 (Vid. Apéndice Documental, doc. n.º 16), en el margen izquierdo y refiriéndose a la Custodia hay escrito el texto siguiente: “Peso segun el ynventario de 1719 despues d,esta fecha 555 marcos 4 onzas”. (Vid. Apéndice Documental, doc. n. 17, año 1719). Por su interés y por ser poco conocida la descripción que de la Custodia de la Catedral de Jaén realizó el deán J. MARTÍNEZ DE MAZAS en 1794 la incorporamos aquí, pues creemos que de ella se nutrieron un buen número de estudiosos posteriores, entre ellos A. CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1880, edic. facs. 1965, p. 281): “La Custodia de plata para llevar el Santísimo Sacramento en ombros en la procesion del día del Corpus, y su Octava es de mucho trabajo y valor, executada por el famoso Platero Juan Ruiz discipulo de Henrique de Arte, y vecino de la Ciudad de Sevilla, desde el año de 1533 en que se otorgó la Escritura de obligacion. En ella se capituló que había de tener 400. marcos de plata de marcar, poco más o menos: que se había de hacer á lo Romano, con la altura de dos varas y media, y en espacio de quatro años, sin tomar otra obra en ese tiempo; y que tambien se le había de franquear casa correspondiente que fué en la calle que tomó nombre de la Custodia, junto al Convento de la Merced. No se ajustó entonces la hechura por dejar mayor libertad al artifice, y solo se convino en que se apreciaría despues por dos Maestros nonbrados por cada parte. Esta tasacion no ha parecido hasta ahora, ni la cuenta que se llevaría del coste; pero seguramente que materiam superavit opus: Quiero decir, que se apreciaría en mas la hechura que la plata, teniendo como tiene tanta labor menudisima, tanto relieve y estatuas sin numero. El oro que se empleó en dorar el Viril, que es de obra prolixa, con muchas partes interiores, y exteriores, aumentó mucho su valor, y hago juicio que no bajaría de ciento y sesenta mil rs. todo su coste: lo que para aquel tiempo es una cantidad considerable”. (*Retrato al natural de la Ciudad y Término de Jaén*. Jaén, 1794, edic. facs., Barcelona, 1973, pp. 228-229. La fecha del contrato, fijada por el deán Mazas en 1533 fue seguida por la crítica posterior erróneamente).

Estas segundas andas fueron encargadas al prestigioso platero giennense Francisco Merino por el Cabildo de la Catedral de Jaén. El contrato fue signado por el platero Francisco Merino ante el notario Luis de Aguilar, en Jaén el 12 de enero de 1583²⁰. Con esta extraordinaria pieza se completaba la conformación general de la Custodia para salir en procesión en la fiesta del Corpus. Custodia con su viril sobredorado, candeleros y andas debían formar un conjunto espléndido y de alto valor artístico labrado con arreglo a la estética renacentista por dos plateros esenciales en la España del siglo XVI: Juan Ruiz “el Vandalino” y Francisco Merino. Por lo que se refiere a las andas de Merino, desconocemos la fecha de su desaparición, pero en cualquier caso si aún están en uso en 1927 debieron quedar inservibles o no utilizadas para la procesión del Corpus, pues en dicho año la Custodia salió a la calle sobre un trono de alpaca plateado de la Casa Meneses, de Madrid. La Custodia con su viril procesionó por última vez por las calles de Jaén el día 11 de junio de 1936, festividad del Corpus. El 14 de agosto de 1936, junto con otras importantes piezas, la Custodia fue sacada de la Catedral para siempre²¹. Jaén y España perdieron absurdamente una de las más bellas Custodias renacentistas. El 29 de mayo de 1986 fue estrenada la nueva Custodia, réplica, aunque con modificaciones iconográficas y formales, de la de Juan Ruiz “el Vandalino”²².

20 M. RUIZ CALVENTE, “El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 522-533. Sobre Francisco Merino, vid. de este autor: “Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 554-567.

21 Sobre las circunstancias que rodearon la destrucción de la Custodia, con la consiguiente protesta e investigación sobre el asunto de la II República, vid: J. MONTIJANO CHICA, “Noticias y consideraciones sobre la custodia procesional del Corpus, de la Catedral de Jaén. *Diario Jaén*, jueves 13 de junio de 1963, pp. 4 y 6; M. LÓPEZ PÉREZ, “La Custodia del Corpus, de la Catedral de Jaén. Historia en tres tiempos”. *Senda de los Huertos* 2 (1986), pp. 39-51, y A. RUIZ SÁNCHEZ, *Ventura y desventura de una joya del arte renacentista andaluz. La custodia grande de la Catedral de Jaén: Historia y Realidad*. Córdoba, 2002.

22 Sobre la vida y obra de Juan Ruiz “El Vandalino”, vid: C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp. 266-267; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de Platería Sevillana*. Sevilla, 1992, y “Platería en el Reino de Jaén durante el siglo XVI”, en A. MORENO MENDOZA (dir.) y J.M. ALMANSA MORENO (coord), *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, 2002, pp. 545-55; B. SANTAMARINA, “Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra”. *Academia* 75 (1992), pp. 298-319, y M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pp. 72-92.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

DOC. N°.1

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).
Acta 15, septiembre, 1540. Jaén.

Fol. 4r. *“Juan Ruyz platero hizo un requerimiento a los señores. Este dia mandaron al señor chanfre obrero que gaste los maravedis que fuesen menester para en lo del requerimiento que hizo Juan Ruyz platero al cabildo sobre la custodia”.*

DOC. N°.2

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).
Acta 15, septiembre, 1540. Jaén.

Fol. 4v. *“En 15 de setiembre mandaron los señores del cabildo que el señor chanfre obrero de la yglesia gaste los maravedis que fueren menester en,el requerimiento que hizo Juan Ruyz platero al cabildo sobre la custodia”.*

DOC. N°.3

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).
Acta 4, octubre, 1540. Jaén.

Fol. 5r-5v. *”Como se dio orden de la llevar.*

En quatro de octubre de 1540 años estando ajuntados los señores del cabildo como lo an de uso y costunbre dentro en la capilla de San Pedro de Osma qu,es dentro de en la yglesia de catedral de Jaen conviene a saber don Pedro de Monrroy chanfre, el señor don Francisco Thellez mastrescuola y canonigo, Christobal Gutierrez, Miguel Granados canonigo de Medina, el señor don Gregorio mandaron responder a la carta de su señoria qu,este envio sobre la custodia y mandaron qu,el señor chanfre y el señor Francisco Thellez den orden juntamente con Juan Ruyz como se ponga en las caxas para que vaya a buen recabdo y lleve las llaves Juan Ruyz y la custodia el harriero Pedro Lopez mandaron dar caxas de la iglesia a buen recabdo y la trayan ellos”.

DOC. N°.4.

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545)
Acta 5, octubre, 1540. Jaén.

Fol. 5v. *“La custodia que tomo a su cargo Pedro Lopez. La custodia.*

En la yglesia catedral de Santa Maria de la çibdad de Jahen çinco dias del mes de octubre de 1540 años por ante my el notario apostolico del cabildo de la dicha yglesia le requirieron a Pedro Lopez harriero los (...) señores don Pedro de Monroy

chantere, Francisco Tellez mastrescuola y Juan de Jaben, Miguel Granados que tomase e reçibiese a su cargo la custodia y no la diese a persona nynguna salvo al señor don Francisco de Mendoza obispo de Jaben en la çibdad de Granada testigos que fueron presentes a este dicho requerimiento el raçionero Francisco Padilla e Fernando de Torres capellan, el dicho Pedro Lopez dixo qu,el reçibia la dicha custodia la tomaba en su poder e se obligaba de la llevar a Granada e se obligo e de no la entregar a persona syno nynguna salvo a su señoria ilustrisima testigos los dichos”.

DOC. N°.5

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).

Acta 12, octubre, 1540. Jaén.

Fol. 14r. “*Juan Ruyz. Qu,el chantere por mandado de su señoria y del cabildo a Juan Ruyz doscientos ducados para en quenta de la hechura de la custodia”.*

DOC. N°.6

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).

Acta 15, noviembre, 1540. Jaén.

Fol. 14v. “*Custodia. Este sobre dicho dia despues de las bisperas vnyo al cabildo el señor provysor y juntamente con los señores de suso nombrados se conçertaron con Juan Ruyz platero por çiertos plazos y so çiertas condiçiones por ante Salido notario sobre la custodia y dio por ningunas las otras condiçiones ny pleytos que haya del cabildo y obligaron la custodia y los bienes de la obra de la yglesia a la paga de la fechura de la dicha custodia de manera que se conçertaron que le paguen a ocho ducados y medio por cada marco de fechura luego le paguen trescientos ducados y los doscientos para Pasqua florida primera que verna y quientos ducados por la Navidad de en fin del año de 54o y uno años y otros quinientos por Navidad de en fin de año de 42 años y el resto de lo que montare para en fin del año de quinientos y 43 años. Este dia mandaron al señor chantere le pague al dicho Juan Ruyz los 300 ducados que se obligaron a le pagar luego como obrero qu,es al presente”.*

DOC. N°.7

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).

Acta 26, enero, 1541. Jaén.

Fol. 22v. “*La custodia. Juan Ruyz. (...) el dean y cabildo de la dicha yglesia mandaron que los dozientos ducados que se le avian de dar de la custodia para Pasqua florida que se los de el obrero luego oy dia de la fecha”.*

DOC. N° .8

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).

Acta 13, mayo, 1541. Jaén.

Fol. 34r. “*Custodia. Este dia pidio Juan Ruy maestro de la custodia que pues ya la custodia estaba asentada que manden que se liquiden las cuentas. El cabildo mando qu,el señor chantre el señor prior se junten con el señor probisor a hazer la cuenta con,el dicho Juan Ruyz*”.

DOC. N° .9

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).

Acta 25, junio, 1541. Jaén.

Fol. 39v. “*Los candeleros de plata. Juan Ruyz platero.*

En Jaben a primero dia de julio de 541 años estando los muy reberendos y magnificos señores el dean y cabildo en su cabildo e ajuntamiento e como lo an de uso e costunbre conviene a saber el dean chantre mastrescuola, prior Granados, el maestro Juan Bezerra, don Gregorio, Cristobal Gutierrez este dia mandaron se paguen los candeleros que pesaron diez y seys marcos menos dos reales costo el marco a dos y medio de hechura a dos ducados y medio y que hagan otros dos el dicho Juan Ruyz que pesen 24 marcos y an de dar de hechura de cada marco a dos ducados y medio cada marco que lo otro haze de limosna todo fue con consentimiyento de su señoria segund dixo el señor chantre”.

DOC. N° .10

A.H.D.J., Actas Capitulares (1540-1545).

Acta 18, enero, 1542. Jaén.

Fol. 56v. “*A Jun Ruyz platero. 500 ducados de la custodia.*

En diez y ocho días del mes de enero de myl e quinientos e quarenta e dos años (...) Este dia los dichos señores mandaron (...) al dicho maestro Vela obrero que de e pague al señor dean en nonbre de Juan Ruyz platero en virtud del poder que d,el tiene quinientos ducados para en quenta de los maravedís que se le deven de la custodia de la paga que se cunplio por la Navidad proxima pasada, diose”.

DOC. N° .11

A.H.P.J. Fondo Protocolos Notariales. Leg. 53, escribano Francisco Salido, f. 487r-487v.

1541, junio, 15, Jaén.

Ajuste de los maravedís entregados y por entregar a Juan Ruiz “el Vandalino, platero, de parte del prelado don Francisco de Mendoza, el Deán y Cabildo de la Catedral de Jaén en relación a la hechura de la Custodia del Corpus.

Fol. 487r. “Sepan quantos esta carta bieren como nos el obispo dean y cabildo de la santa yglesia de Jaen estando ayuntados en nuestro cabildo sigund que lo abemos de uso e costunbre los siguyentes: don Francisco de Mendoça obispo de la dicha çibdad de Jaen del consejo de sus magestades, don Ruy Lopez de Gamarra dean e cononigo, Francisco Telles mastreescuela y canonigo, don Francisco del Rosal, prior Myguel Granados, el maestro Estevan Vela, Christoval Gutierrez, Donzel Lopezosa canonigos de la dicha santa yglesia en boz y nonbre de los otros dignidades e canonigos y de la obra de la dicha santa yglesia dezimos que por quanto vos Juan Ruyz platero vecino de la çibdad de Sevilla que sois presente aveis fecho e labrado una custodia de plata para el Santissimo Sacramento la obra de la qual y plata que vos el dicho Juan Ruyz pusistes demas de la que se os dio y oro que pusistes y cobre e hierro (en ella) monto un cuento y nueve çientos e diez y ocho myl e ochoçientos e çinquenta e çinco maravedis y medio de los quales dichos maravedis se os an dado e pagado e teneis resçebidos fasta agora un cuento e trezientos e treze myl e seis çientos e onze maravedis y se vos restan e quedan deviendo toda cuenta feneçida e rematada con vos seisçientos e çinco myl e dozientos e quarenta e quatro maravedis y medio los quales prometemos e obligamos a los bienes de la obra de la dicha santa yglesia de vos los dar e pagar y que se vos daran e pagaran en, esta dicha çibdad de Jahen a vos el dicho Juan Ruyz platero o a quyen vuestro poder oviere los çiento e ochenta e siete myl e quinientos marvedis el dia de Pascua de Navidad primero que verna y otros çiento e ochenta e siete myl e quynientos maravedis el dia de Pasqua de Navidad del año de quynientos e quarenta e dos años e los dozientos e treynta myl e dozientos e quarenta e quatro maravedis y medio el dia de Pasqua de Navidad de en fin del año de quynientos e quarenta e tres años(...) obligamos los bienes de la obra de la dicha yglesia espirituales e temporales (...) /Fol. 487v/ de lo qual otorgamos la presente escriptura ante Francisco Salido escribano publico (...) otorgada esta carta en la çibdad de Jaen en la capilla de San Pedro de Osma a quynze dias del mes de junyo año del nascimiento de Nuestro Salvador Jesuchristo de myl e quinientos e quarenta e un año (...). El dean de Jahen. Francisco Salido escribano publico”.

DOC. N° 12

A.H.P.S., Fondo Protocolos Notariales. Leg. 6698, escribano Francisco Romano. 1544, marzo, 10, Sevilla.

Poder otorgado en Sevilla, ante el escribano Francisco Romano y con fecha 10 de marzo de 1544, por Juan Ruiz “el Vandalino, platero, al deán de la Catedral de Jaén, don Ruy López de Gamarra, para que en su nombre pueda cobrar todo lo que se le resta debiendo de la hechura de la Custodia del Corpus y candeleros labrados por él para dicha Catedral.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan Ruyz platero vecino que soy d,esta çibdad de Sevilla en la collaçion de Santa Maria otorgo e conozco e otorgo todo my poder cunplido (...) al muy magnifico e reverendo señor dean Ruy Lopes de Gamarra dean e canonigo en la santa yglesia de Jaen que esta ausente espeçialmente para que por mi y en mi nonbre e asy como yo mysmo pueda cobrar del obrero o mayordomo de la dicha yglesia de la dicha çibdad de Jaen (...) todos los maravedis que me deben asy de resto (de) una custodia e de resto de dos candeleros que yo hize para la dicha santa yglesia de la dicha çibdad de Jaen e lo recibe e resçiba (...) todo lo que asy me deven de resto de la dicha custodia e candeleros y del rescibo d,ello pueda dar las cartas de pago e finiquito que convengan las quales valan e sean firmes e valederas como sy yo las diese (...) e otrosy para que pueda el dicho señor dean faser quenta con qualquier persona que con derecho deba en razon de la dicha custodia e candeleros e liquidar e aberiguar la dicha quenta de todo lo que me pertenesçe de hechura de la dicha custodia e candeleros e asy liquidarse lo que fueren obligados a me pagar asy del terçio pasado como del presente e lo resçibir e resçiba (...) e del resçibo dara las dichas cartas de pago que convengan e balan e sean firmes como sy yo las diese e otorgase (...) fecha la carta en Sevilla (...) lunes diez dias del mes de março año del nascimiento de nuestro Salvador Jesuchristo de myl e quynientos e quarenta e quatro años yo el dicho Juan Ruyz al qual yo el escrivano publico yuso escrito doy fe que conosco qu,es el propio otorgante d,este poder lo firmo de su nonbre testigos que fueron presentes Hernando Romano e Diego de Mendoça vecinos de Sevilla. Juan Ruyz. Hernando Romano, escribano de Sevilla. Diego de Mendoza escribano de Sevilla. Francisco Romano, escribano publico”.

DOC. N.º 13

A.H.P.J., Fondo Protocolos Notariales. Legajo 57, escribano Francisco Salido, f. 95r-95v.

1545, marzo, 4, Jaén.

Escritura de finiquito de la Custodia del Corpus y cuatro candeleros labrados por Juan Ruiz “el Vandalino”, platero, para la Catedral de Jaén.

Fol. 95r. “Finiquito.

Sepan quantos esta carta vieren como yo don Ruy Lopes de Gamarra dean y canonigo en la santa yglesia de Jaen en nonbre de Juan Ruyz platero vesino de la çibdad de Sevilla y por virtud del poder que d,el tengo que paso ante Francisco Romano escribano publico de Sevilla en diez dias del mes de março del año pasado de quynientos y quarenta y quatro años digo que por quanto el ylustre y muy reverendos y muy magnificos señores don Francisco de Mendoça obispo que fue d,este obispado dyfunto que santa gloria aya y el dean y cabildo de la dicha santa yglesia se obligaron de dar y pagar al dicho Juan Ruyz platero seysçientos y çinco myl y dozientos y quarenta y quatro maravedis y medio por obligaçion que otorgaron ante

Francisco Salido escribano publico d,esta dicha çibdad en quynze dias del mes de junio del año pasado de quinientos y quarenta y uno que se le restaban deviendo de un quento y nueveçientos y diez e ocho myl e ochoçientos e çinquenta e çinco maravedis y medio que monto la obra de la custodia qu,el dicho Juan Ruiz hizo para la dicha santa yglesia con la plata cobre y hierro qu,el dicho Juan Ruys puso sin la que la dicha yglesia le dyo porque todo lo demas que fueron un quento e trezientos y treze myl y seisçientos y onze maravedis lo tenia reçibido el dicho Juan Ruyz que se le avya pagado al tienpo que la dicha obligaçion se hizo. Yten se le devya mas al dicho Juan Ruyz lo que monto la plata y hechura de quatro candeleros que hizo para la dicha yglesia los quales dichos seysçientos e çinco myl e dozientos y quarenta y quatro maravedis que monto la dicha obligaçion y lo que monto la dicha plata y obra de los dichos candeleros los dichos señores cabildo de la dicha yglesia y su obreiro en su nonbre an dado e pagado al dicho Juan Ruyz platero parte d,ellos y parte d,ellos a my en su nonbre y los avemos reçibido realmente e con efecto de los quales el dicho Juan Ruyz por su parte e yo por la mya avemos dado alvalaes a los quales me refiero y se acabaron de pagar con sesenta y tres myl y seisçientos sesenta y dos maravedis y medio que se dieron oy dia de la fecha d,esta carta de los quales me doy por contento y pagado y realmente entregado a toda my voluntad (...) y digo que no se resta devyendo ny deve cosa alguno de todo lo suso dicho fasta agora por tanto por esta presente carta doy por libres e quytos a los dichos señores cabildo y fabrica e obra de la dicha yglesia y a sus bienes y rentas e a los byenes y erederos del dicho señor obispo e al obrero de la dicha yglesia de toda la contia de los dichos maravedis /Fol. 95v/ que monto la dicha obra plata y hechura de la dicha custodia y candeleros e obligo al dicho Juan Ruyz platero que no los pedyra ny demandara otra ves ny cosa alguna ny parte d,ellos ny en razon d,ellos en tienpo alguno para sienpre jamas sopena que dara e pagara todo los dichos maravedis que asi a reçibido el e yo en su nonbre con el doblo (...) e para todo lo asy tener guardar e complir pagar e aver por firme obligo la persona e bienes del dicho Juan Ruyz rayzes e muebles avidos e por aver (...) de lo qual otorgue esta carta de finiquito por ante Francisco Salido escribano publico e testigos de yuso escritos y la firme de my nombre (...) qu,es fecha e otorgada esta carta en la dicha çibdad de Jaen en la capilla de San Pedro de Osma qu,es dentro en la yglesia mayor d,esta dicha çibdad a quatro dias del mes de março año del nascímyento de nuestro Salvador Jesuchristo de myl e quinientos y quarenta e çinco años testigos que fueron presentes al otorgamyento d,esta carta llamados e rogados Pedro Gutierrez notario y Alonso Higueras escribano de sus magestades y Francisco Muñyz platero e Juan Salido vecinos en Jaen. El dean de Jahen. Paso ante mi Francisco Salido escribano publico”.

DOC. N.º. 14

A.H.P.J., Fondo Protocolos Notariales. Leg. 1538, escribano Cristóbal de Mírez, fs. 447r-455v.

1667, mayo, 12, Jaén.

Escritura de obligación de los plateros Juan Vázquez, Martín de Bizcarrete y Bartolomé de Heredia, fiados por el platero Francisco de Cervantes, todos vecinos en Granada, con el Obispo y Cabildo de la Catedral de Jaén para bruñir, blanquear y poner las piezas que le faltan a la Custodia del Corpus de dicha Catedral, recibiendo por ello la suma de 1300 ducados y la plata necesaria.

Fol. 447 r. *“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan Vazquez e yo Martin de Bizcarrete e yo Bartolome de Eredia maestros del arte de plateria y becinos de la ciudad de Granada por nos y en nonbre de Francisco de Cerbantes maestro del dicho arte y familiar del santo oficio de la ynquisicion de la dicha ciudad y en birtud del poder que nos otorgo para el efeto que de yuso se dira que paso ante Blas del Castillo escribano publico de la dicha ciudad de Granada su fecha en treinta dias del mes de abril pasado d,este año de mil seiscientos y sesenta y siete cuyo traslado firmado y signado de dicho escribano se pone e incorpora en esta escritura para el otorgamiento d,ella cuyo tenor es como sigue:*

Aqui el poder qu,esta en las siete fojas siguientes: /Fol. 448r/ En la ziudad de Granada en treinta dias del mes de abril de mil y seisientos y sesenta y siete años ante mi el escribano y testigos parezio Franzisco de Zerbantes maestro de platero y familiar del santo oficio de la inquisicion de esta dicha ziudad i bezino de ella de la parroquia de señor Santo Matias a quien doy fe conozco i digo que por quanto Joan Bazquez, Martin de Bizcarrete y Bartolome de Eredia maestros de plateros y bezinos de esta dicha ziudad tienen ajustado con el señor obispo, dean y cabildo de la santa yglesia de la ziudad de Jaen el branqueo y bruñimiento de la custodia que tiene dicha santa yglesia i el hazer de nuebo las figuras i piezas que en ella faltaren y en prezio de mil y trezientos ducados de magnifatura (sic) con mas toda la plata que fuere nezesaria para el hazer las dichas figuras i piezas que en dicha custodia faltaren con ziertas calidades y condiziones que adelante yran declaradas con que los suso dichos abian de dar fianzas para la seguridad de todo ello por los quales les a sido pedido los fie lo qual tiene por bien i puniendolo en efecto i confensando como dijo confesaba por zierta i berdadera la relazion de esta escriptura de que re-lebaba de prueba dijo i otorgo que daba su poder cunplido lleno de lo nezesario i el que conforme a derecho mas puede y debe baler a los dichos Joan Bazquez, Martin de Bizcarrete y Bartolome de Eredia maestros de plateros i bezinos de esta dicha ziudad contenidos y declarados en la relazion de esta escriptura de poder para que juntamente con el otorgante de mancomun o insolidum como les pareziere renunziando en el dicho su nonbre las leies (...) dandose por entregados en la cantidad de plata que pesare la dicha custodia de dicha santa yglesia renunziando asi mismo en

razon de ello las leies de su entrega los quales se obliguen y le obliguen al otorgante como tan su fiador de que dentro de ocho meses de como constare de su entrego le entregara en dicha ziudad a la parte de dicha santa yglesia branqueada y bruñida la dicha custodia i hechas de nuebo las figuras i piezas que en ella faltaren i que si pasado el dicho tiempo de dichos ocho meses los suso dichos no la dieren acabada segun ba declarado se pueda llebar maestro a dicha ziudad que la acabe a su costa i de el otorgante como tal su fiador i por lo que mas restare de los dichos un mil y trezientos ducados que se le an de dar de su magnifatura (sic) se les a de poder ejecutar en birtud de la escriptura de obligazion que en birtud de este dicho poder se otorgare o de su traslado referido en el juramento de la parte de la dicha santa iglesia y sin mas prueba ni aberiguazion aunque de derecho se requiera i deba hazer porque de todo les relieba ya por relebados y asimismo le obliguen a el otorgante que si fuere nezesario nonbrar personas peritas para el cunplimiento de dicha obligazion nonbren por sus partes y de el otorgante dos para que se junten con las que nonbraren dicho señor obispo, dean y cabildo de dicha santa yglesia i que por lo que dijeren se estara y pasara i que en caso discordia si no se combinieren por la justizia de dicha ziudad se nonbre otro terzero para que lo que dijere siendo perita con qualesquier y de las otras nonbradas por las partes se estara i pasara en todo tiempo sin contrabenir contra ello por ninguna causa ni razon otorgando en razon de todo lo suso dicho tal escriptura o escripturas de obligazion que por su parte le sean pedidas con las fuerzas clausulas y firmezas que en este dicho poder se declaran sin de el ezeptuar, reserbar ni aumentar cosa alguna todo lo qual siendo fecho i otorgado por los dichos Joan Bazquez, Martin de Bizcarrete y Bartolome de Eredia y en birtud de este poder el otorgante desde luego(...) lo aprueba y ratifica y da por bueno (...) Francisco de Zerbantes Pacheco²³. Ante mi Blas del Castillo escribano publico (...).

Fol. 455 r. Y en virtud del dicho poder (...) otorgamos y conocemos que nos obligamos (...) de blanquear y bruñir la custodia grande de plata que la santa yglesia catedral d,esta ciudad tiene y hacer de nuebo todas las figuras y piezas que le faltan de las que debe tener conforme a la obra d,ella lo qual cunpliremos dentro de ocho meses primeros siguientes contados desde oy dia de la fecha d,esta escriptura dejandola blanqueada soldada y bruñida de todo lo nezesario y dejandola bien fecha y acabada a ley de buena obra a bista y satisfacion de dos personas que se an de nonbrar maestros del dicho arte (...) con que para dicha obra de figuras y piezas y soldaduras y lo demas que se nezesitare hacer de nuebo en la dicha custodia como lo pidiere la obra d,ella se nos a de dar por dicha santa iglesia toda la plata que fuere menester y

23 Francisco Cervantes Pacheco, maestro de platería de la ciudad de Granada, debe ser pariente muy cercano de Diego Cervantes Pacheco, platero encargado de realizar las dos bellísimas lámparas de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada con arreglo a las trazas dictadas por Alonso Cano. (F.J. MARTÍNEZ MEDINA, “Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*. Madrid, 2001, pp. 338-339, y J. RIVAS CARMONA, “Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco”, en R. Sánchez-Lafuente Gemar (comisario), *El fulgor de la plata*. Junta de Andalucía, 2007, pp.95-97.

por raçon de manifiatura trabajo y ocupaçion que en la dicha obra abemos de poner se nos an de dar y pagar un mil y tresçientos ducados de vellon (...) en dicha ciudad de Jaén (...) doçe de mayo de mil y seiscientos y sesenta y siete años (...).

Martin de Bizcarrete. Bartolome de Eredia. Johanes Bazquez. Ante mi Cristobal de Mirez, escribano publico”.

DOC. Nº. 15

A.H.D.J. Inventario n. 459.

1577, octubre, 30. Jaén.

“Una custodia rica con ymagineria y con un relicario dentro donde va el Santissimo Sacramento dorado y en los lados dos anjeles y San Gregorio y en lo alto d,ella la Resureçion y en derredor seis canpanillas pequeñas y en el cuerpo alto otra mas grande que peso quinientos y un marcos y siete onças y seis reales falta un remate que se Cayo de un lado de la custodia hallose en poder de Diego de la Torre pesa este remate tres onças y tres reales queda en poder del dicho Diego de la Torre para que se clave en la parte donde se quito. Pongase esta pieza. (Margen izquierdo).

DOC. Nº. 16

A.H.D.J., Inventario n. 451, f. 9r-9v.

1657. Jaén.

“Ynventario de la Fabrica y sus ornamentos.

Una custodia grande en que se saca el Santissimo Sacramento el dia del Corpus seissabadas asentada asentada (sic) sobre un banco de madera guarnecido con chapas de plata y sobre este pedestal estan sus pilares labrados de plata con istorias del testamento nuevo y biexo y de santos y sobre los dichos pilares unas chapas de cobre en que cargan otro pedestal más pequeño y dos columnas de plata y vienen a ser en todas doze y entre cada dos columnas un doctor y sobre cada uno una campanilla toda de plata y sobre las campanillas un angel en una claravoya y sobre esta otra claraboya con un pilarillo y por remate a cada pilar una figura de angel o santo y esta misma orden guardan todos los seis pilares los doctores están arrimados a los seis pilares a cada un un traspilar que hazen seis puertezuelas para lo ynterior de la dicha custodia y todo esta de imagineria. Sobre el primer çielo de la custodia ay otro cuerpo que corresponde con el bajo con los quatro ebangelistas y Nuestra Señora puniendo la casulla a San Ylefonso y una figura de la fe con un caliz en la mano con otras dos columnas y quartos de columnas enmedio de cada dos columnas y a la orilla unas barandillas como coronaciones todo de plata y faltan de las dichas barandillas dos y media y otra deteriorada y casi la mitad de otra. Sobre este cuerpo tiene otro correspondiente a el mismo con otras seis figuras las mismas barandillas al principio y en lugar de las columnas ay una pilastra quadrada y estriada con puerta como a modo de pasadizo y unas claraboyas en lo alto con sus cornixas y capitel sobre este cuerpo

ay otro con otras seis figuras y un çimborrio con su cornixa y capitel y a los lados correspondientes a las columnas dos campanarios uno sobre otro y en este cuerpo esta dentro una campilla (sic) grande de plata que se toca con un cordon de seda y sobre este ay otro cuerpezuelo que corresponde con los baxos sobre que esta un Resucitado por remate de toda la dicha custodia con una bandera quebrada y ay quatro columnas quebradas y otras piezas pequeñas quebradas y se an de aderezar falta una y media barandilla todo de plata”.

DOC. N.º. 17.

A.H.D.J., Inventario n. 454, fs. 22 r-23 v.
1719. Jaén.

“Una custodia grande en que se saca el Santissimo Sacramento el dia del Corpus sexiavada que el pasado de 1667 peso el cuerpo de lo alto ziento y noventa y siete marcos y siete onzas, los seis pedestales y el Resucitado y el Resucitado con los remates pesaron ziento y treinta y zinco marcos y seis onzas, peso la cupula del sagrario segundo cuerpo quarenta y zinco marcos quatro onzas y seis ochavas, peso el pie de toda la custodia ziento y treinta y zinco marcos y una honza, pesaron las guarniciones del vanco de las andas quarenta y un marcos y una honza y dos reales que por todo su peso de toda la custodia es quinientos y zinquenta y zinco marcos y quatro onzas segun consta del entrego de los plateros que la adereçaron que esta en el Archivo del cavildo. Esta dicha custodia sentada sobre un banco de madera guarnecido con chapas de plata y sobre el ai seis pilares labrados con ystorias del testamento viexo y nuevo y de algunos santos y sobre los dichos pilares unas chapas de cobre en que se cargan un pedestal mas pequeño y dos columnas de plata sobre cada pedestal que bienen a ser en todas doze columnas y entre cada dos columnas un doctor y sobre cada uno una canpanilla y sobre las canpanillas una anjel en una claraboia y sube esta otra claraboia con un pilarillo y por remate de cada uno de los pilares una figura de anjel o santo y esta misma horden guardan todos los seis pilares los doctores que estan arrimados a los seis pilares tiene detras cada uno un traspilar y bienen a conponer para lo ynterior de la custodia puertas todo de ymagineria, sobre el primer zielo de la custodia ai otro cuerpo que corresponde con el primero con los quatro ebanjelistas y Nuestra Señora poniendole la casulla a señor San Ylefonso y una figura de la fe con un caliz en la mano y otras dos columnas y quartos de coluna y enmedio de cada dos columnas y en las orillas unas cartelas como coronaciones, sobre este cuerpo tiene otro correspondiente con otras seis figuras y las mismas cartelas al prinzipio y en lugar de las columnas ai unas pilastras quadradas y estriadas con puerta a modo de pasadizo y unas claraboias en lo alto con sus cornijas y chapiteles, sobre este cuerpo ai otro con otras seis figuras y una media naranxa con su cornixa y chapitel y a los lados correspondiente a las columnas dos canapanarios uno sobre otro y dentro de este cuerpo una canpanilla grande de plata (...) y sobre este ai otro cuerpezuelo que corresponde a los demas sobre que esta una figura de Christo Resuzitado con

su bandera por remate de la dicha custodia y en la cornixa seis figuras de anxeles mui pequeñitos y seis cabezitas pequeñitas faltan algunas tachuelas pequeñitas que seran como duzientas poco mas o menos y una figurita pequeña que esta entre la plata bieja d,esta santa yglesia y un remate pequeño y un tornillo con su tuerca y un pedazo de una cartela del segundo cuerpo y como quatro o zinco plumas de los anjeles que estan dentro acompañando la custodia sobredorada que dichas menudenzias les a parezido a los señores comisarios y al señor tesorero ynportan un marco de plata poco mas o menos.

Un pie de custodia o relicario de plata sobredorado triangular con tres grandas (sic) y del ultimo salen tres ramos y sobre ellos dos anjeles y en el otro San Gregorio y enmedio de estos tres ramos otro cuerpezillo redondo seasavado con sus balaustres y sobre este otro menor rico con balaustres en lo alto el encaxe del relicario (...) que segun el inventario biexo pesa veinte marcos y dos onzas la pieza donde estan los biriles y la luna donde se pone el Santisimo es rendoda y se parte por medio y esta labrada a modo de corona y a las orillas unas ojas por anvas partes y por enmedio que en todas azen quatro carreras de serafines las dos y las otras de flores y por remate un Christo Crucificado y a los lados la Virgen y San Juan todo sobredorado que junto con los biriles segun el ynventario viejo peso siete marcos y quatro onzas y seis ochavas faltaron al presente dos florezitas de las dos carreras de enmedio de la lunetilla y dos cavezitas de dos balustres”.

DOC. N.º 18

A.H.D.J., Inventario n. 456.

1787. Jaén.

“Una gran custodia de plata con muchas molduras doradas y lo mismo el viril interior en donde se coloca el Santisimo para las procesiones del Corpus, tiene sus caidas de tisú y los remates de los brazos de las andas de plata. Se halla encerrada en un armario para este fin”.

DOC. N.º 19

A.H.D.J., Inventario n. 459.

1918. Jaén.

“Custodia grande toda ella de plata repujada y cincelada que mide 250 cm. de altura su forma es la de un exagono. Esta montada sobre una base con figuras en altorrelieve, repujados, en su color, sobre esta base descansan seis zócalos, basamentos con todos los frentes y paños en relieve, repujados, de cada basamento nacen dos columnas repujadas y cinceladas, en su color, que forman dosel y en el interior tiene cada uno una escultura corporea, con tonos sobredorados y fondos en su color. De cada uno de los doseles penden una campanilla sobredorada y sobre los doseles descansan dos templetes pequeños y dentro de cada uno una escultura corporea con

tonos sobredorados y fondos en su color. Las seis portadas del primer cuerpo grande tienen repujados varios santitos en su color. En los paños laterales tiene unos angelitos sobredorados. En el interior del cuerpo grande hay un pequeño pedestal repujado y sobredorado de forma triangular de donde nacen tres brazos cincelados sobredorados que sostienen cada uno una escultura corporea. En el extremo superior tiene un remate que sostiene el viril, de plata, repujados, con querubines y otras labores en altorrelieve, dorados a fuego. En la parte superior de este cuerpo nace otro segundo que se compone de cuatro pequeños templetes, uno sobre otro (de mayor a menor) repujados, en su color y varios apliques sobredorados, sobre las portadas de estos templetes tiene cada una figurita corporea, tonos sobredorados y fondos en su color. Termina con un remate sostenido por seis esculturas sobredoradas y en la terminación una escultura corporea del Señor Resucitado, tonos sobredorados y fondos en su color. Debió ser construida por el famoso escultor Enrique de Arfe o algunos de sus discípulos”.

La almoneda de la VI Condesa de Lemos y adquisición de objetos de plata por sus herederos

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ

Doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, viuda del VI conde de Lemos, don Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, hermana del duque de Lerma y camarera mayor de la reina doña Margarita de Austria, falleció en Madrid el ocho de febrero de 1628. Fue enterrada provisionalmente, el día siguiente, en el monasterio de las Descalzas Reales¹, donde reposaban los restos de su primogénito, don Pedro Fernández de Castro, esperando ser trasladados al monasterio de las Clarisas de Monforte de Lemos, para su descanso eterno.

Entre sus herederos figuraban su hijo, don Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos; su nuera, doña Catalina de la Cerda y Sandoval, viuda de su primogénito el VII conde, fallecido en 1622, y su nieta, la duquesa de Gelves, casada con el duque de Veragua don Álvaro Colón y Portugal, e hija de don Fernando fallecido en 1607. Nos causa extrañeza ver a su nieta en la inclusión de herederos, toda vez que el padre había renunciado a la herencia materna y paterna, tanto para él como para su descendencia, a favor de su hermano Francisco, recibiendo a cambio la cantidad de 15.000 ducados para casar con doña Leonor de Portugal, condesa de Gelves. Esta cantidad se emplearía para romper el compromiso matrimonial que ésta había adquirido, previamente, con un pariente suyo.

1 Archivo Clarisas de Monforte (en adelante, A.Cl.M.).

Doña Catalina de Zúñiga nombró por testamentarios a su hijo y a su nuera, y a pesar de haber sido relevados de realizar el inventario judicial, lo llevaron a cabo. Para ejecutarlo dieron poder a Diego de Losada, camarero que había sido de su hijo primogénito; a Miguel de Rubinos, agente de los negocios del actual conde y a Lope de Ulloa Ribadeneyra, que había ejercido de contador del VII conde y continuaba al servicio de la condesa viuda. El inventario fue autorizado por el teniente corregidor de la villa, Alonso Pantoja. Comenzó el veintinueve de febrero y concluyó el treinta de marzo del mismo año. El depositario de los bienes fue Claudio Camoso, criado que había sido de la difunta condesa². A continuación, se procedió a la valoración de los bienes para su venta en la almoneda.

En el archivo del convento de las madres Clarisas de Monforte, fundado por los VII condes de Lemos³, se guarda una importante documentación que hace referencia a esta almoneda: gastos ocasionados, importe de las ventas, objetos adquiridos por parte de los herederos, piezas pendientes de enajenar, etc.

La almoneda dio comienzo el 4 de mayo de 1628, cuando todavía no había concluido la de su hijo. A primeros de mayo de 1629 se alquilaron unas dependencias en una de las casas de Gabriel de Losada, enfrente a Santiago, y por el alquiler desde mayo de 1629 al mismo mes de 1630, se pagaron mil reales; el alquiler del año siguiente importó novecientos reales.

Los maestros y oficiales que tasaron los bienes de la almoneda recibieron mil seiscientos treinta y seis reales en total. Por “aderezos” que se hicieron para poder venderlos, mil quinientos doce reales. En la baja de la plata se perdieron tres mil treinta y ocho reales. Al lapidario Juan Ángel Palavesino⁴, por aderezar algunas piezas para vender, ciento cincuenta reales. A Claudio Camoso, por su ocupación en la almoneda, mil cien reales, igual cantidad se satisfizo a los contadores Lope de Ulloa y Ribadeneyra y a Miguel de Rubinos. Al repostero Miguel de la Concha doscientos reales. Al escribano Diego Ruiz de Tapia, por los derechos de inventario y tasación de los bienes que pasaron ante él, novecientos veinticinco reales. Al recaudador de la alcabala se le satisfacen cinco mil reales. Otros mil quinientos treinta y cuatro reales se pagaron al dicho Claudio Camoso por beneficiar bienes de la almoneda⁵.

Entre los peritos que llevaron a cabo la tasación⁶ se hallan los pintores Antonio Lanchares y Eugenio Cajés. Las “cosas de plata y oro” las pesó Alonso Gallo, contraste de la villa. Los plateros Ignacio Martínez y Juan Rodríguez se ocuparon

2 Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. (en adelante, A.H.P.M.).

3 A.Cl.M., Legajo VI Condesa, Almoneda.

4 Este lapidario y platero también tasó los cristales y piedras de la almoneda del VII conde de Lemos. Ver M.J. MUÑOZ GONZALEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, “EL VII Conde de Lemos: la venta de sus bienes y noticias sobre su biblioteca y la academia napolitana”. *Ricerche sul '600 napoletano*. Nápoles, 2006, p. 35.

5 A.Cl.M., ob. cit.

6 Archivo duques de Alba (en adelante, A.D.A), C. 240-10.

de valorar la hechura de objetos de plata y oro. Juan Guixelmo [sic] (suponemos se trata de Juan Grijelmo)⁷, platero de oro y lapidario, junto al también lapidario Juan Angelo Palavesino, evaluaron algunos objetos de oro, aljofar, perlas, granates, cristales y “otras cosas de su profesión”. Cristóbal Pancorbo y Diego Martínez tasaron algunas cosas de escultura. Suponemos se trata de bultos de platas por ser plateros⁸. Lorenzo de Ébalo, relojero, tasó relojes, astrolabios e instrumentos matemáticos⁹.

Con respecto a los objetos de plata, hay que destacar que en el inventario se encuentran unas setecientas piezas de plata de uso doméstico, además de un número importante de otros objetos con adornos e incrustaciones en oro y plata. Las piezas fueron pesadas y valoradas por los peritos especialistas. La valoración del peso de la plata se realizó de acuerdo con el precio que regía en aquel entonces en Castilla y en la mayoría del reino¹⁰, sesenta y cinco reales el marco, aunque se observan algunas diferencias, dependiendo si en la valoración se incluía o no la hechura. En este último caso, adquiriría un precio superior, como se constata por algunos objetos comprados por los condes de Gelves. Citamos como ejemplo una cantimplora, n° 425, que pesó dos marcos y una onza, tasada a setenta reales el marco, importó 149 reales de plata; en este importe estaba incluida la hechura. Otras piezas fueron tres fuentes doradas, n° 84, que pesaron dieciséis marcos, una onza y dos ochavas, a noventa y tres reales y medio el marco, alcanzó un monto de mil quinientos y trece reales de plata; en esta cantidad se incluía la hechura y el dorado. Otro ejemplo es un azafate dorado, n° 22, que pesó once marcos, siete onzas y seis ochavas, a diez ducados el marco, alcanzó un importe de mil trescientos diecisiete reales de plata; también aquí se incluye la hechura y el dorado. El coste de la hechura dependía del trabajo que tenía la pieza.

El primero de julio de 1628, doña Catalina de la Cerda adquirió varios objetos de plata de uso domésticos; aparecen, entre otros, dos ollas, una salva grande con pie, un cacillo con cabo y pico, una pieza grande de hechura de brasero, dos azafates, cuatro “ollicas” redondas sin tapadores, un cubo, una cantimplora, n° 422, (tasada a setenta reales de plata el marco, incluida la hechura en este precio). También se encuentran, cuatro brazos de plata, n° 230 y 233. En el Museo de las Madres Clarisas de Monforte se conservan dos brazos relicarios con alma de madera, cubierta de lámina de plata. Desconocemos si se trata de alguno de estos objetos. Asimismo adquirió la condesa, cajas, braseros, relicarios, frascos, pomos, etc.

7 Mayordomo de la casa de relave, véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, p. 329.

8 *Ibíd.*, p. 74.

9 Este maestro fue uno de los tasadores de los relojes de la Almoneda del VII conde de Lemos. Véase, M.J. MUÑOZ GONZÁLEZ y M. SÁEZ GONZÁLEZ, *ob. cit.*, p. 35.

10 En Pamplona el precio de la plata estaba fijado en setenta y dos reales el marco para la plata nueva y sesenta y nueve reales y dos tarjas para la usada. Véase M. ORBE SIVATTE, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, 2008, p. 142.

Otra de las piezas adquiridas por la VII condesa de Lemos es “*un relicario de oro esmaltado muy chico con beriles y en un lado una cruz con Linun Cruces y en el otro una luminación, tiene cadenilla y asidero en 150 reales*”. Creemos se trata de una pieza muy apreciada por las religiosas del convento de Clarisas de Monforte, que se halla en la relación de reliquias de dicho convento, realizada en 1647, “*una cruz de oro esmaltada, con cuatro Reliquias, una del sepulcro del Señor, otra del sudario y otra de los manteles donde cenó su Magestad, y otra de la toca de Nuestra Señora, y en medio una muy hermosa espina*” (lám. 1). Este preciado relicario se prestó a los IX condes de Lemos, cuando en 1639 partieron de Monforte para Madrid, con la promesa de devolverlo al convento. Las monjas reclamaron su devolución sin conseguirlo, hasta que sor Catalina María de la Concepción, hermana del conde y monja profesa en el convento de las madres Clarisas, consiguió que su cuñada, doña Ana de Borja, viuda del X conde de Lemos, lo restituyera. En 1702, las monjas pidieron al obispo de Lugo que realizara una visita al convento para certificar la autenticidad de las muchas reliquias que se encontraba en el convento. La comprobación se llevó a cabo al año siguiente y se confirmó que las “auténticas” de las reliquias de esta cruz habían sido firmadas por el obispo Zirene, vicario general del arzobispo de Colonia, de fecha 4 de diciembre de 1597¹¹. En el inventario de las “auténticas” que hemos realizado en el convento, hemos hallado, con esta fecha, reliquias que procedentes de Colonia fueron entregadas a la VI condesa de Lemos¹².

En cuanto a la condesa de Gelves, nieta de la fallecida, y el duque de Veragua, su marido, adquirieron diversas piezas de plata entre 1628 y 1630. Citamos algunos de los objetos de uso doméstico: tres cubos, dos cantimploras, tres garrafillas, tres fuentes, dos azafates, seis flamenquillas, treinta y dos trincheros y doce platos medianos. En otras piezas, destacamos un sepulcro de ébano con cuatro columnas que tienen basas y capiteles de plata, y también los bultos de Cristo muerto, la Virgen, San Juan, la Magdalena, Nicodemus, cuatro ángeles y cuatro serafines del mismo metal. Fue tasado en dos mil reales de plata y dos mil setenta de vellón. Asimismo, adquirieron una cruz de cristal guarnecida con oro, rubies y el Cristo también de oro. Tasado el oro en mil ochocientos ochenta y siete reales de plata y la hechura mil doscientos de vellón.

En julio de 1629 se hizo un tanteo de lo que se había vendido. Lo adquirido por los herederos, en aquel entonces, importaba cuarenta y cuatro mil cuatrocientos veintidós reales de plata, equivalentes a sesenta y nueve mil trescientos treinta y cinco vellón, según el premio que corría en aquel entonces. La condesa doña Catalina debía veintitrés mil ciento veintidós reales de vellón; el conde de Lemos, tres mil novecientos cincuenta y ocho reales y el duque de Veragua, cuarenta y dos mil doscientos cincuenta y cinco reales.

11 M. SÁEZ GONZÁLEZ, “Una pequeña joya que contiene seis reliquias diferentes”, en *La Voz de Galicia (Terra de Lemos)*, 1 de abril de 2007.

12 A.Cl.M., Legajo Reliquias.

- *Más un baulillo de concha de tortuga negra, nº 3, con cerradura, goznes, aldavilla y otras piezas de plata labrado y quatro bolillas de plata lisa por pies, en veinte ducados. La mitad de plata. (100 reales plata y 100 vellón)*
- *Otro baulillo de concha de tortuga cavellada y otros colores, nº 5, con cerradura, goznes, tres aldavillas, pies y otras piecillas de plata labrada con llave, en trescientos reales, la mitad en plata. (150 reales plata y 150 vellón)*
- *Una cajilla de christal aobada estriada con tapador asido y en él un zerco de oro esmaltado, nº 17, en 10 ducados, mitad en plata. (55 reales plata y 55 vellón)*
- *Otra cajilla de christal liso con tapador y en él un cerco de oro esmaltado con que se cierra, en ocho ducados, mitad plata. (44 reales plata y 44 vellón)*
- *Otra de christal labrado con tapador pegado y en el borde de la caja guarnición de oro esmaltado de negro y blanco, nº 23, en los cristales, en 15 ducados, mitad plata. (82½ reales plata y 82½ vellón)*
- *Más una medalla de plata muy sutil con una pintura de Nuestra Señora de la Antigua, nº 197, de la segunda relación, tassada en 16 reales de plata.*
- *Una columna de christal labor melchochada con un pomo también de christal con algunas gravaduras y con guarnición de oro esmaltado con tapador y en el remate de un cabujón engastado en oro y un ramo de palma de oro esmaltado con una reliquia dentro de San Viti mártir, nº 198, de la relación segunda, tiene caja, tassado todo en 10 ducados de plata. (110 reales plata)*
- *Un relicario de oro calado y esmaltado con un Santo Domingo dentro de coral, nº 189, de la dicha relación, en cien reales, los ochenta de plata. (80 reales plata y 20 vellón)*
- *Un relicario de christal con beriles de lo mismo, con biseles de oro y guarnecido con quatro florecillas y una aldavilla para colgarlo, de lo mismo. Tiene dentro una reliquia de San Carlo de que ay testimonio, nº 171, de la misma relación, por 60 reales de plata en que estava tassado.*
- *Un retablillo de piedra lapislázuli guernecido de oro con beril de cristal y dentro un Cristo de oro con su cruz; el Cristo esmaltado de blanco y la cruz de rojo, en diez ducados la mita de plata. (55 reales plata y 55 vellón)*
- *Una columna de cristal de tres dedos de alto con pie y remate de oro esmaltado con una reliquia dentro de San Francisco devajo, nº 197, de la segunda relación, en 4 escudos de oro. (52 reales plata)*
- *Un relicario de ébano negro de quatro portadas y quatro columnas y dentro un árbol de oro esmaltado de bosque de bulto de madera, tiene el relicario óbalos, beriles y biseles para reliquias, nº 94, en ducientos reales vellón.*
- *Un relicario de plata dorada llana con argollón y tres flores de lo mismo con beriles de cristal y dentro una reliquia de San Gregorio Papa, nº 197, en 80 reales de plata.*
- *Una columnilla de cristal guarnecida el pie y remate con oro esmaltado y dentro una reliquia de Santa Ana, nº 183, de la dicha relación en 186 reales, los 120 en plata. (120 reales plata y 66 reales vellón)*

- Una lámina chica de San Francisco de Paula, con beril de bidrio, marco y espaldar de plata blanca lisa y una cortinilla y barilla, nº 185, de la primera relación en 110 reales, los sesenta de plata. (60 reales plata y 50 reales vellón)

- Una lamina de diaspro esculpido en ella un crucifijo y las dos Marias con cerco y anillo de oro esmaltado, nº 167, de la segunda relación, en 16 ducados mitad plata. (88 reales plata y 88 reales vellón)

- Una olluela de cuero turco adecuado guarnecido con ocho listas de oro de martillo con esmalte berde, y el pie dos asas y broncal de lo mismo, nº 114, de la novena relación, en 162 reales. Los 150 en plata. (150 reales plata y 12 reales vellón)

- Un rosario de piedras como ágatas blancas con quentecillas de oro filigrana con una borla de seda azul aljofar y granates son calcidomias, nº 301, de la tercera relación, en quince ducados de vellón. (165 reales vellón)

- Otro rosario, nº 307, de la dicha relación, de lapislázuli con encaje y guarnición de oro de filigrana y una borla de oro de seda granates y aljofar y en ella un Agnus chico de oro esmaltado con los rostros de Cristo y su Madre, en 250 reales, los 60 en plata. (60 reales plata y 190 reales vellón)

- Un diez de pasta de ámbar negra guarnecida de oro con asas de lo mismo, esmaltadas de blanco y anillo de oro liso y una ymagen del Niño Jesús con la cruz, nº 303, con un cerco de oro, en 191 reales de plata. (191 reales plata)

- Mas tomó su excelencia tres frascos de plata con tapadores y asas quadradas, dorados algo de los tapadores por dentro todos, pesa el uno 3.2.6 y el otro tres marcos 2 y el otro 3.1.2. que todo hace nueve marcos y seis onças que montan 633 reales y de hechura de cada uno seis ducados. (633 reales plata y 198 reales vellón)

- Más una olla de plata lisa angosta de avajo con dos asas y tapador, pesa 3.2.1. que son 212 reales, nº 188, echura 30 reales de vellón. (212 reales plata y 30 reales vellón)

- Otra olla mas vaja redonda con una assa y tapador, nº 186, pesa dos marcos quatro onças y cinco ochavas que son 167 reales, echura doce reales en vellón. (167 reales plata y 12 reales vellón)

- Un pomo de plata blanca redondo liso con llave, nº 115, pesa un marco.6.4. que son 117 reales, de hechura 20 reales. (117 reales plata y 20 reales vellón)

- Un perfumador grande redondo con dos tapadores bentanados, nº 130, con cabo de ébano y plata. Pesa cinco marcos y dos onças. Echura cinco ducados de vellón. (341 reales plata y 55 reales vellón)

- Un pebetero blanco bentanado, hechura de coluna, nº 136, pesa siete onças, seis ochavas, que son 62 reales. La hechura 20 reales. (62 reales plata y 20 reales vellón)

- Otros dos más chicos bentanados con pies postiços y garavatos para colgarsse, nº 139 y 140, pesan un marco y dos onças que son 81 reales, de hechura entranbos 40 reales. (81 reales plata y 40 reales vellón)

- Más una caja de plata dorada aobada redonda de labor de medio relieve que se cierra con aldavilla, nº 174, pesa 1.5.6 que son 111 reales. La hechura seis ducados de plata que es todo 177 reales plata. (177 reales plata)

- Otra caja menor aobada dorada con enrejado de plata de feligrana por fuera, caja y tapador esmaltado y quatro bolillas por pies, nº 165, pesa 3 onças 2. en 100 reales de plata. (100 reales plata)
- Otra de la misma manera redonda, nº 166, pesa tres onças en 100 reales de plata. (100 reales plata)
- Otra caja más chica de la misma manera, nº 177, pesa dos onças, en siete ducados de plata. (77 reales plata)
- Una salba grande lisa dorada con pie y el borde buelto arriva que pesa cinco marcos y quatro onças que son 357 reales. La echura nuebe ducados de vellón. (357 reales plata y 99 reales vellón)
- Un cazillo de plata con cavo y pico dorado por dentro, pesa cinco onças y tres ochavas. La echura veinte reales. (43 reales plata y 20 reales vellón)
- Una pieça de plata grande redonda, labrada con dos asas, nº 396 y pie, pessa cinco marcos y dos onças, echura de brasero, tasada la echura en 60 reales. (341 reales plata y 60 reales vellón)
- Ansimismo tomó su excelencia un relicario de oro esmaltado, muy chico, con beriles y en un lado una cruz con Linun Cruzes y en el otro una iluminación, tiene cadenilla y asidero en 150 reales. (150 reales plata)
- Más un açafate blanco calado y zercado, que pesó quatro marcos, dos onças y tres ochavos que son ducientos setenta y nuebe reales de plata y la echura quatro ducados de vellón. (279 reales plata y 44 reales vellón)
- Más quatro ollicas yguales doradas redondas sin tapadores, lisas doradas por fuera, pesan dos marcos y seis onças que son 159 reales. La hechura quatro ducados. (159 reales plata y 44 reales vellón)
- Mas otra cajilla de madera de la China con barniz negro y dorado, con gozne y aldavilla de oro y una escudillita negra dentro que se toma para caja de un reloj, nº 93, en 26 reales bellón. (26 reales vellón)
- Una escribanía, por fuera cubierta de tapa negra y por dentro de ébano con perfiles de marfil, herramienta dorada, nº 9, tiene todas las pieças de plata en 668 reales. Los 262 en plata. (262 reales plata y 406 reales vellón)
- Troçose alguna plata de la de servicio de mi señora con la que quedó de su tía que esté en el cielo, y pesó la que se tomó, un marco y seis onças más que la que se dio que son 113 reales y medio en plata. (113 reales plata)
- Más tomó su excelencia para dar a don Pedro Mosquecho un cubo de plata, nº 419, que pesa quatro marcos y seis onças, y una cantinplora también de plata con tapador y cadenilla, nº 422, que pesa 3.6.4. que a 70 reales el marco que es a como estaba tassado, y son anbas partidas, ocho marcos 4.4. montan 603 reales en plata. (603 reales plata)
- Más tomó su excelencia un retablillo que cierra como libro, de ébano negro que tiene dentro los rostros de Cristo y su madre, de diaspro con marcos de oro y el friso por la parte de dentro quajada de unas letras de oro esmaltadas y unas flores de lo mismo y por remate una cadena de 36 eslabones de oro esmaltado y unas memorias

y un garabato, todo de lo mismo, que está tassado en ciento y cinquenta ducados de plata que hacen 1.650 reales, es nº 139. (1.650 reales plata)

- Más dos pomillos de plata dorada quajados por fuera con pie de coral, nº 124. Tasados en doce ducados de plata cada uno. (264 reales plata)

- Más otros dos pomillos de plata dorada quajados por fuera con coral. Los cuellos más largos los otros dos de arriba con los tapadores y algunas listas de oro, tasados en treinta y dos ducados de plata entranbos son nº 125. (352 reales plata)

- Más tomó su excelencia para dar a la niña de mi señora doña Juana de Córdoba una salbilla dorada picada con unos óbalos azules esmaltados que pesa seis onças y seis ochavas, que son 54 reales $\frac{1}{2}$ de echura 24 en bellón, nº 44. (54 $\frac{1}{2}$ reales plata y 24 reales vellón)

- Más un açafate, nº 9, de plata blanco grande sano con pie y animales que pesa quatro marcos, quatro onças y cinco ochavas, que son 297 reales y medio y de hechura tres ducados en vellón. (297 $\frac{1}{2}$ reales plata y 33 reales vellón)

(Al margen: Ojo. Esto se debe a Claudio)

- Más tomó su excelencia y debe ducientos y veinte reales de plata que pagó Claudio Camosso por un barquillo de plata dorado que tomó para el aya de la niña.

- Mas dos candeleros de plata bujios, nº 211, pesan tres marcos y dos onças y de hechura dos ducados de vellón. (211 reales plata y 22 reales vellón)

- Más otros dos bujios, nº 209, que pesaron lo mismo y la misma hechura. (211 reales plata y 22 reales vellón)

- Un cacillo de plata con cavo y pico lisso que pesa quatro onças y $\frac{2}{8}$. Echura diez reales en vellón. (34 reales plata y 10 reales vellón)

- Dos braços de plata, nº 230, cada uno con dos cañones que pesan 134 reales, echura quatro ducados de vellón. (134 reales plata y 44 reales vellón)

- Otros dos braços de la misma manera, nº 233, que pesan 139 reales de plata, echura quatro ducados de bellón. (139 reales plata y 44 reales vellón)

- Más una cruz muy chica de oro esmaltada de negro con siete diamantes muy chiquitos en 6 ducados de plata. (66 reales plata)

- Más una bacía de plata blanca llana, nº 22, que pesó 7.3.4 y dio de echura quarenta y quatro reales de bellón, ynporta el pesó 483 reales de plata. (483 reales plata y 44 reales vellón)

- Más deve su excelencia a esta almoneda 5.913 reales de plata y ocho reales de bellón por tantos que importaron diversas cosas que Pedro Pérez de Carrión, platero, tomó en diversas cosas della y no los pagó sino que lo tomó por quenta de 2.100 ducados de plata en que mi señora le compró unas aracadadas de diamantes y perlas y las dichas cosas son las que en la quenta de la dicha almoneda están puestas por bendidas al dicho Pedro Pérez, desde pliegos 33 asta pliegos 34, que importaron 4.673 reales de plata y dos mill y noventa de vellón, y porque el vellón se redujeron a plata a raçón de 66 por ciento que es a como entonces corrían 2.052 reales, quedó esta partida en los dichos 5.913 reales de plata y ocho de vellón porque los 308 que ban a decir en el bellón los cobró el almoneda de la echura de una salba de plata

de mi señora que también se bendió al dicho Pedro Pérez por dicha quenta. (5.913 reales plata y 8 reales vellón)

- Más tomó su excelencia seis libras de hilo de plata a 60 reales de bellón la libra que importa 360 reales. (360 reales plata)

- Más tomó su excelencia dos libretas y cinco onças de oro de Milán tasados a 17 reales la onça que importa 493 reales de vellón. (493 reales vellón)

- Mas tomó su excelencia quatro onças de plata de Milán a 16 reales la onça que son 64 reales. (64 reales vellón)

Más tomó cinco onças de oro, de orillo y plata de Sevilla a catorce reales la onça que son 70 reales. (70 reales vellón)

.....

Todo lo asta aquí referido está cargado en la quenta del Almoneda desde pliego 3 asta pliegos 9.

.....

Ojo. Los 15.415 reales de plata doble que como parece por esta quenta deve mi señora reducidos a vellón con premio de cinquenta por ciento que es el que corría al tiempo que compró las cosas de que se causó el dicho dévito y se havia de pagar, importan 23.122 reales de vellón.

.....

Todas las cosas hasta aquí escritas en estas doce ojas tome de la Almoneda de mi tía la señora Condesa de Lemos que aya gloria en los precios que en cada partida se dice y para que se hagan buenas a Claudio Camoso a cuyo cargo está, lo firmó doña Catalina de la Cerda.

A.Cl.M. Legajo VI condesa de Lemos, Almoneda.

1628-V-15 Madrid

Bienes adquiridos por la condesa de Gelves y su marido

Bienes que se entregaron a los señores duques don Álvaro Colón y Portugal y doña Cattalina de Portugal y Castro, condesa de Gelves, de los de la almoneda de la señora condesa Camarera Mayor doña Cattalina de Zúñiga, difunta.

Memoria de los vienes que se dieron a los señores duques de Veragua don Álvaro Colón y Portugal y doña Cattalina de Portugal y Castro su muger de los de la Almoneda que se hazía de los que quedaron por fin y muerte de mi señora la condesa de Lemos, doña Cattalina de Zúñiga, camarera mayor que fue de la Reina Nuestra Señora que estavan a cargo de Claudio Camoso criado que fue de su excelencia.

El primero de julio de 1628 adquirió la condesa de Gelves, duquesa de Veragua, las siguientes piezas:

- Más compró una cestilla de plata blanca ¿tirada zendrada? aobada con goznes, dos asas, dos aldavillas y un punçón con que se cierra, todo de plata de martillo que

pessa dos marcos y quatro onzas que a 70 reales el marco montan ciento y setenta y cinco reales de plata y pagó de hechura seis ducados de vellón. (175 reales plata y 66 reales vellón)

- *Más compró un braserillo de mesa de plata nº 240 que pessó cinco marcos y quatro onzas que son 357 reales y medio y dio de hechura dos ducados de vellón. (357½ reales plata y 22 reales vellón)*

- *Más compró otro braserillo de platta de la misma hechura, nº 241, pessa lo mismo y pagó de hechura un ducado de vellón por estar roto. (357½ reales plata y 11 reales vellón)*

- *Más compró dos candeleros de platta medianos, nº 217, pessen ocho marcos y seis ochavas que son quinientos y veinte y seis reales y pagó de hechura quatro ducados de vellón. (526 reales plata y 44 reales vellón)*

- *Más compró otros dos candeleros de platta del mismo tamaño y hechura, nº 213, pessen siete marcos siete onzas y dos ochavas, que montan quinientos y catorze reales y pagó de hechura otros quatro ducados de vellón. (514 reales plata y 44 reales vellón)*

(Al margen: Idem)

- *Más compró el dicho duque otros dos candeleros de platta del mismo tamaño, nº 216, que pessarón siete marcos, seis onças y quatro ohavas que son quinientos y siete reales y pagó de hechura otros quatro ducados. (507 reales plata y 44 reales vellón)*

- *Más compró un cubillo de plata, nº 277, que pessa un marco, seis onças y tres ochavas que son ciento y diez y seis reales, pagó de hechura doze reales de vellón. (116 reales plata y 12 reales vellón)*

- *Más compró otro cubo con una angarilla que pessa dos marcos y quatro ochavas que son ciento y treinta y quatro reales a setenta reales en platta el marco, monta ciento y treinta y cinco reales. (135 reales plata)*

- *Más compró una cantinplora que pesó un marco seis honzas y quatro ochavas que a setenta reales el marco en plata ynportan ciento y veinte y ocho reales de platta. (128 reales plata)*

- *Más compró otra cantinplora, nº 425, que pesó dos marcos y una honza que monta ciento y quarenta y nueve reales a los dichos 70 reales por marco. (149 reales plata)*

- *Más compró una garrafilla de platta lisa dorada, nº 94, pessa dos marcos, una honza y siete ochavas que son ciento y quarenta y cinco reales, pagó de hechura veinte y seis reales vellón. (145 reales plata y 26 reales vellón)*

- *Más compró otra garrafilla de la misma manera, nº 95, que pessó dos marcos, una honza y quatro ochavas que monta ciento y quarenta y dos reales y pagó de hechura otros veinte y seis reales vellón. (142 reales plata y 26 reales vellón)*

- *Más compró otra garrafilla de platta de la misma manera nº 96, que pessó dos marcos tres honzas y quatro ochavas que son ciento y cinquenta y ocho reales y pagó de hechura otros veinte y seis reales de vellón. (158 reales plata y 26 reales vellón)*

- Más compró tres fuentes doradas de plata llanas, nº 84, que pessen diez y seis marcos una honza y dos ochavas, a noventa y tres reales y medio el marco que monta mill quinientos y trece reales. (1.513 reales plata)

- Más compró un açafate grande de platta dorado, nº 22, que pessó honze marcos siete honzas y seis ochavas, que a diez ducados en plata el marco, monta mill trecientos y diez y siete reales. (1.317 reales plata)

- Más compró el dicho duque de Veraguas otro açafate de plata blanco, nº 7, que pesa quatro marcos cinco onzas y una ochava que son trescientos y un real, pagó de echura cinco ducados de vellón. (301 reales plata y 55 reales vellón)

- Más compró un perfumadorcillo de plata blanco, nº 128, que pessó un marco y tres onzas que son ochenta y nueve reales, pagó de echura dos ducados de vellón. (89 reales plata y 22 reales vellón)

- Más otro perfumadorcillo de la misma manera que pesa un marco dos onzas y cinco ochavas que son ochenta y seis reales, pagó de la echura dos ducados de vellón. (86 reales plata y 22 reales vellón)

- Más compró un baulillo tocador de évano todo quaxado con clavos y tachuelas de platta blancas y doradas y dentro tiene diversas piezas de platta que sirven pa tocador dio por él doscientos de platta y treinta ducados de vellón en que estava tasado. (2.200 reales plata y 330 reales vellón)

- Más compró seis flamenquillas de platta que pesaron quinze marcos dos onzas y quatro ochavas que son novecientos y noventa y cinco reales y pagó de echura cada una doze reales de vellón. (995 reales plata y 72 reales vellón)

- Mas veinte y quatro trincheros de plata que pesaron quarenta y nueve marcos y quatro ochavas que son tres mill ciento y ochenta y nueve reales y pagó de echura de cada uno ocho reales de vellón. (3.189 reales plata y 192 reales vellón)

- Más compró doze platos medianos de plata que pesaron sesenta y dos marcos quatro onzas y quatro ochavas y pagó por la echura de cada uno a veinte reales de vellón, monta la platta de esta partida quatro mill y sesenta y sesenta y seis reales y medio y el vellón ducientos y quarenta reales. (4.066½ reales plata y 240 reales vellón)

- Más compró otro cubo de platta que pesó diez marcos y dos ochavas que a setenta reales el marco son setecientos y tres reales. (703 reales plata)

- Más compró una escrivania, nº 3, de évano con cantoneras y perfiles de platta y quatro piezas de platta que sirven de hostiario, tintero salvadora y otra, dio por ella ducientos y veinte reales de platta y quinientos y treinta y dos de vellón. (220 reales plata y 532 reales vellón)

- Más compró otra scrivanía de évano negro con perfiles de platta y quatro piezas de platta para tinta, polvos oblea y otra esforiada dentro en terciopelo negro, dio por ella ducientos y veinte y un reales de plata y quinientos y treinta y dos de vellón. (221 reales plata y 532 reales vellón)

- Más compró una bodega, nº 279, pessa la platta de la vodega treze marcos y tres onzas que son ocho cientos y sesenta y nueve reales de plata del corcho cien

reales y pagó de echura de todo ciento y veinte reales de vellón. (969 reales plata y 120 reales vellón)

- Más compró una Berónica en lámina con molduras de ébano colgadero y flores de platta cortina de tafetán morado, nº 37, dio por ella quatrocientos y treinta reales de vellón. (430 reales vellón)

- Más compró el dicho duque de Veraguas un escritorio de évano con cintas de marfil gravadas y tarjetas de platta en las caras de las gavetas, nº 22, por treientos ducados vellón. (330 reales vellón)

- Más compró otros ocho trincheros de platta que pesan diez y seis marcos tres onzas y seis ochavas que monta mill y setenta reales y la echura de cada uno seis reales de vellón por ser mas traídos que los otros. (1.070 reales plata y 48 reales vellón)

- Dio el dicho duque una libranza para que por cuenta de lo que ha de aver de esta hazienda se paguen a Diego de Lossada y Quiroga mill ciento y cinquenta reales en platta por otros tantos que le devía en virtud de la qual dicha lizenzia el dicho Diego de Lossada compró de esta almoneda un servicio de platta, nº 63, que pesa ocho marcos, una onza y una ochava que monta quinientos y veinte y nueve reales y dio de echura seis ducados de vellón. (529 reales plata y 66 reales vellón)

- Más tomó el dicho Diego de Losada en virtud de la dicha libranza otro servicio de platta, nº 64, que pessó siete marcos siete onzas y dos ochavas que monta quinientos y catorze reales. Pagó de echura quatro ducados. (514 reales plata y 44 reales vellón)

- Más compró el dicho duque de Veraguas una pila para agua vendita de piedra de ágata guarnecida de oro por mill y cien reales de platta. (1.100 reales plata)

A.Cl.M. Legajo VI condesa de Lemos, Almoneda.

1628-IX-22 Madrid

Bienes adquiridos por la condesa de Gelves y su marido

- En veinte y dos del dicho Septiembre de 1628 tomó el dicho duque de Veraguas una pieza para beber de plata zendrada hechura de ... rayada y brumida con assa, nº 404, pessó dos marcos cinco onzas y quatro ochavas que a setenta reales el marco montan ciento y ochenta y ocho reales y la echura ocho ducados de vellón. (188 reales plata y 88 reales vellón)

- Más compró un perfumador de plata esquinada bentanado con asa de tres piezas y por remate un pellicano es nº 132, pesa diez marcos, seis onzas que montan setezientos y tres reales y la echura ducientos reales de vellón. (703 reales plata y 200 reales vellón)

- Más compró un sepulcro, nº 194, es de évano negro de quatro colunas y tres por Las basas y capiteles de las colunas de platta y tienen ansimismo los bultos de Cristo muerto, su Santa Madre, San Juan, la Magdalena ... y Nicodemus y quatro Ángeles en lo alto y quatro Serafines o bichos que sirven de pies, todo de plata vaciado y por remate una cruz de évano con los tres cavos de la misma plata por quatro mill y setenta reales. Los dos mill de plata. (2.000 reales plata y 2.070 reales vellón)

A.Cl.M. Legajo VI condesa de Lemos, Almoneda.

1630-VI-25 Madrid

Bienes adquiridos por la condesa de Gelves y su marido

- *Más en veinte y cinco de Junio de 1630 una cruz de cristal guarnezida con oro labrada, de la India enbutidos en ella rubies muy chicos, tiene esta cruz un Cristo de oro y dos candeleros de cristal de la misma echura, tassado el oro en mill y ochocientos y ochenta y siete reales y el chrystal y hechura en mill y ducientos reales de vellón. (1.887 reales plata y 1.200 reales vellón)*

- *Una pintura de Nuestro Señor desnudo arimada la cruz en una caja de plata lisa y el marco dorado, tassada la pintura en ciento y cinquenta reales, la cortina en tres ducados y la plata pesa ocho marcos quatro onzas y quatro ochavas, tasado a cien reales de plata el marco, monta 875. (875 reales plata y 183 reales vellón)*

Aspectos biográficos y producción artística del platero Juan Tercero (h. 1530-1580)

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Sobradamente conocida es la importancia de la orfebrería sevillana del Renacimiento. El Siglo de Oro de la ciudad por excelencia, se ve igualmente reflejado en la producción de los plateros hispalenses, cuyos principales protagonistas darán fe de su buen hacer con obras punteras en el devenir artístico de estos tiempos. Los más sobresalientes fueron los Ballesteros y Francisco de Alfaro que durante la segunda mitad del siglo XVI ocuparon el puesto principal de la platería ciudadana, el de maestro catedralicio y episcopal; aunque también estuvieron activos otros muchos que en su época coparon parte de la importante demanda que sobrepasaba las fronteras hispalenses y se extendía a todos los territorios de dominio hispano. Entre los orfebres de este amplio grupo destaca la figura de Juan Tercero, un platero del que hasta el momento sólo se le reconocía por su custodia y andas de la parroquia de Santa María la Coronada de Medina Sidonia (Cádiz), y que sin duda merece de una profundización en su biografía y creatividad¹. Por ello, ante la numerosa documentación localizada por nuestra parte, hemos tenido a bien reconstruir la vida y la obra de este artista que seguidamente pasaremos a exponer.

1 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices que trabajaron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899, t. II, p. 332. A. SANTOS, “Un trabajo conjunto de los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro”. *Laboratorio de Arte* 19 (2006), pp. 463-473.

Noticias biográficas y profesionales

A la hora de iniciar nuestro cometido, hay que advertir que, hasta hoy día, existían pocas referencias escritas sobre el mismo. Varios datos aportados por Gestoso y Sancho Corbacho, y otros más recientes de escasa relevancia, era lo que se conocía de un orfebre que como veremos tuvo cierto renombre, además de una relevante creatividad, que justifican sobradamente nuestra intromisión en su biografía².

Sobre sus orígenes familiares conocemos que estaba emparentado con los plateros cordobeses apellidados Fernández Tercero, lo que nos mueve a pensar que fuese otro de tantos artistas inmigrantes que deciden en la década de 1540 trasladarse a la capital andaluza al abrigo de su despertar económico como Puerto y Puerta de las Indias. Sabemos que era sobrino de Pedro Fernández Tercero (documentado entre 1515 y 1555)³, un platero de cierta importancia, que llegó a ser contraste de esta ciudad en varias ocasiones, y que tenía un hijo, llamado como él, que en 1546 tenía vecindad sevillana⁴. Asimismo, este último era platero y tenía una hermana, Inés Fernández, a quien luego Juan Tercero representará en varias ocasiones en relación con la cobranza de un tributo, a través del cual conocemos su parentesco con estos orfebres. Por todo ello, y ante la falta de documentación que lo desmienta, creemos que debió nacer en Córdoba a fines de la década de 1520 o principios de la siguiente, y formarse en el taller de Pedro Fernández o incluso con su otro tío, Diego Fernández Tercero, igualmente destacado platero cordobés de la primera mitad del siglo XVI⁵.

Aunque realmente, las primeras referencias escritas sobre Juan Tercero, lo sitúan en Sevilla hacia 1550. En este momento debió desposarse con Juana Díaz, o al menos eso es lo que se deduce de una declaración testamentaria posterior, en la que afirma que en los primeros años de esta década recibió de esta sevillana, hija de Juan Martínez, una dotación valorada en 1150 ducados, 800 en dineros, 200 en ajuar, 100 en una esclava, y otros 50 en una saya de terciopelo, por lo que, sin duda, debió ser un rentable casamiento. De este matrimonio nacerán siete hijos: Catalina en 1555, María de la Paz en 1559, Justa Rufina en 1560, Juan Tercero en 1565, Inés de la O en 1569, Juana de Santiago en 1571, y Baltasar Tercero en 1574. De todos ellos, a la única que verá desposada será a Catalina, que lo hará con el

2 A. SANCHO, *Orfebrería Sevillana (Siglos XIV al XVIII)*. Sevilla, 1970, N° 63. M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XV-XVII y XVIII*. Sevilla, 2006, p. 205.

3 M. MERINO, "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* n° XXVI (1930), pp. 57-86; D. ORTIZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 73-74.

4 El padre apoderaba al hijo para hacer unas gestiones económicas en Sevilla. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9822, oficio 16, libro 2° de 1546, sin foliar.

5 Se conoce la descendencia de este último, por lo que hemos igualmente descartado su posible vínculo de paternidad con nuestro protagonista. D. ORTIZ, ob. cit., pp. 73-74.

mercader Baltasar Marco en 1568, dotándola con 1500 ducados. Una importante prole que se completaba con el hijo natural nacido fuera del matrimonio, llamado Miguel Tercero, posiblemente el mayor de todos ellos, y el único que pudo seguir sus pasos profesionales, o al menos eso es lo que se desprende de la declaración realizada por el patriarca en su testamento de 1573⁶.

La andadura de este feliz matrimonio comenzó en una vivienda de la calle Cuernos, casa que abandonarán pronto, estableciéndose en la calle de las Gradas, en plena collación de Santa María, lugar por excelencia de los plateros sevillanos de mazonería, donde además obtendrá varias propiedades que arrendará a lo largo de su vida⁷. Allí se ubicó siempre su taller de platería, del que salieron sus primeras creaciones que comenzarán a fraguar su prestigio posterior. El ejemplo más temprano lo hallamos en la cruz parroquial a lo romano que labró para la iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija en 1553 por 70 ducados⁸. Un diseño muy parecido debió tener la cruz de plata que la colegiata del Salvador le encargó el 27 de agosto de 1554 y que debía seguir el modelo de otra que había realizado para la parroquia de la población sevillana de Peñaflo⁹. También hay noticias que lo vinculan con los principales orfebres del momento, como se deduce del arrendamiento que hizo el 23 de mayo de 1553 a Bartolomé Gaitán de Espinosa, yerno de su amigo Ballesteros el Viejo, de unas casas en la calle Bayona¹⁰; o el que escritura a nombre del platero Diego Fernández de media tienda en las Gradas, junto a su casa y tienda y a la de Alonso de Guadalupe, por tres años y 6000 maravedíes cada tercio anual¹¹. La última noticia que tenemos de su biografía en esta década, es el poder que otorga, el 22 de enero de 1557, al procurador Luis de Valera para que lo represente en las causas y pleitos tenidos en la Real Audiencia sevillana, sin especificar cuales eran estos, aunque su presencia en esta institución judicial tampoco será extraña a lo largo de su vida¹².

En la década de 1560 las referencias biográficas de nuestro protagonista se multiplican. Ahora va a desarrollar una intensa actividad vinculada con el arrendamiento

6 Todos estos datos han sido extraídos de los tres testamentos que va a escriturar en 1573, 1578 y 1579.

7 J. GESTOSO, ob.cit., t. II, p. 332. Su nueva vivienda es aludida en una carta de arrendamiento de una tienda que poseía en la calle de las Gradas fechada el 21 de mayo de 1556. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9177, oficio 15, libro 1º de 1556, f. 1003r.

8 A. SANCHO, ob. cit., nº 63. Esta cruz sería sustituida a principios del siglo XVII por la que hoy día se custodia en esta iglesia, labrada por Francisco Ortiz Farfán; J. BELLIDO, *La Patria de Lebrija (Noticias Históricas)*. Los Palacios (Sevilla), 1985, p. 231.

9 J. GESTOSO, ob. cit., t. III, p. 435.

10 A. SANTOS, *Los Ballesteros, una familia de plateros sevillanos*. Sevilla, 2007, p. 170.

11 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9177, oficio 15, libro 1º de 1556, f. 1003r.

12 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9179, oficio 15, libro 1º de 1557, ff. 199r-v. También, el 4 de septiembre de 1567, volvía a otorgar un poder al procurador Sancho del Castillo, para que le represente en las causas, juicios y otras cuestiones judiciales en la Real Audiencia sevillana. Legajo 9198, oficio 15, libro 2º de 1567, ff. 330r-v.

de inmuebles urbanos. Ya hemos visto como tenía propiedades en la calle de las Gradás¹³, pero además consigue otras que van a aumentar de forma importante la entrada de ingresos vitales para el saneamiento de las economías de estos profesionales dependientes siempre de una fluctuante clientela. Realmente, son subarrendamientos de inmuebles urbanos pertenecientes a la Iglesia de Sevilla o a algún noble importante, que los cedían de por vida a cambio de una remuneración anual. Así, una de las que comienza a explotar ahora es una tienda y una casa ubicadas en la calle Alfayates, esquina con la plaza de San Francisco, y cuyos derechos había heredado su esposa Juana Díaz por vía materna¹⁴. Además, el 9 de junio de 1567 adquiere de por vida unas propiedades pertenecientes al Duque de Béjar en la collación de San Bartolomé, en la llamada Huerta de Santa Teresa, compuesta por una casa con una serie de aposentos que arrendará de forma individual, como lo hace en este mismo momento con Bartolomé de Morales¹⁵.

Una actividad arrendataria que además se veía acompañada de otras vinculadas con el tráfico de esclavos, el comercio indiano y otras cuestiones económicas comunes igualmente entre los plateros de esta centuria. Con respecto a la primera tenemos varias pruebas escritas, como la venta de una esclava blanca y morisca llamada Melchora, de 22 años de edad, el 5 de mayo de 1569, a Juana de Paz, por valor de 100 ducados¹⁶, y la del hijo de la referida esclava, llamado Juan, de 7 años, por 35 ducados a Francisco del Águila, el 27 de agosto¹⁷. Un año más tarde, concretamente el 21 de febrero de 1570, él mismo compraba al mercader Juan de Soto, una esclava blanca procedente del levantamiento morisco del reino de Granada, de 20 años, por 70 ducados¹⁸.

Una entrada de ingresos que, a pesar de su importancia, no le permitían abandonar su actividad artística, que en este caso se verá aumentada gracias a la conso-

13 El 5 de enero de 1562 arrendó la tienda de esta calle al platero Diego Hernández, por 3 años y 7500 maravedíes la anualidad. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9859, oficio 16, libro 1º de 1562, ff. 88r-v.

14 La primera vez que la alquila fue el 23 de julio de 1560 al sastre Diego Moreno, por 2 años y 30000 maravedíes anuales. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9185, oficio 15, libro 2º de 1560, ff. 156r-v. Dos años después, el 14 de enero, volvía a arrendarla a Diego de Torres, por otro año y por 19000 maravedíes. Legajo 9859, oficio 16, libro 1º de 1562, ff. 86v-87r. La casa, el 28 de enero de 1564, la alquila al boticario Juan de Legarda, por 3 años y 50000 maravedíes anuales; y la tienda al trapero Francisco de Torres por el mismo tiempo y por 17000 maravedíes el 6 de noviembre. Legajo 9191, oficio 15, libro 1º de 1564, ff. 52v-53v. Legajo 9192, oficio 15, libro 2º de 1564, ff. 651r-v. El 3 de diciembre de 1567, volvía a arrendarla a este mismo trapero por otros 3 años y por el mismo precio. Legajo 9198, oficio 15, libro 2º de 1567, ff. 754r-v.

15 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9197, oficio 15, libro 1º de 1567, ff. 1000r-v. Nuevas pertenencias que el 23 de septiembre de 1569 arrienda a Juan Gascón y Bartolomé Ortiz, por un año y por 17 reales mensuales. Legajo 9200, oficio 15, libro único de 1569, f. 1007v. Tres meses después, arrienda al corredor de lonja Pedro Vázquez la casa, con cocina y aposentos altos, por 3 años y por 24 reales mensuales. Legajo 9201, oficio 15, libro 1º de 1570, ff. 5r-v.

16 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9200, oficio 15, libro único de 1569, ff. 531r-v.

17 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9200, oficio 15, libro único de 1569, ff. 898v-899v.

18 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9201, oficio 15, libro 1º de 1570, ff. 245r-246r.

lidación definitiva de su prestigio. Ello se entiende si tenemos en cuenta la selecta clientela que comienza a demandar su obra, compuesta por la nobleza local y por las iglesias principales de la ciudad, incluida la Catedral, y también pertenecientes a otras diócesis vecinas.

Significativo nos parece el primer encargo conocido de esta década, que explica la variada clientela y la diversidad de obras que se fabricaban en su taller. El 13 de julio de 1560, don Álvaro Cavallero de León le pedía que le labrase unas tablas de mujer para cabalgar en quince días, semejantes a las que había realizado para Francisco de Hinestrosa, vecino de Écija, las cuales debían pesar unos 100 ducados de plata y recibiendo unos 50 ducados de hechura¹⁹. Piezas estas posiblemente constituyentes de las arras del matrimonio de este personaje y que eran habituales entre los quehaceres de los maestros plateros de estos años. De mayor relevancia es el siguiente trabajo que conocemos, destinado a una de las muchas casas nobiliarias que van a demandar sus servicios. Se trata del encargo del Marqués de Ayamonte, don Antonio de Guzmán, que conocemos por una carta de pago que expide el 14 de septiembre de 1563 a su camarero Juan de Carvajal²⁰. En ella aludía a la entrega de 200 ducados en reales que le daba por la plata y hechura de seis platoncillos de 3 marcos y medio cada uno, docena y media de platillos de a marco y medio, y por un cáliz, dos vinajeras y una cruz de 9 marcos aproximadamente. Una labor que se comprometía a tenerla acabada para el 8 de octubre de este mismo año, momento en el que recibiría lo que montaran de más las aludidas piezas en su tasación.

Aunque el gran encargo le llegaría el 10 de marzo de 1565, y sería desde una parroquia que pertenecía a otra diócesis, la gaditana, cuya población de Medina Sidonia, despuntaba en estos momentos como posible sede episcopal ante las amenazas constantes que sufría la ciudad de Cádiz²¹. Por ello, además del magnífico edificio y su monumental retablo mayor que se estaban completando en estos años, el prelado gaditano también quiso para este templo principal de su diócesis, unas prendas litúrgicas que estuviesen a la altura del rango y las modas renacentistas del momento, y para ello tuvo a bien acudir al obrador de Juan Tercero. En concreto se le encargan unas andas y una custodia para la festividad del Corpus Christi, que aún se conservan en el tesoro parroquial, además de una pareja de cetros, necesarios para las ceremonias institucionales del templo. Sería el mayordomo de esta fábrica, don Gutierre Pérez, quien escrituró con Tercero el pacto y obligación de estas obras. Así, a lo que primero se compromete es a labrar las andas al romano, con sus cincelados y columnas torneadas, según las trazas hechas por el propio platero. Para el ostensorio que debía ir en el centro del baldaquino, también diseñado por él, se le pedía que mantuviera una cuidada proporción con las referidas andas. Ambas piezas debían pesar unos 70 marcos aproximadamente, es decir, unos 17 kilos y medio

19 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9185, oficio 15, libro 2º de 1560, ff. 125r-v.

20 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9190, oficio 15, libro 2º de 1563, ff. 423r-v.

21 A. SANTOS, "Un trabajo conjunto..." ob. cit., pp. 463-473.

de plata, una cantidad considerable aunque quizás escasa para tan magna empresa, algo que como veremos será en parte el origen del retraso en su terminación. De hecho, según queda fijado en este contrato la obra debía ser iniciada a mediados del mes de marzo y entregada el día de la Asunción de Nuestra Señora de 1566, plazo que como comprobaremos nunca se llegó a cumplir. Además, para esta misma obra, Juan Tercero se comprometía a dar las trazas de las andas al carpintero y al herrero para fabricar su estructura, siendo todo este material, al igual que la plata, costado por la fábrica. Y con respecto a los cetros de plata Tercero debía elaborar un diseño al romano que debía esperar el visto bueno de la fábrica medinense. Para comenzar todo este trabajo, el mayordomo le entregaba a cuenta 400 ducados, los cuales procedían de cierta plata que había dejado a la fábrica en heredad Francisco Ximenez Delgado, antiguo mayordomo de esta parroquia, comprometiéndose Gutierre Pérez a darle otros 190 ducados el día de Nuestra Señora de Agosto de esta mismo año y la misma cantidad el día de la Pascua Florida de 1566, quedando el resto aplazado para cuando todas las piezas estuviesen en la iglesia el mismo día de la Asunción anteriormente aludido. Finalmente, se erige como fiador de Tercero el también orfebre Francisco Ruiz, el cual creemos que podría ser el ya anciano hermano del Vandalino, quien sucederá a éste en su taller sevillano a partir de 1550²². Como tendremos ocasión de comprobar más adelante, este trabajo no se llegará a entregar hasta diez años después.

El segundo gran encargo de esta época, y que desgraciadamente no se conserva, es el portapaz que la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión le realiza el 16 de noviembre de 1566²³. Su prior, el reverendo fray Tomás Rodríguez, como representante de su comunidad, le obligaba a confeccionar esta pieza en plata dorada siguiendo el modelo de otro dedicado a la Asunción y que debía igualmente limpiar y restaurar sin coste alguno. El documento es meticuloso a la hora de describir su iconografía, dándonos una buena idea del tipo y modelo que debía seguir Tercero. El portapaz debía plantearse como un gran arco triunfal, a la manera de una portada plateresca con balaustres, parecido a aquellos que Ballesteros el Viejo labró una década antes para la Catedral de Sevilla²⁴. Y de hecho su descripción iconográfica no deja la menor duda al respecto. En un panel central debía reproducirse en relieve la aparición de Cristo Resucitado a sus apóstoles en el cenáculo, en el preciso instante en el que éste les dice "*la paz sea a vosotros*". Para ello, el fraile determina que Jesús se ubicase en el centro, con la mano derecha bendiciendo en alto y la contraria portando la típica banderola, enmarcado a su vez por dos grupos de apóstoles arrodillados y dispuestos de forma simétrica. Estos debían apoyarse en una peana donde aparecerían unos apliques de oro y una crestería presumiblemente de roleos

22 Gestoso también vincula a este Francisco Ruiz con Tercero en un arrendamiento que le realiza éste último en 1562. J. GESTOSO, ob. cit., t. II, p. 310.

23 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9196, oficio 15, libro 2º de 1566, ff. 747r-748r.

24 A. SANTOS, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 101-106.

y grotescos. En las calles laterales, entre los balaustres, se ubicaban ocho capillas superpuestas con los siguientes santos en relieve: en las hornacinas inferiores, a ambos lados, San Juan Bautista y San Bruno con su mitra, sobre ellos San Pablo y San Gregorio, en las siguientes San Jerónimo y San Agustín, y finalmente en las últimas, las figuras de Santo Domingo y San Francisco. Se remataba la pieza con un calvario compuesto por Cristo crucificado y la Virgen y San Juan Evangelista enmarcándolo, sostenidos éstos por dos ramas o cabos, similares, según el prior cartujano, a los que aparecían en el portapaz de la Asunción entregado como muestra. Esta delicada y monumental creación la debía terminar para finales de enero del año siguiente, y recibía ahora 60 reales en oro, restando aún otros 320, los cuales le serían entregados en dos partidas: 100 reales cuando acabara el trabajo y otros 220 para la Pascua Florida del siguiente año.

Otro encargo de relevancia fue el de las varas del palio del Santísimo del Sagrario de la Catedral, por las que recibió, el 18 de febrero 1567, 80.240 maravedíes²⁵. Sin duda, esta elección de un platero que no pertenecía al taller de los Ballesteros para labrar una pieza destinada a esta capilla catedralicia, dice mucho de la consideración conseguida por nuestro maestro en estos años. Y quizás esta presencia se deba a los lazos de amistad que a partir de este momento se van a estrechar entre Tercero y Hernando de Ballesteros el Viejo, o al menos, eso es lo que se intuye en el poder que ambos otorgan, el 19 de septiembre de 1567, al arriero, vecino de Carmona, Miguel Martín para que pudiera pedir y cobrar del mayordomo de la fábrica de la iglesia de San Juan de Ecija, 200 ducados que tenían asignados por un trabajo que les había encargado el provisor, según un mandamiento firmado el 16 de septiembre de este año²⁶. Desgraciadamente, de esta labor conjunta nada más sabemos, aunque lo que sí es cierto es que a partir de estos años, se apoyarán en varias cuestiones profesionales y aparecerán juntos en tasaciones de obras destinadas al ámbito arzobispal como tendremos ocasión de comprobar. Otro poder, en este caso en solitario y fechado 21 de octubre del mismo año, otorga Tercero al platero de mazonería Fulgencio Suárez, para que cobrase 22786 maravedíes de Juan González de Reina, vecino del Pedroso, que le debía por ser cesionario del clérigo Alonso Mateo y que había sido a su vez otorgado por el asistente de la ciudad, el doctor Liébana, para con ello saldar una deuda contraída con el platero, aunque tampoco concretiza la razón de esta petición²⁷. Creemos que este platero apoderado por nuestro protagonista, pudo ser uno de sus oficiales ya que como comprobaremos, a partir de los próximos años su taller será asistido con frecuencia por otros orfebres.

La década de 1570 es la última de su vida, y es cuando definitivamente se posiciona como uno de los grandes de la ciudad, además de afanarse en otras cuestiones comerciales, como también en el aludido comercio de esclavos y el arrendamiento

25 J. GESTOSO, ob. cit., t. II, p. 332. ACS. Mayordomía Legajo 86, 1567, f. 8r.

26 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7757, oficio 13, libro único de 1567, ff. 234v-235r.

27 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7757, oficio 13, libro único de 1567, ff. 444r-v.

de inmuebles²⁸. Con respecto a su trabajo, aún para este año no había entregado la custodia de Medina Sidonia, obra que había sido reclamada por el obispado de Cádiz, lo que provocó que, el 3 de mayo de 1570, se obligara con el propio obispo gaditano a tenerla acabada para finales del mes de agosto de este mismo año, ya que el prelado comprendía las razones de la demora que argumentaba el platero y que se resumían en la falta de oficiales que le ayudaran en su labor, debido a las pestilencias sufridas en la ciudad²⁹. Excusa que le permitió retrasar aún por varios años la entrega definitiva de esta obra.

Otro encargo lo recibe el 2 de mayo de 1571. Ahora se comprometía a labrar por mandato del provisor arzobispal don Jerónimo Manrique un cáliz nuevo al romano para la iglesia parroquial de la villa de la Rinconada, en el que tenía que invertir la plata de otro viejo y tenerlo acabado en tres meses, cobrando al final lo que valorasen los tasadores³⁰. El 2 de agosto de este mismo año apoderaba al mercader cordobés Andrés Hernández para que le pudiera representar en Córdoba en unos pleitos que no especifica³¹. Para el cobro de dineros adeudados por los conciertos de plata, el 28 de septiembre de este mismo año, hace lo mismo con su primo y también orfebre Juan Tello³². Al año siguiente, concretamente el 20 de mayo, arrienda por primera vez una nueva propiedad conseguida en la collación de San Lorenzo, las casas con huerta en la calle Naranjuelo, a Diego de Porras por un año y 18500 maravedíes³³. El 19 de agosto de 1572 recibía del Conde de Gelves 250 reales por cosas de plata que le había entregado, relación comercial que se mantendrá a lo largo de estos años como tendremos ocasión de comprobar³⁴. El 29 de enero de 1573 arrendaba una tienda en la plaza de la Alfalfa, por la cual, el 15 de marzo de 1573, otorgaba una carta de

28 De hecho, la primera noticia de 1570, se fecha el 8 de enero y se trata de un arrendamiento de la tienda de la calle Alfayate a Francisco Ramírez por 16000 maravedíes el año arrendado. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9202, oficio 15, libro 2º 1570, 1º de 1571, ff. 521r-522r. Y el 21 de abril hacía lo mismo con las casas de esta misma calle, aunque ahora a la viuda Catalina Gómez y a su hijo Alonso Mendoza por el tiempo de tres años y por el mismo valor que lo venía haciendo tiempo atrás. Legajo 9201, oficio 15, libro 1º de 1570, ff. 443r-444r. Igualmente, el 26 de abril de 1571, vuelve a arrendar uno de los aposentos que tenía en la huerta de Santa Teresa al cerero Juan Mellado por dos años y ocho reales el mes. Legajo 9202, oficio 15, libro 2º de 1570, ff. 728r-v. El 29 de enero de 1573 alquilaba al sastre Diego de los Reyes, la tienda de la calle Alfayate por tres años y 15000 maravedíes la anualidad Legajo 7774, oficio 13, libro 1º de 1573, ff. 307r-v. También mantiene la actividad de compra-venta de esclavos como se comprueba en la carta de pago que, el 23 de mayo de 1570, otorgaba a Diego de la Palma, escribano público en nombre de su suegro Francisco del Águila, valorada en 13125 maravedíes por el esclavo negro de 7 años que le había vendido. Legajo 9201, oficio 15, libro 1º de 1570, ff. 536v-537r. El 29 de diciembre vendía otra esclava negra de nombre Juana y de edad de 22 años, con un hijo de un año, a Hernando de Angulo por 68 ducados de precio. Legajo 7764, oficio 13, libro 1º de 1570, ff. 27r-v. Legajo 9202, oficio 15, libro 2º de 1570, ff. 728r-v.

29 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9201, oficio 15, libro 1º de 1570, f. 483v.

30 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7768, oficio 13, libro 1º de 1571, ff. 940v-941r.

31 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7769, oficio 13, libro 2º de 1571, ff. 818r.

32 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7770, oficio 13, libro 3º de 1571, ff. 308r-v.

33 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7772, oficio 13, libro 2º de 1572, ff. 468r-v.

34 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7772, oficio 13, libro 2º de 1572, ff. 1248r-v.

pago al platero Francisco Ramírez por valor de 29324 maravedíes de renta anual, la cual creemos que lo hacía para su hijo Miguel que por estos años iniciaba su carrera profesional³⁵. Otra evidencia de su amistad con el platero catedralicio y su buena posición y reconocimiento, es su comparecencia en el concierto de la reparación de la custodia de asiento de la parroquia de Cazalla de la Sierra, escriturado el 23 de abril de 1573 y encomendada dicha labor a Hernando de Ballesteros el Viejo³⁶. Su cometido era el de redactar como experto, junto a su amigo y vecino Alonso de Guadalupe, las condiciones que debía seguir el platero de la Catedral en dicha obra. El 13 de junio de 1573 arrienda una nueva propiedad conseguida de por vida a la Santa Iglesia de Sevilla y que se ubicaba en la collación de San Lorenzo. Se trataba de un corral de vecindad con cinco moradas, que alquilaba ahora por medio año y por 20 reales la mensualidad al morisco Francisco de Córdoba³⁷.

Para esta misma fecha, él mismo declara estar enfermo e incluso temer por su muerte, por lo que el 21 de agosto redacta su primer testamento conocido, sin duda el más ilustrativo para conocer la intensa actividad que soportaba su taller y la selecta clientela que demandaba sus obras³⁸. Como en toda carta de esta naturaleza, las acostumbradas mandas de ruegos por su alma y de donaciones a instituciones eclesiásticas, se acompañan de un buen número de capítulos relativos a los trabajos que en esos momentos mantenía en su taller, encabezado por la empresa más importante, las andas y custodia de la parroquia de Medina Sidonia. A pesar del plazo dado por el obispo de Cádiz para su conclusión y las excusas puestas por el orfebre, declara que aún no había finalizado la obra y que su retraso ahora se debía a causas monetarias. Argumenta que la parroquial le había cedido para su conclusión 275.000 maravedíes, a través de un juro de la Casa de la Contratación valorado en 100.000 maravedíes, del que no recibía nada desde hacía seis años, más el resto en dineros, los cuales no eran suficientes para la plata que había empleado en estas obras, ya que era mayor que la estipulada en un principio. Por ello pedía a sus albaceas que acudiesen a tasadores entendidos en estos temas y que valorasen la calidad de la obra, intercediendo para que se llegase a un acuerdo con la fábrica y así poder entregar lo labrado.

Interesante también es la alusión al encargo que tenía del prior de la Cartuja de Cazalla de la Sierra. Posiblemente por la excelente creación realizada para la de Jerez de la Frontera, la cartuja sevillana tuvo a bien encomendarle otros dos portapaces, para lo cual le había dado una custodia vieja de 5 marcos y 2 onzas de plata, además de ciertas cantidades de vino como adelanto de su precio final. Mandaba ahora que se entregasen estas piezas al monasterio, estableciendo que no se cobrase por su hechura más de 10 ducados como se fijó en su momento, aunque ésta valiera más,

35 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9206, oficio 15, libro 1º de 1573, ff. 311r-313r.

36 A. SANTOS, *Los Ballesteros...* ob. cit., p. 84.

37 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7775, oficio 13, libro 2º de 1573, ff. 442r-v.

38 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7775, oficio 13, libro 2º de 1573, ff. 1003r-1008r.

ya que la demasía quería darla de limosna al cenobio. Además, advierte que, de un cáliz viejo, había hecho dos vinajeras cuyo precio igualmente debía ajustarse con el mismo prior cartujano.

Otra de las iglesias a la que ya había servido tiempo atrás, también está en este listado de deudas. Concretamente hablamos de la Colegial del Salvador, para la que había labrado dos vinajeras y dos ciriales nuevos, concertándose la hechura del marco en 7 ducados, y remitiendo a sus albaceas que hicieran la cuenta con el mayordomo Antón Sánchez de Carmona. Además, alude a que el mayordomo de la parroquia de Morón de la Frontera se había comprometido a pagarle 150 ducados por la hechura de un cáliz y una cruz de altar y que aún le debía 30 ducados más o menos.

En otra de estas capitulaciones declara que había entregado hacía varios años una cruz procesional a la iglesia prioral del Puerto de Santa María, de la cual aún quedaban por cobrar 42.000 maravedíes, por lo que tenía un mandamiento de cobro firmado por el mayordomo de las fábricas arzobispales del 1 de agosto de este mismo año. Lo afortunado en este caso es que se conserva una cruz de esta época que perfectamente encuadra con el estilo proyectado en las referidas andas eucarísticas medinenses y que no dudamos en adjudicársela a su catálogo artístico, como veremos más adelante.

Además, habla en otro de los capítulos que en su taller estaban empleados como oficiales su primo Juan Tello y Luis Arias, a los que les había mandado hacer un cáliz rico para la iglesia sevillana de San Lorenzo, y que les había entregado 18 marcos, 4 onzas y 5 ochavas y media de plata, de cuya hechura Tercero debía recibir la mitad del precio del cáliz, teniendo en estos momentos 12 ducados adelantados. Además, ambos estaban igualmente elaborando dos varas para este mismo templo, y al igual que en el caso anterior, él debía percibir el tercio de lo generado en dicho encargo, de lo cual ya tenía en su poder 50 ducados.

Este es el último encargo religioso que recoge su carta testamentaria, al que se unen otros tantos de tipo civil, obras destinadas, como dijimos en un principio, al ajuar de las principales casas nobiliarias y de relevantes autoridades de la ciudad. Encargos que ilustran muy bien las tipologías civiles que se fabricaban en estos talleres, tales como saleros, enfriaderas, platos, tembladeras, etc., y que desafortunadamente no han llegado a nosotros. En primer lugar alude a que había podido hacer frente al pago anual de la renta que tenía de por vida por la Huerta de doña Teresa con el ilustre señor Álvaro Manrique de Zúñiga, hijo del Duque de Béjar y futuro primer Marqués de Villamanrique, a través de ciertas obras de plata labradas recientemente. Más concreto se muestra en la deuda que el Presidente del Consejo de Indias tenía con él, debida a que le había hecho una enfriadera y un frasco con los extremos dorados y del que sólo le había pagado la plata de la enfriadera y faltaban aún 42000 maravedíes. También el Conde de Gelves le debía por otra enfriadera 42 ducados, además de un platillo de plata para guantes blancos, valorado en 50 ducados, y un caracol de plata dorada que le hizo y por lo que le debía la misma cantidad de ducados. Pieza esta última muy típica en la época y que se

podría acercar a los nautilos que eran tan comunes en la plástica europea y que fueron conocidos en Sevilla gracias a esa gran colonia de extranjeros que le confirió su carácter cosmopolita.

Aparte de todas estas alusiones a su profesión, igualmente abundan las referencias familiares, a algunos pleitos en la Real Audiencia, y otras cuestiones relativas a sus negocios comerciales. Entre todas destacan su papel como apoderado de su discípulo Dionisio de Citola, platero de la Nueva España, en un pleito con Francisco Vallejo y el jurado Mexias, y la firme intención de donar todas sus herramientas a su hijo natural Miguel Tercero, algo que, ante su recuperación, no sucedió, pero que con posterioridad debió proveer económicamente para su establecimiento como platero independiente a partir de esta fecha, ya que hemos encontrado escrituras posteriores que hacen ya alusión a su condición de maestro³⁹.

No obstante, la muerte no llega y, recuperándose lentamente de su enfermedad, continúa con sus gestiones comerciales⁴⁰. Aunque probablemente aún no estaba capacitado para trabajar en su taller de platería, por lo que decide traspasar sus encargos a otro platero, Francisco de Alfaro, con quien a partir de 1574 comienza una interesante relación laboral y de amistad. Ello queda patente en la escritura fechada el 29 de abril de dicho año, donde Tercero le apodera y cede al joven platero la carga laboral que soportaba su taller, además de liquidar las cuantías que le adeudaban. Confianza que se constata en el traspaso de las aún inacabadas andas de la parroquia de Medina Sidonia, ese mismo día, para que él las acabara en un plazo de cuatro meses⁴¹. En concreto, su labor se centraba en labrar unos 25 marcos de plata que aún faltaban por añadir, posiblemente empleados de algunos detalles escultóricos y decorativos que parecen tener el sello de Alfaro y que ya tendremos ocasión de comentar. Asimismo, Tercero además de entregarle las andas se comprometía a pagarle la hechura de los marcos al mismo precio fijado en un principio, es decir, a 6 ducados el marco, accediendo Alfaro a seguir fielmente la escritura de contratación de 1565, y a mantener el diseño dibujado en su momento. Además, quedaba estipulado que si los marcos que se trabajasen fuesen valorados en más de 6 ducados, la demasía se repartiría entre los dos plateros, quedándose Tercero las tres quintas partes y Alfaro las dos restantes. Finalmente, según se documenta en el archivo parroquial medinense, las andas serían entregadas al año siguiente⁴².

39 En concreto, sabemos que el 30 de agosto de 1580, la hermandad sacramental de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla le encarga de dos varas de plata. AHPSe. SPNSe.: Legajo 8416, oficio 14, libro 3º de 1580, ff. 910r-911v.

40 La primera noticia posterior a este testamento aparece fechada el 4 de noviembre de 1573, momento en el que vuelve a arrendar la casa de la calle de Alfayate al barbero Antón Ruiz Caraquer por un año y por 18000 maravedís. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7776, oficio 13, libro 3º de 1573, ff. 917r-918r.

41 A. SANTOS, "Un trabajo conjunto..." ob. cit., pp. 463-473.

42 J. GESTOSO, ob. cit., t. II, p. 332.

Pero además, Alfaro, haciendo uso del poder de Tercero, apoderaba a Juan de Villegas, vecino de Cádiz, el 26 de agosto de 1574, para que pudiera pedir al mayordomo de la fábrica de la villa del Puerto de Santa María los 42000 maravedíes que le adeudaban aún por la referida cruz, además de otros 25.517 maravedíes que el mayordomo de la iglesia de Santiago igualmente le debía por sus trabajos, otros 8337 maravedíes que la misma fábrica le había de dar por una albalá firmada a su nombre, y otros 3750 maravedíes que el mayordomo de la parroquia de San Marcos igualmente debía a Tercero por otra albalá⁴³. A partir de este momento se multiplican los datos relativos a sus negocios inmobiliarios y se enmudecen los alusivos a su obrador de platería. Por primera vez se cita la posesión de un corral de vecindad que va a arrendar a partir de este momento y que se ubicaba en la collación de San Lorenzo. El 20 de julio de 1574 lo hacía a Francisco de Córdoba berberisco por un año y por 24 ducados⁴⁴. Dos días después, él y su esposa venden al albañil Diego de Pineda y a su mujer unas casas que tenían en propiedad en la collación de San Julián⁴⁵. Propiedad sujeta a un tributo que logra anular definitivamente el 8 de septiembre⁴⁶.

Con respecto a las actividades propias de su oficio, posiblemente por su precaria salud, la asistencia de sus oficiales y la posición social adquirida en estos años, no concertará nuevos trabajos hasta pasados unos años y sí lo veremos compareciendo en la evaluación de obras y en la redacción de condiciones de contratos importantes. Y para esto es requerido el 12 de febrero de 1575, cuando se decide labrar la custodia de asiento de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Marchena, junto a su amigo y compañero Hernando de Ballesteros el Viejo. No nos puede extrañar que, cuando su también amigo Francisco de Alfaro era propuesto para su hechura, fuese Tercero su mejor mentor y apoyo a su brillante carrera que se iniciaba con esta creación⁴⁷. El resto de los datos tenidos de este mismo año son el resultado de sus gestiones arrendatarias⁴⁸, destacando la noticia tenida sobre la liberación de una esclava el 26

43 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7778, oficio 13, libro 2º de 1574, ff. 1150v-1151r.

44 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7778, oficio 13, libro 2º de 1574, ff. 930r-v.

45 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7778, oficio 13, libro 2º de 1574, ff. 950r-955v.

46 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9210, oficio 15, libro 1º de 1575, ff. 21v-23r. Legajo 9211, oficio 15, libro 2º de 1575, ff. 1091v-1093v.

47 J. L. RAVÉ, *Arte Religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, pp. 85-86.

48 El 5 de agosto de 1575 arrienda a Diego de los Reyes las casas de la calle Alfayates por tres años y 7 reales mensuales. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7781, oficio 13, libro 2º de 1575, ff. 871r-v. El 13 de octubre de 1575 arrienda a Antonio de Nájera las casas de la collación de San Lorenzo por 70 ducados y durante un año. Legajo 9211, oficio 15, libro 2º de 1575, ff. 1300r-1301v. El 4 de noviembre de 1575 arrienda a Jerónimo de Torres morisco berberisco unas casas que tiene en la collación de San Lorenzo en la calle del horno durante dos años y por dos ducados al mes Legajo 9211, oficio 15, libro 2º de 1575, ff. 1362r-1363v. El 14 de enero de 1576 arrienda las casas de la collación de Santa María al flamenco lapidario Tomas de Honor por dos años y 50 reales mensuales Legajo 7784, oficio 13, libro 1º de 1576, ff. 273r-v.

de enero de 1576, hecho que había determinado ya en su testamento por el cariño que le profesaba y por su dedicación abnegada durante muchos años⁴⁹.

Interesante es también el documento que firma el 27 de enero de 1576 junto a otros once plateros en defensa de su primo, y discípulo como ya vimos, Juan Tello en su elección como veedor del gremio, siendo una de las pocas ocasiones que lo encontremos interesado por esta institución⁵⁰. Y posiblemente por este apoyo comparece en la elección de la terna para veedor de platería del 27 de octubre de este mismo año⁵¹. De nuevo, las noticias de los años siguientes se centran en los diferentes arrendamientos de sus propiedades⁵², destacando las vinculadas con su papel de representante de su yerno, Baltasar Marco, en unos pleitos que éste tenía en Granada y en la adquisición de por vida del cortijo del Pozo de la Higuera de Carmona que tenía a su vez subarrendado a Rodrigo de Vegel, vecino de Alcalá de Guadaira, según una carta de pago fechada el 24 de enero de 1578⁵³. En este mismo año era recibido como hermano de la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia del Sagrario, algo habitual entre los oficiales de este gremio y que tendrá muy en cuenta a la hora de establecer su lugar de enterramiento al final de sus días⁵⁴.

Después de años sin noticias sobre su taller, a partir de 1578 éstas se multiplican, aunque posiblemente más que trabajando, su función sería la de dirigir a sus oficiales y aprendices ya que su salud se mantenía bastante frágil. Así el 22 de enero de 1578 se obligaba con el francés Charles de Valera Cherino y con Francisco Pérez de Medina, ambos vecinos de la villa del Puerto de Santa María y mayordomo y hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia prioral de esta localidad respectivamente, a labrar cuatro varas de plata para el palio sacramental a entregar para la Pascua de Resurrección de este mismo año, entregándole para su confección 50 marcos de plata⁵⁵. Otro encargo le llegó el 19 de febrero, en esta

49 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7784, oficio 13, libro 1º de 1576, ff. 352v-353r.

50 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. LXXVI-LXXVII.

51 J. GESTOSO, ob. cit., t. II, p. 332.

52 El 27 de julio de 1576 arrendaba las casas de la calle Naranjuelo por quince meses a Juan López de Ordás, pagándole por trimestre 15 ducados. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7785, oficio 13, libro 2º de 1576, ff. 996r-997r. El 8 de enero de 1578 arrienda al florentino Rafael de Chiardi la casa de la calle de las Gradadas por dos años y 42 reales mensuales. Legajo 9217, oficio 15, libro 1º de 1578, ff. 102r-v. El 22 de enero de 1578 otorga carta de pago a Antonio de Ocaña jubetero por valor de doscientos reales de plata por un arrendamiento de las casas de San Lorenzo. Legajo 9217, oficio 15, libro 1º de 1578, f. 231v.

53 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9216, oficio 15, libro 3º de 1577, ff. 12v. Legajo 9217, oficio 15, libro 1º de 1578, f. 51v. El 21 de febrero de 1578 se constituía en deudor de su yerno para pagar a Miguel Ángel y Juan Andrés de León 1677 maravedíes que les debía por mercancías indianas embarcadas a la Nueva España. Legajo 7789, oficio 13, libro 1º de 1578, ff. 716r-717r. Asimismo, El 4 de marzo de 1578, sustituye el poder tenido de su yerno en la persona de Hernando Núñez, para que reclamase a un esclavo mulato nombrado Juan Terdío de 38 años que estaba preso en Ayamonte. Legajo 9217, oficio 15, libro 1º de 1578, ff. 560r-v.

54 M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, ob. cit., p. 205.

55 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7789, oficio 13, libro 1º de 1578, ff. 198r-199r.

ocasión a cargo del moguereno don Francisco Martín Enriques, para que labrase un guión compuesto por una cruz al romano “con *balaustres altos y bajos y torneada con sobrepuestos*”, y una vara con doce cañones que debía parecerse a los varales que labraba para el Puerto de Santa María⁵⁶. Este guión sacramental debía pesar 6 marcos y por la hechura de cada marco debía recibir un ducado y medio. Este representante de la cofradía sacramental de Moguer, le hacía entrega además de 72 ducados, comprometiéndole que le daría el resto cuando fuese entregada la obra, algo que sucedió el 28 de marzo de este mismo año⁵⁷. Asimismo, en su labor de orientador artístico, y junto a su amigo Hernando de Ballesteros el Viejo y el arquitecto Pedro Díaz de Palacios, son de nuevo reclamados para la elaboración de las condiciones en la obligación de la custodia de la parroquia mayor de Écija, el 1 de marzo de 1578⁵⁸. Además, el 18 de marzo otorgaba una carta de pago al mayordomo de la colegial del Salvador, Juan de Rivera, por valor de 252582 maravedís por la hechura de los dos candelabros ricos de plata que había labrado y entregado a dicha iglesia⁵⁹.

Pero al parecer Tercero empeoró de su enfermedad, y el mismo 18 de marzo decide redactar un nuevo testamento, el cual no será el último, aunque sí el que menos información nos da sobre sus quehaceres artísticos⁶⁰. Pocas son las alusiones a su taller, aunque aparecen reflejados algunos encargos que tenía entre manos y algunas deudas que no le habían pagado, como las cuatro varas del Puerto y el guión sacramental de Moguer, además del relicario que le había encargado un clérigo forastero, por lo que recibió 12 ducados. El resto de mandas, además de las acostumbradas de misas y donaciones a las instituciones religiosas de la ciudad, se refieren a sus actividades comerciales y agrícola-ganaderas, la mayoría de ellas junto a su yerno Baltasar Marco, que dicen mucho de su mayor dedicación a estos menesteres como sustento básico de su economía.

No obstante, aún vivirá un par de años más, manteniendo su tienda abierta en la calle de las Gradas, arrendando sus propiedades y gestionando parte de los negocios comerciales de su yerno. Así, por ejemplo, el 10 de abril de 1578 alquilaba a Miguel de Cabrerías, mercader trapero, la tienda de esa misma calle por tres años y 57 ducados⁶¹, o el 10 de octubre apoderaba a su yerno para que cobrase del Regimiento de Salteras 30 reales que le adeudaban por cuestiones agrícolas⁶². Además, tal y como aparecía en el testamento, el 11 de enero de 1579 él y su mujer se obligaban

56 AHPSe. SPNSe.: Legajo 7789, oficio 13, libro 1º de 1578, ff. 632r-633r.

57 Sabemos que el bordado de este guión sacramental fue realizado por el bordador Simón Trujillo. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7789, oficio 13, libro 1º de 1578, ff. 630v-631r.

58 A SANTOS, *Los Ballesteros...* ob. cit., p. 87.

59 AHPSe. SPNSe.: Legajo 8405, oficio 14, libro 1º de 1578, f. 722r.

60 AHPSe. SPNSe.: Legajo 8405, oficio 14, libro 1º de 1578, ff. 718r-721v.

61 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9217, oficio 15, libro 1º de 1578, ff. 1242r-v.

62 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9219, oficio 15, libro 3º de 1578, ff. 260v-261r.

a entregarle 150 ducados que adeudaban a su prima Inés Hernández por el tributo que cobraban en su nombre.

Sin embargo, al año siguiente de haber redactado el referido testamento, concretamente el 9 de marzo de 1579, decide escriturar uno nuevo, debido al empeoramiento serio de su salud y probablemente por las imprecisiones que se apreciaban en el anterior⁶³. Como en otros casos, estas últimas voluntades recogen datos sobre su quehacer artístico. De nuevo hace referencia al relicario encargado por el clérigo forastero y también a la deuda que aún tenían con los Condes de Gelves valorada en 100 ducados por hechuras de obras de plata. La referencia novedosa en esta ocasión es la restauración que acometió en la custodia de asiento de la parroquia sevillana de San Miguel, encargada por el provisor arzobispal y en la que había puesto algunas piezas y figuras que le faltaban, la había sobredorado de nuevo y por todo ello aún le adeudaban 20 ducados. En otras mandas alude a sus obligaciones de representación de su prima Inés Hernández Tercero en el tributo que tenía en Sevilla; al poder tenido de su discípulo Dionisio de Cítola, vecino de la Nueva España, en ciertos pleitos, además de su reclamación a este mismo de 30 ducados por los tres años de aprendizaje en su taller; a los 60000 maravedíes que le adeudaba el Marqués de Villamanrique por las reparaciones que había efectuado en las viviendas y huerta que tenía de por vida y que arrendaba asiduamente; y a su condición de hermano de la sacramental del Sagrario, en cuya capilla pedía ser enterrado. Aunque el dato más llamativo lo expone al principio cuando alude que se había convertido en familiar del Santo Oficio, cargo de estimación y reconocimiento que le distinguía entre sus iguales y que ilustra bastante bien las intenciones de ascenso social que tenían muchos profesionales de esta rama artística⁶⁴.

Los últimos testimonios sobre su vida transcurren durante los meses finales de este mismo año y los primeros del siguiente. Así el 5 de octubre de 1579, en nombre de su prima Inés Hernández, delega su poder tenido en Córdoba en 1573 para el cobro del tributo a su esposa⁶⁵. El 1 de diciembre lo encontramos arrendando al florentino Rafael Chardi la tienda de la calle de las Gradas durante tres años y 25 reales mensuales⁶⁶. Y la última vez que comparece en una escritura pública será el 23 de febrero de 1580, cuando le arrienda a esta misma persona las casas colindantes a dicha tienda por dos años y 42 reales al mes⁶⁷. Para mayo de este mismo año había fallecido, ya que a su viuda se le reconoce la tutela y curaduría de sus hijos el 11 de mayo, tal y como él mismo demandaba en su testamento⁶⁸. Finalmente, su sucesor

63 AHPSe. SPNSe.: Legajo 8411, oficio 14, libro 2º de 1579, ff. 180r-189v.

64 El caso más ilustrativo y cercano es el de Francisco de Alfaro que abandona su oficio de platero catedralicio para convertirse en Tesorero del Cardenal de Toledo.

65 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9222, oficio 15, libro 3º de 1579, f. 383v.

66 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9222, oficio 15, libro 3º de 1579, ff. 940r-v.

67 AHPSe. SPNSe.: Legajo 9223, oficio 15, libro 1º de 1580, ff. 701r-v.

68 Se trata de una escritura en la que ella se hace cargo del cobro del tributo de Inés Hernández. AHPSe. SPNSe.: Legajo 8418, oficio 14, libro 2º de 1581, f. 572v.

al frente del taller de platería fue su hijo natural Miguel Tercero, ya que sus vástagos legítimos eran aún demasiado pequeños en el momento de su muerte⁶⁹.

Estudio de su obra conservada

A pesar de los numerosos datos ofrecidos sobre la producción artística de Juan Tercero, la obra conservada es bastante escasa, ya que sólo nos podemos apoyar en esta información documental para identificar sus creaciones, al carecer aún de marca nominativa que nos alerte de su autoría. No obstante, la que nos ha llegado es de tal calidad que nos permite reconocer en él uno de los mejores representantes del Plateresco sevillano. En concreto nos referimos al magnífico conjunto sacramental de las andas y la custodia de la iglesia parroquial de Nuestra Señora la Coronada de Medina Sidonia, y la cruz parroquial de la prioral del Puerto de Santa María.

Estas **andas eucarísticas** (lám. 1) reproducen un modelo que no tuvo la repercusión ni la entidad de las custodias de torre o asiento en la Baja Andalucía, aunque, por la documentación consultada, constatamos que tampoco fueron tan extrañas en las procesiones eucarísticas del siglo XVI⁷⁰. Como se expresaba en las capitulaciones del contrato, la obra siguió su propio diseño, compuesto por una peana cuadrada de cuyas esquinas se levantan cuatro soportes abalaustrados sobre plintos, reproduciendo un modelo arquitectónico típico del Plateresco y utilizado en piezas de menor entidad y similares a los de la retabística coetánea. Éstos soportan un dintel corrido que a su vez sirve de sustento a la cubierta de cuatro aguas rematada por una linterna rectangular de orden toscano, que corona la figura de bulto redondo de la Fe. Una estructura que conecta perfectamente con las descripciones arquitectónicas que se tienen de los túmulos funerarios que se levantaron a mediados de la centuria en la Catedral de Sevilla y que igualmente tuvieron una fuerte influencia en las custodias de asiento⁷¹. Una destacada novedad, posiblemente provocada por su demora en su finalización, es la aparición de estilizadas pirámides en las esquinas de la techumbre, a eje con los balaustres, y en los ángulos de la peana, las cuales enlazan con la estética escurialense que en ese momento se daba a conocer a través

69 De hecho, ante la referida muerte de Juan Tercero, es evidente que éste no pudo estar presente en la tasación de los blandones catedralicios labrados por Ballesteros el Mozo en 1581, en la que se menciona a un Tercero que creemos identificar con Miguel. J. PALOMERO, "Platería de la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991, p. 614.

70 Tenemos el caso de las encargadas en 1587 a Juan Bautista López para la parroquia de Morón de la Frontera y cedida tras su muerte a Francisco de Alfaro para su conclusión. Otros ejemplos conservados son las andas de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria, obra sevillana de hacia 1615, y el templete del pueblo gaditano de Alcalá de los Gazules obra de Bartolomé del Castillo de 1614. Bien es cierto que tal y como expresa Juan de Arfe en su tratado, las andas se reservaban a las imágenes de devoción, aunque tampoco descartaba del todo su uso eucarístico.

71 A. ALLO, "Exequias del Emperador Carlos V en la Monarquía Hispana", en M.J. REDONDO CANTERA y M.A. ZALAMA (coord.), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*. Valladolid, 2000, pp. 261-281.



LÁMINA 1. JUAN TERCERO Y FRANCISCO DE ALFARO. *Andas Procesionales* (1565-1575). Parroquia de Santa María la Coronada, Medina Sidonia (Cádiz).

de estampas. Con respecto a su ornamento, como buen ejemplo renacentista, toda la superficie es cubierta por una apretada decoración a lo romano, esto es, a base de roleos con putis, hojas de acanto, grutescos de diversos tipos, destacando unas cartelas ovaladas de recortes con motivos iconográficos vinculados con la temática eucarística⁷². Muy llamativas son las mallas reticulares de motivos vegetales que cubren tanto los frisos de la peana como la techumbre, que rezuman de cierto recuerdo mudéjar. La escultura de las referidas cartelas, que reproduce algunos hechos relevantes del Antiguo y del Nuevo Testamento, resulta bastante cercana a la estética romanista, por lo que posiblemente pueda deberse a la creatividad de Alfaro, quien como dijimos finalizó esta obra, coetánea a su custodia de asiento de Marchena, y donde demuestra ser un ferviente seguidor de la estética iniciada en España por Gaspar de Becerra. Ello lo creemos porque es diametralmente opuesta a la que reproduce Tercero en sus otras obras. Adelantado igualmente nos parece la utilización en la peana de un moldurón de gallones con ces perfiladas por esferillas que serán habituales en las creaciones de la primera mitad del siglo XVII, algo que se pudo deber a la genial mano del platero cordobés.

Igualmente interesante es **la custodia** (lám. 2) que cobija el templete, cuyo diseño enlaza con el tipo de ostensorio plateresco y con la tradición arquitectónica sevillana de la época. Es evidente que a la hora de resolver los frentes los dos cuerpos de la pequeña torre rematada por la figura del Resucitado, con dobles arco suspendido, llamado en la época “archete”, enmarcado por los balaustres de las esquinas y de las que penden campanitas, hay una clara influencia de la arquitectura y la retabística de la época, coincidente por ejemplo con el diseño de las capillas del gran retablo mayor de esta misma parroquia de Medina Sidonia, cuya obra arquitectónica fue realizada entre 1533 y 1551⁷³. La peana cuadrilobulada y el astil bulboso con nudo torneado entre sierpes, enlaza con los esquemas habituales del Plateresco, acercándose a obras como el templete del monasterio de Santa Clara de Lebrija, obra de mediados de siglo, el de San Miguel de Jerez de la Frontera, o el contemporáneo de Ballesteros el Mozo de la iglesia de San Juan de Lora del Río⁷⁴. La decoración que cubre su superficie, así como las crecerías de grutescos que rematan los dos cuerpos de la torrecilla, siguen los dibujos tradicionales de la orfebrería sevillana de este momento.

Coetánea a estas dos creaciones pudo ser la referida **cruz procesional de la iglesia prioral del Puerto de Santa María** (lám. 3), encargada en la misma década de 1560 como pudimos argumentar en el capítulo anterior. En esta ocasión, la originalidad

⁷² Se asemejan bastante a las utilizadas por Ballesteros el Viejo en el relicario de San Sebastián de la Catedral de Sevilla. A. SANTOS *Los Ballesteros...* ob. cit., p. 277, fig. 30.

⁷³ J. PALOMERO, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1980, pp. 94, 140-144.

⁷⁴ P. NIEVA, *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*. Jerez, 1988, pp. 73-77; A. SANTOS, *Los Ballesteros...* ob. cit., pp. 147-150.



LÁMINA 2. JUAN TERCERO. Custodia (1565-1575). Parroquia de Santa María la Coronada, Medina Sidonia (Cádiz).

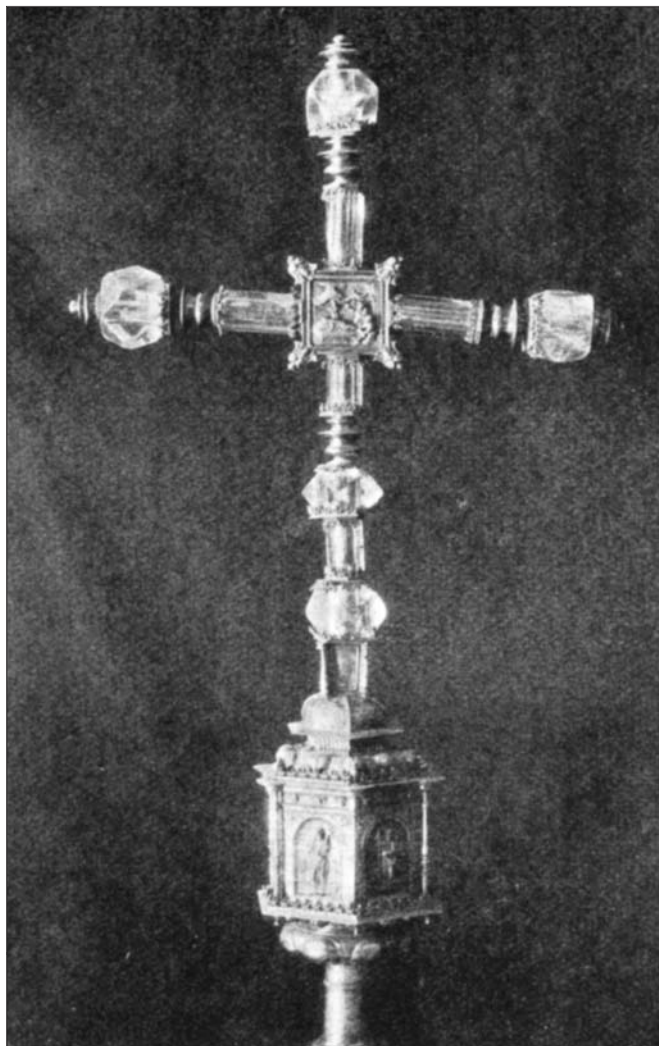


LÁMINA 3. JUAN TERCERO. Cruz procesional (h. 1560-1570). Iglesia Prioral de Santa María de los Milagros, Puerto de Santa María (Cádiz).

esencialmente radica en la conjunción de la plata y el cristal de roca, técnica no extraña tampoco en la platería sevillana que supo exportarla a tierras americanas⁷⁵. Arranca de un hermoso vástago compuesto por un cuerpo ovoide que soporta un

75 Entre las piezas labradas en Sevilla con similar conjunción de materiales, destacan una cruz de altar de la Catedral de Sevilla, o la perteneciente a la parroquia de la O de Sanlúcar de Barrameda. M. J. SANZ, *Orfebrería Sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 141. En el virreinato de la Nueva España igualmente se labraron piezas con esta combinación como las cruces de altar de Palencia y Fregenal de la Sierra. C. ESTERAS, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1986, pp. 23-26.

cilindro que a su vez sustenta un saliente toro con arandela superior que hace las veces de plataforma del nudo arquitectónico. Éste se resuelve a manera de templete con portadillas entre balaustres y en cuyas hornacinas aveneradas se representan las representaciones de los evangelistas, además de San Pedro y San Pablo. Éste se cubre por un casquete semiesférico que arranca de una moldura saliente cubierto por los unos graciosos granos de café, tan del vocabulario ornamental de la época. La cruz se resuelve con brazos torneados compuesto por cilindros de cristal, unidos a través de cantoneras con crecerías de grutescos y rematados con esferas igualmente del mismo material traslúcido, timbradas asimismo con pirindolas. En el centro, el cuadrón central de plata, bordeado por un marco de delicadas tarjas recortadas, reproduce en el anverso el típico relieve de Jerusalén, que serviría de escenario para el desaparecido crucificado y en el reverso una Asunción, esquema iconográfico típico de estas piezas. Una traza en definitiva, que resulta bastante habitual dentro de lo que se estaba labrando en este momento en la platería andaluza y que, en esta ocasión, muestra la originalidad de reducirse el nudo a un solo cuerpo arquitectónico, tal y como se hará en el manierismo sevillano, además de una aparente depuración formal gracias a la combinación de los referidos materiales.

Las bandejas barrocas mexicanas y su originalidad ornamental

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

Los espacios decorativos que llevan las bandejas, o fuentes como se denominaban en la Edad Moderna, ofrecen siempre al artista una amplia superficie donde desarrollar toda su imaginación creativa, o bien donde situar los modelos habituales en cada época. En el caso de las artes iberoamericanas, es decir, las desarrolladas durante el período de dominación española, se pueden apreciar distintos períodos en cuanto su vinculación con la Península, pues durante el último tercio del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII los modelos americanos son casi idénticos a los españoles, como lo demuestran algunas piezas de apariencia absolutamente española pero marcadas en México, entre las que se halla la gran bandeja de la catedral de Sevilla decorada con los temas tradicionales del manierismo pero marcada en México.

El panorama cambia a partir de la segunda mitad del XVII, o quizá más concretamente del último cuarto del siglo, cuando el estilo barroco está ya plenamente vigente, que es cuando realmente va a aparecer el verdadero estilo mexicano. A partir de estas fechas los elementos ornamentales, e incluso estructurales, juegan un papel intermedio en el que se mezclan los motivos importados de España con los propios originales de cada país americano. En otros casos los elementos hispánicos se transforman en manos de los artesanos o artistas de tal manera que resultan completamente originales tanto en los temas en sí mismos como en su distribución en la superficie decorada.

La verdadera bandeja original y creativa va a surgir durante la época del Barroco, como en realidad casi todas las artes del Nuevo Continente, pues es en esta fechas en las que se van a crear verdaderos modelos diferentes de los llegados de la Península. En el caso de las bandejas, como en el de otras piezas de plata, tenemos que situarnos ya en el último tercio del siglo XVII para encontrar obras verdaderamente diferentes de las españolas.

Durante el período barroco en México las bandejas son muy abundantes, seguramente por la gran cantidad de plata de que se disponía, aunque curiosamente no se hallan demasiadas en los museos del país, y por el contrario las encontramos a menudo en iglesias, conventos y colecciones particulares. Quizá esto se deba a que las bandejas, además de tener una utilidad, tanto eclesiástica como seglar, sean también un elemento decorativo para altares y retablos en las fiestas especiales del año litúrgico, y también para decorar aparadores en casas adineradas.

En general las bandejas en las que hemos fijado nuestros estudios son las circulares, de gran tamaño y con una gran cantidad de elementos, cuya distribución es bastante diferente de la que ofrecen las bandejas europeas y, por supuesto, las españolas.

Aunque no dudamos de que hay otras tipologías diferentes de las que vamos a tratar, como las bandejas ovales, rectangulares, las bandejitas de vinajeras, las mancerinas etc., que repiten temas y disposiciones decorativas de las grandes bandejas en muchos casos, sin embargo, las que han requerido nuestra atención, son a nuestro juicio las más ricas y originales de las que se produjeron en México en las fechas propuestas. Casi todas las piezas que tratamos se hallan repartidas por España, tanto en las distintas comunidades peninsulares como en la comunidad Canaria, pero también hemos hallado ejemplares en México, y en otros países de América a donde llegaron posiblemente por la gran influencia que tuvo la platería mexicana en áreas próximas, e incluso más lejanas como Colombia o Argentina. En lo que se refiere a las piezas existentes en España, éstas proceden indudablemente de donaciones de indios, que regalaron a sus parroquias de origen, como muestra de la devoción por algunas de sus imágenes, o bien para obtener bienes espirituales a través de misas y responsos que se celebrasen en las dichas iglesias.

En cuanto a las fechas de estas bandejas hay que decir que no todas están documentadas, pero las que no lo están suelen estar marcadas, por lo que su origen suele estar identificado. Cuando no existen ninguna de estas condiciones el estilo y la técnica suplen como elementos identificadores. La fecha de las que conocemos se sitúa entre el último cuarto del siglo XVII y el primer tercio del XVIII, es decir en pleno barroco.

Algo antes, en España, se producen piezas con la típica ornamentación floral propia del barroco español, siendo las primeras la pareja de bandejas de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla (lám. 1), una de las cuales muestra la leyenda siguiente: “Esta fuente la dejó a San Lorenzo el Jurado Pedro Martínez López, año



LÁMINA 1. *Bandeja de San Lorenzo de Sevilla.*

de 1655”¹. Aunque las obras no tienen marca, y por lo tanto no podemos asegurar que hayan sido hechas en Sevilla, sin embargo, hay dos puntos que apoyan su origen sevillano, que son la figura de la parrilla que aparece en el borde, lo que demuestra que iban destinadas a la parroquia, y el hecho de en estas fechas en muchas ciudades españolas no se marcara. Estas piezas son un puro manifiesto

1 M.J. SANZ, *Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 386, fig. 104, t. II, p. 233, A. MORALES, M.J. SANZ, J.M. SERRERA y E. VALDIVIESO, *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, p. 173, 2ª edic. Sevilla, 2004, J.M. CRUZ, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 118-119, A.A.V.V., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, Junta de Andalucía, pp. 160-161.

de la decoración barroca española, que aparece en otras obras repartidas por toda España, entre las que podríamos citar la urna de San Juan de Sahagún en la catedral de Salamanca, datada en 1691², o algún ejemplo existente en una colección particular como una bandeja oval marcada en Madrid y fechada en 1711³. La cita de estos tres ejemplares es de tipo simbólico, porque las obras barrocas en nuestro país son innumerables, y especialmente en Andalucía donde contamos con multitud de piezas de este estilo, aunque todas más tardías, fechables entre las décadas de los treinta y los cuarenta, en la que los elementos ya presentan algunas modificaciones, como en los casos de las bandejas del Museo de Bellas Artes de Sevilla, marcada en esta ciudad entre 1730 y 1740, o bien la cordobesa existente en el Monasterio de El Escorial, fechable aproximadamente en los mismos años⁴. Pero con ello queremos simplemente mostrar que la decoración barroca de toda clase de superficies se ajustaba a unos modelos determinados, y desde luego, si se trataba de superficies planas como las bandejas, la semejanza decorativa entre ellas era abrumadora. En estas superficies se desarrolla una decoración compuesta por flores de tipo bulboso, de pétalos muy carnosos, que se presentan en distintos momentos de su desarrollo, cerradas, semiabiertas y completamente abiertas, de cuatro, cinco o seis pétalos, además de incluir en algunos casos pequeñas veneras, como las que aparecen en las citadas de San Lorenzo, o en la bandeja oval de catedral de Sevilla, que lleva en el centro el escudo del cabildo catedralicio⁵. Estos modelos existentes están reflejados en los Libros de Dibujos para Exámenes de maestros plateros, que se celebraban en todas las ciudades con gremio, como el de Sevilla, donde desgraciadamente no figura ninguna bandeja de este tipo⁶, el de Barcelona, el de Valencia⁷, o el de Pamplona, en los que sí aparecen varias bandejas ovales con los temas decorativos descritos⁸.

Una vez observados los modelos españoles del Barroco, se trata ahora de ver como se incorpora este abrumador barroco decorativo en la platería mexicana. Realmente las bandejas mexicanas recogen estos modelos españoles que llegarían como obras propiamente dichas en los ajuares de los emigrantes de buena posición económica, pero quizá preferentemente en diseños que circulaban por los talleres. Con estos elementos, de cualquier forma que llegasen, los plateros mexicanos y

2 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca*. Salamanca, 1990, p. 198.

3 J.M. CRUZ, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 314-315.

4 A.A.V.V., *El fulgor...* ob. cit., pp. 163 y 433.

5 M.J. SANZ, ob. cit., t. I, p. 397, fig. 105.

6 M.J. SANZ, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986.

7 F. COTS MORATÓ, *El examen de Maestría en el Arte de los Plateros de Valencia. Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004.

8 M.C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, dibujo nº 3, año 1694.



LÁMINA 2. *Bandeja del Santuario de Guadalupe (México), (flores cerradas).*

los plateros españoles emigrados, cuyo flujo no cesó hasta los años previos a la independencia, crearon unas piezas originales, pues en muchos casos modificaron los elementos, en otros incluyeron nuevos temas, y finalmente en otros diseñaron bandejas completamente originales.

Las piezas catalogadas proceden tanto de colecciones mexicanas, como de colecciones españolas, y se pueden apreciar distintos modelos en la distribución y en los elementos decorativos. Básicamente podríamos distinguir dos grandes grupos, aunque dentro de estos dos grupos tendríamos que apreciar variantes. Uno de ellos emplearía la decoración floral como base, mientras que en el otro grupo, el más original, predominarían las aristas ondeadas, aunque con algunos elementos orgánicos. Dentro del grupo de decoración floral tendríamos que destacar las que utilizan los temas españoles, pero transformados en su estructura y en la disposición de ellos. En este grupo, las flores carnosas de origen español, se convertirán en

flores siempre abiertas o semiabiertas, en unos casos, siempre cerradas en otros, y substituidas por conchas en otros.

La disposición ornamental de la superficie se compone de una flor central, de gruesos pétalos, abierta, de cuatro u ocho pétalos, contenida en un anillo elevado que la separa del espacio principal de la bandeja. En esta parte aparecen unos finos tallos en espiral, con extensiones hacia el borde, adornados con brotes vegetales y terminados en una flor semejante a la del centro. De este tipo hallamos dos ejemplares en la Basílica de Guadalupe de México, una de ellas con capullos cerrados en el centro de la espiral principal, y flores abiertas y semiabiertas rematando la espiral del borde (lám. 2). Hay que advertir que las flores del borde en nada se parecen a las españolas coetáneas. La otra bandeja contiene las flores abiertas, de seis pétalos, en el final del tallo en espiral del espacio mayor de la bandeja, mientras que en borde las espirales se rematan en capullos abiertos y semiabiertos. Los tallos en espiral muestran unos brotes de acanto (lám. 3). Ambas llevan las marcas de la ciudad de México, del impuesto del Quinto y del ensayador Nicolás González de la Cueva, y se fechan entre 1712 y 1714⁹.

Una abrumadora semejanza con la bandeja de las flores abiertas presenta la bandeja de la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz)¹⁰, salvo que en este caso las flores del espacio central son de ocho pétalos, y los elementos del borde son algo diferentes y más carnosos, además de presentar un borde levemente ondeado, siendo de borde liso las anteriores. Los brotes de acanto que adornan los tallos en espiral son los mismos (lám. 4).

En la comunidad Canaria es donde más bandejas mexicanas se hallan, pues casi alcanzan la decena, quizá por la gran emigración desde esta comunidad a América o quizá también porque los que provenían de la Península era la última tierra que veían antes de llegar a América, y probablemente también ellos ofrecieran enviar ofrendas a los santuarios canarios, si tenían éxito en la travesía. Así encontramos bandejas semejantes en la parroquia de la Concepción de la Orotava, en la de Santa Ana de Garachico, y las tres de la catedral de La Laguna. Estas últimas están en la misma línea de las que tratamos anteriormente, especialmente con la de Jerez de la Frontera. Sin embargo, en estos casos las espirales no se extienden por el borde, sino que se reducen al espacio mayor de la pieza. Éstas presentan una decoración algo más abigarrada, donde se mezclan las técnicas del repujado, la más habitual, y la del cincelado, que se utiliza en toda la superficie del fondo, decorada con ramas de acanto de abundantes hojas. Aunque las tres bandejas tienen una gran flor central, sin embargo los temas principales en los que terminan las espirales son diferentes, en una son flores abiertas y semiabiertas, en la otra son flores casi cerradas, y en otra

9 C. ESTERAS, "Platería virreinal novohispana, siglos XVI-XIX". *El arte de la platería Mexicana 500 años*. México, 1989, pp. 234-235.

10 M.J. SANZ, *Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995, pp. 44-45.



LÁMINA 3. *Bandeja del Santuario de Guadalupe (México), (flores abiertas).*

son conchas. Los bordes, que son lisos, tienen decoraciones independientes, en la primera (flores abiertas) se repiten los temas centrales, en la segunda se alternan las flores cerradas con las abiertas, y en la tercera las conchas alternan con las flores. En lo que se refiere a su datación y origen la decorada con capullos cerrados lleva en el revés una leyenda que dice “LA V(IUDA)? De S.M.B.+ 1727”. La bandeja decorada con flores abiertas no lleva marcas ni leyenda, y la decorada con conchas lleva las siguientes marcas: de la ciudad de México, el águila correspondiente al impuesto del Quinto, y RIBAS¹¹. Las mismas marcas tiene una bandeja de la iglesia de San Pablo de Zaragoza¹², aunque su diseño, que está en la misma línea, es algo diferente. En el

11 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 187, 188, 189, XXXIII y XXXIV, figs. 54 y 55.

12 J.F. ESTEBAN LORENTE, “Unas piezas de platería barroca mejicana en Zaragoza”. *Cuadernos de Investigación: Geografía e Historia*, t. 1, fasc. 1. Zaragoza, 1986, pp. 103 y 106, fig. 5.

centro lleva un león pasante, quizá alusión a Zaragoza, y grabado posteriormente, pero todo el cuerpo de la bandeja contiene los mismos elementos que las canarias, aunque se acusan unas líneas concéntricas divisorias en el cuerpo. En la banda más cercana al centro brotan unos acantos repujados en los que se apoyan las dobles espirales de la banda siguiente, rematadas éstas en flores semiabiertas. En el borde, o tercera franja, se alternan las flores semiabiertas con las abiertas. Parece evidente, dada la semejanza de las cuatro, las marcas en dos y la leyenda en otra, que su fecha es 1727, y que proceden de la ciudad de México. El profesor Hernández Perera pensaba que las tres canarias incluso podían ser de la misma mano, y a ellas habría que añadir la zaragozana que lleva las mismas marcas de una de ellas.

En la misma línea están otras tres bandejas existentes en Canarias, dos en la basílica de Nuestra Señora del Pino, en Teror, y otra en la iglesia del Salvador de Santa Cruz de la Palma, las tres marcadas. Las dos primeras tienen una decoración más compartimentada, pues se pueden apreciar hasta tres anillos concéntricos de ornamentación. En el centro hallamos una flor con doce pétalos, rodeada de dos anillos elevados agallonados. Exterior a estos va otro anillo liso decorado con botones, que a su vez se separa del anillo siguiente por una cenefa de gallones como la central. Finalmente el espacio mayor, que es mucho menos extenso que los de las anteriores piezas, lleva unos tallos adornados con tres flores bajo unas arquerías. El borde lleva una ornamentación de arquerías semejante, y se separa del espacio principal por un festón agallonado, que es el elemento repetitivo que sirve para separar los distintos espacios. Una de las bandejas lleva las marcas de la ciudad de México, del Quinto consistente en el águila de alas desplegadas, y la de marcador González de la Cueva.

La pieza de Santa Cruz de la Palma está en la línea de las bandejas de la catedral de La Laguna, especialmente con la decorada con flores abiertas en el final de las espirales. Éstas tienen un desarrollo bilateral, van rodeadas de acantos cincelados, y las rosetas son cuatripétalas, igual que las que decoran el borde, que se alternan con los mismos acantos cincelados. Lleva también la marca de la ciudad de México y otra incompleta en la que puede leerse RE, pero además lleva la inscripción siguiente: “Pesa 4 l(ibras) 10 onz(a)s. Dióla el S. Gov(ernado)r Prov(iso)r Vicario General Dr. Dn. Miguel Mariano de Toledo por memoria a esta su paroq(ui)a del Salvador de La Palma”¹³. Aunque estas últimas piezas se han catalogado como pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII, no hay ningún elemento decorativo que lo atestigüe, pues no hay ninguna forma de rocalla, y además su relación con las bandejas tratadas anteriormente nos hacen situarla como fecha tope antes de 1750.

Algunas variantes, con respecto a las anteriores, presentan las dos grandes bandejas de la parroquia de Santa Ana de Sevilla¹⁴. Se trata de unas piezas de doble borde ondeado, con roseta central de cuatro pétalos inscrita en otra mayor, y todo ello

13 J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., pp. 188, 306, XXXVIII, fig. 61, 189, XXXVIII, fig. 62.

14 M.J. SANZ, *Orfebrería sevillana...* ob. cit., t. I, p. 388, fig. 108, t. II, p. 107.



LÁMINA 4. *Bandeja de la catedral de Jerez de la Frontera.*

dentro de un anillo elevado compuesto por cardinas. Alrededor de él brotan unas conchas, surgiendo de entre ellas las espirales propias de estos modelos. Así como toda la decoración descrita está realizada con la técnica del repujado, en las hojas que bordean las espirales se utiliza el cincelado, al igual que en las bandejas de la catedral de La Laguna, a lo que hay que añadir que son el mismo tipo de hojas. El remate de las espirales es una pequeña flor tripétala repujada. No lleva marcas, pero su semejanza con las anteriores no presenta dudas sobre su origen y fecha.

La bandeja de la catedral de Oviedo tampoco lleva marca, pero ya fue catalogada como americana¹⁵. Se trata de un ejemplar de gran tamaño y su relación más cercana

¹⁵ Y. KAWAMURA, *El arte de la platería en Asturias. Período barroco*. Oviedo, 1994, p. 152, fig. 59.

se halla con las bandejas de la parroquia de Santa Ana, aunque tiene variantes en el diseño. Contiene también un borde ondeado, aunque no doble, una roseta central en forma de margarita, un anillo elevado que la rodea, y en el espacio mayor presenta espirales dobles rematados en rosetas. Estas espirales se rodean de hojas de acanto cinceladas como la mayoría de las estudiadas. La novedad de esta pieza consiste en la aparición de cuatro grandes palmetas colocadas entre el arranque de las espirales. Estas palmetas parecen una evolución americana de las conchas de las bandejas españolas, y de algunas americanas más próximas a las españolas, como las ya mencionadas de la parroquia de Santa Ana de Sevilla.

El mismo tipo de palmetas hallamos en una bandeja existente en el tesoro de la catedral de Bogotá. En realidad la pieza no puede incluirse en el grupo que hemos analizado, pero el tipo de palmetas es el mismo, quizá algo más estilizado¹⁶. La pieza colombiana está mucho más decorada, donde las palmetas de distintos tamaños se mezclan con flores, hojas de acanto, y otros temas vegetales muy realzados. En realidad ignoramos donde se realizó la obra, ya que no tiene marca, pero aunque fuese colombiana acusaría la influencia mexicana en el tema de las palmetas. La importancia de la platería mexicana fue tal durante los siglos XVII y XVIII, que su onda se extendió por parte del continente suramericano, no sólo en obras exportadas, sino también en interpretación de su estilo.

El otro grupo de bandejas presenta un modelo aún más original, tanto en los temas utilizados como en la disposición de ellos, pero es menos abundante que las anteriores, de hecho sólo se han localizado ocho, todas en España, y de momento ninguna en México.

La originalidad de estas piezas consiste tanto en los temas como en la disposición decorativa. Se compone de un centro más o menos decorado, o incluso sin decorar, del que parten unas aristas helicoidales, que dan a la pieza la impresión de un movimiento giratorio.

Aunque no todas están marcadas, su estilo las identifica con su origen mexicano. Por otra parte, de varias de ellas se sabe la fecha de la donación, y por ello el grupo se sitúa, como el anterior, entre el último tercio del siglo XVII y el primer cuarto del XVIII. Las más antiguas conocidas son la de la iglesia de San Pablo, y las dos de la Seo, las tres en Zaragoza. De la primera tenemos la documentación de su llegada, y además está marcada. Fue un regalo de la ciudad de Huesca en 1687, y lleva varias marcas, de la ciudad de México, el águila de alas expaladas, como marca del Quinto, y otra del marcador Juan de la Fuente ensayador en México antes de 1677¹⁷. La pieza es de diseño muy sencillo, y quizá uno de los más puros dentro de su estilo. Se compone de una flor central, sobre la que lleva superpuesto el escudo de la ciudad, y un anillo elevado del que parten las aristas helicoidales,

16 J.M. HUERTAS, *El tesoro de la catedral de Bogotá*. Bogotá, 1995, p. 156.

17 J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit., pp. 101-108.



LAMINA 5. Bandeja de la catedral de la Seo de Zaragoza.

que ocupan toda la bandeja y se extienden por el borde. Muy semejantes son las dos fuentes de la catedral de Guadix¹⁸.

En la misma línea, aunque de fecha más tardía y con algunas diferencias, se encuentra la de la parroquia de San Juan de Telde, pues aunque el diseño de las aristas es el mismo, sin embargo el botón central lleva un ave del Paraíso finamen-

¹⁸ J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix". *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, p. 350.

te cincelada, aunque la excesiva elevación del centro hace pensar en un añadido o reforma posterior. Esta pieza lleva una inscripción en el reverso que dice: “Al Santísimo Cristo del altar mayor, de la ciudad de Telde. Donó esta fuente el prior Esteban Cabrera. Año de 1713”¹⁹.

En el tesoro de la Seo se hallan dos piezas del mismo estilo, de plata dorada, y más finamente labradas (lám. 5). El botón central lleva un escudo nobiliario que debe corresponder a su propietario inicial, bordeado por un triple anillo con decoración de pequeños galloncillo el más exterior, liso en interior y con pequeños brotes espirales dobles el de en medio. El cuerpo de la bandeja lleva las típicas aristas ondeadas, pero en este caso no se prolongan por el borde, que lleva un dibujo independiente. Éste responde a los modelos del manierismo final con aparición de los primeros temas barrocos. Sobre un fino punteado de fondo se desarrollan brotes vegetales en forma de sigma, todo ello finamente cincelado. Con ellos se alternan, dividiendo espacios, rectángulos y óvalos pareados en relieve. Llevan las marcas de ciudad de México, del Quinto, águila explayada, Gonsález, correspondiente a la familia de ensayadores González de la Cueva, y Beles, que probablemente corresponda al autor²⁰. Con respecto a la llegada de las fuentes a Zaragoza se sabe que eran del arzobispo Don Diego de Castrillo que gobernó la sede entre 1677 y 1686, y que quedaron en la catedral después de su muerte. Este obispo llegó a Zaragoza procedente de Cádiz²¹, donde con toda seguridad adquirió la bandejas, ya que en esas fechas Cádiz había substituido a Sevilla como principal puerto de comercio con América. En cuanto a su fecha es evidente que hay que situarlas antes de 1677.

Sin embargo las dos piezas más impresionantes son las conservadas en la Hermandad de la Alegría, de la parroquia de San Bartolomé de Sevilla, y la de la parroquia de San Miguel Arcángel de Cumbres Mayores, en la provincia de Huelva. En estas dos obras parece que se ha llegado a la mayor depuración del modelo, pues en ambas se ha ampliado la ornamentación alrededor del botón central, y los gallones se han hecho más amplios y resaltados, formando un claro giro hacia el borde, que ha desaparecido para quedar incluido en la superficie principal de la bandeja. La más antigua es la sevillana, formada por una flor central rodeada por dos anillos elevados, el más exterior formado por hojas de acanto (lám. 6). Alrededor de este centro se colocan dos anillos de veneras, de diseño clásico, y de dos tamaños, siendo menores las del anillo exterior. De éste arrancan las aristas helicoidales anchas y abultadas, que llegan hasta el borde en el que se refleja su ondeamiento. No lleva marca alguna, pero podemos determinar su fecha por la donación, que se realizó,

19 J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., pp. 180, XXXII, fig. 52

20 J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit., p. 107.

21 Ibídem, p. 108. C. ESTERAS, “Platería”. *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza, 1995, pp. 146-149.



LÁMINA 6. *Bandeja de la parroquia de San Bartolomé de Sevilla.*

junto con una jarrita, por parte del marqués de Villaverde en 1697, lo que hace pensar que se había realizado algunos años antes²².

La otra pieza es aún más suntuosa si cabe, pues aunque tiene la misma composición de la anterior, pero la falda o zona de los gallones es algo menor, pues la

22 M.J. SANZ, *Orfebrería sevillana...* ob. cit., t. I, p. 241, fig. 107, t. II, p. 130, "La orfebrería en la América española". *Actas de las Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1981, t. II, p. 305, "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII". *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1984, t. II, pp. 25-26, *Orfebrería Hispanoamericana...* ob. cit., pp. 32-33, "Un original modelo de bandejas rococó". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 351-354.



LÁMINA 7. *Bandeja de la parroquia de San Miguel Arcángel, Cumbres Mayores (Huelva).*

decoración central un ocupa más espacio (lám. 7). El centro, que no es elevado, está ocupada por un escudo heráldico, rodeado de acantos cincelados, que seguramente pertenezca al donante, el capitán Juan Gómez Márquez. Este centro se rodea por un anillo elevado, que repite los acantos en módulos independientes, surgiendo de entre cada dos de ellos unas veneras repujadas sobre fondo de punteado. Estas veneras son diferentes de las de la pieza anterior, pues su diseño se acerca más a una palmeta, como las que podemos ver en la mencionada bandeja de la catedral de Oviedo, e incluso en otras coetáneas y posteriores.



LÁMINA 8. *Bandejas de la catedral de Bogotá.*

La obra onubense está perfectamente documentada, pues ha sido tratada en varias ocasiones. Se sabe que proviene de Antequera (Oaxaca), que partió del puerto de Veracruz en 1718 y que llegó a Cádiz en el mismo año, lo que sitúa su ejecución algunos años antes²³.

Realmente en estas piezas se advierte la evolución del modelo, que de iniciarse con unas superficies muy planas, recorridas por aristas cinceladas o levemente resaltadas, se ha pasado a unas aristas repujadas de mayor volumen y verdaderas protagonistas de la ornamentación, que han logrado anular hasta el borde.

Una mezcla de ambos tipos, las florales y las estriadas, parecen las dos de la catedral de Bogotá (lám. 8), en las que se mezclan las aristas helicoidales del cuerpo principal con los temas florales del borde²⁴. Las piezas tienen los símbolos arzobiscales en el centro, mitra y báculo, rodeados de dos cenefas de acantos de distinto diseño, de los que parten las aristas helicoidales. El borde, bastante ancho, muestra temas florales barrocos que ocupan tanto el extremo de las espirales como su arranque, también presentando distintos momentos de su desarrollo, pero siempre dentro de la transformación barroca que ha sufrido la floración barroca española. Entre la flora aparecen animales como pájaros con cresta, leones y otra fauna, que como los leones era desconocida en América, por lo que habría que pensar que sus imágenes procedían de grabados españoles o europeos. El borde va rematado por unos pequeños acantos ondeados como la cenefa exterior del botón central. La pieza no parece tener marca, y podría no ser mexicana, pero la influencia de México en esta zona está ya comprobada, de modo que de no ser mexicana, podría ser una pieza colombiana inspirada en modelos mexicanos. De hecho en la misma catedral encontramos una bandeja oval con el mismo diseño de una de las bandejas del santuario de Guadalupe, concretamente la reflejada en la lámina nº 3²⁵. De hecho esta última bandeja podemos asegurar que es mexicana, aunque la roseta central sea diferente y más rústica con el nombre en el centro de "Catedral". Se plantea así una hipótesis consistente en que la bandeja fue traída de México, y en Bogotá se le añadió la roseta con el nombre de la iglesia propietaria. Estas adiciones son bastante habituales tanto en América como en España, pues las piezas se adquieren, o son donadas, y el propietario, bien sea una iglesia o un seglar, añade sus símbolos, escudos nobiliarios, símbolos de la iglesia propietaria, etc. En España podemos citar la gran bandeja de la parroquia de Santa Cruz de Écija, pieza de origen profano a la que se le superpuso en botón central el escudo de la parroquia. Otro ejemplar de

23 M.C. HEREDIA, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. II, pp. 101 y 249, J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ, "El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores". *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1985, t. II, pp. 147-148, J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Plata labrada de Indias. Los legados americanos en las iglesias de Huelva*. Huelva, 1992, pp. 72-73.

24 *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, 1990, p. 78, J.M. HUERTAS, ob. cit., pp. 158-159.

25 *Oribes y plateros...* ob. cit., p. 57, J.M. HUERTAS, ob. cit., p. 157.

superposición en el botón central lo hallamos en una bandeja del Museo de Popayán, y algunos de estos ejemplos los tenemos en las mismas piezas que hemos estudiado, como en la de San Pablo de Zaragoza, en cuyo centro se ha regrabado el escudo de la ciudad. En otros casos como en las dos de la Seo de Zaragoza (lám. 5), y en la de Cumbres Mayores (lám. 7) no se ha superpuesto una placa al botón central, ni se ha regrabado, sino que se ha substituido éste, pues en ambos casos puede verse la línea cortada y los clavos o botones que la sujetan. Esta substitución presenta un escudo nobiliario, por lo que puede pensarse que la bandeja se compró y su dueño colocó en ella su escudo nobiliario después.

Aunque existen otras tipologías en las bandejas mexicanas, estos dos grupos nos han parecido especialmente originales, si se comparan con las piezas que se hacen en estas fechas, tanto en Europa como en América. A pesar de ser tan impresionantes en su tamaño, aproximadamente cincuenta centímetros de diámetro, y sobre todo en su movida decoración, no parecen haber tenido repercusión en modelos posteriores. Solamente, casi un siglo después, un gran orfebre cordobés como Damián de Castro creó un modelo de bandeja de aristas helicoidales, dentro del gusto rococó, pero que como ya vimos²⁶ no pudo en modo alguno inspirarse en las bandejas mexicanas existentes en España, ya que parece imposible que pudiera verlas, y su inspiración vino probablemente de modelos franceses.

26 M.J. SANZ, "Un original modelo..." ob. cit., p. 354.

La Custodia de la Catedral de Santiago de Compostela de Antonio de Arfe: la consolidación de un modelo renacentista

MANUEL VARAS RIVERO
Universidad de Sevilla

El orfebre Antonio de Arfe (h. 1510 – h. 1576) no ha llegado a alcanzar en la actualidad el renombre que sí ostentan su padre, Enrique, y su hijo, Juan. A la menor importancia de su producción, que se ha aducido en ocasiones, cabría añadir como causa de tal consideración, el desconocimiento sobre amplias etapas de su carrera y la desaparición de algunas obras ejecutadas en las décadas finales de su vida, cuando es de suponer que su arte alcanzó mayor perfección. Pese a ello, su labor en la incorporación del nuevo lenguaje renacentista a la orfebrería castellana en el segundo cuarto del siglo XVI es esencial y sobre este asunto, especialmente en lo que se refiere a las formas arquitectónicas, intentaremos hacer una aproximación en este trabajo, resultado de una estancia privada en la Universidad de Santiago de Compostela, que nos ha brindado la oportunidad de estudiar de forma directa la custodia ejecutada por el platero para la Catedral de dicha ciudad¹.

Al margen de una probable formación con su padre, es muy poco lo que se sabe sobre los primeros años de su actividad profesional en León, considerándose la

1 En este punto es obligado nuestro agradecimiento a algunas personas del ámbito académico y eclesiástico de Santiago de Compostela por las facilidades ofrecidas para el estudio, destacando entre ellas Miguel Taín, Begoña Fernández y Ramón Yzquierdo, indispensables en la tarea desarrollada.

Custodia de Santiago (1539-1545) el inicio de su etapa de madurez². Posteriormente, Antonio de Arfe, ya instalado en Valladolid aunque conservando sus vínculos leoneses, ejecutó importantes obras, en su mayor parte desaparecidas³.

Cuando en abril de 1539 contrata Antonio de Arfe con el cabildo compostelano la ejecución de la obra, se han producido en España decididos avances, desde la década de los años 20, en la definición de un modelo de custodia procesional renacentista. Partiendo del esquema transparente, aún gótico, de Enrique de Arfe, grandes maestros como Francisco de Vivar, Francisco Becerril y Juan Ruiz el Vandalino, crearon las primeras estructuras directamente vinculadas al nuevo estilo surgido en Italia⁴. En lo estructural, la orfandad de modelos tridimensionales en la arquitectura real, aún en su mayoría gótica bajo el revestimiento decorativo renacentista, y la ausencia de comprensión exacta de la sintaxis, la proporción y la morfología clásicas, fundamentaron el carácter de este Primer Renacimiento de la orfebrería española⁵.

2 Es la pieza conocida más antigua entre las conservadas del orfebre. Sobre los años previos a su contratación, en los que quizá realizó algunos trabajos en Orense, y su biografía en general, véanse R. Balsa de la Vega, "Orfebrería gallega". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XX (1912), p. 165; F.J. Sánchez Cantón, *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501-1603)*. Madrid, 1920, pp. 33-38; J.M. Cruz Valdovinos, "Antonio de Arfe y la custodia de la Catedral de Santiago". *Galicia no tempo* (1991), pp. 246-259; M.V. Herráez Ortega, "Vida y obra del platero Antonio de Arfe en León". *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 659-663, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997, pp. 77-80; M.J. Sanz Serrano, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pp. 64-72. Parece que en sus primeros años como platero independiente, desde 1530, inició una amplia actividad en la orfebrería civil al servicio de la nobleza, que se prolongó en el tiempo, como ha indicado B. Santamaría, "Obra documentada de Antonio de Arfe para el VI Conde de Benavente. Estudio de tipos de platería civil en el siglo XVI". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. VI (1994), pp. 197-204. Véase también M.I. Fuentes, "Dos dibujos de Antonio de Arfe". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. LIII (1987), pp. 347-349.

3 Perdidas las Andas para la Catedral de León, 1555-1557, tan sólo se han conservado la Custodia de Santa María de Medina de Rioseco (1552-1554) y el nuevo basamento que realizó para la custodia de Santiago de Compostela hacia 1571-1573. Véanse, junto a la bibliografía señalada anteriormente, J.C. Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 137-139 y 146-149; J.M. Monterroso Montero, "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los pulpitos de Celma", en Exp. *Platería y Azabache en Santiago de Compostela: objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y de peregrinación (s. IX-XX)*. Santiago, 1998, pp. 179-221. De su etapa final en la Corte madrileña tampoco se conoce ninguna pieza.

4 Precisas explicaciones sobre el proceso pueden hallarse en C. HERNMARCK, *Custodias Procesionales en España*. Madrid, 1987, pp. 15-24, 33 y ss.; M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., pp. 55-92. Gran importancia tiene así mismo la Custodia de la Seo de Zaragoza (1537-1541), obra de Pedro Lamaison y Damián Forment, aunque es coetánea a la obra compostelana y por ello posterior a la primera definición del modelo. Véase un resumen sobre ella en C. HERNMARCK, ob. cit., p. 132.

5 Véase el concepto de "hipótesis figurativa" con el que se define la manera de componer, sin conocimiento de las normas clásicas, en la arquitectura "al romano" de la época en V. NIETO, "Parte primera. Renovación e indefinición estilística: 1488-1526", en V. NIETO, A.J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, pp. 80 y ss.



LÁMINA 1. ANTONIO DE ARFE. Custodia de asiento (1539-1545). Catedral de Santiago de Compostela. (c) Copyright Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

En forma de torre transparente cuyos cuerpos de planta hexagonal decrecen en altura perfectamente delimitados, la custodia compostelana se asienta sobre pilares de morfología clásica (lám. 1). Pilastras, columnas, semicolumnas y soportes abalaustrados asumen funciones secundarias en distintas partes del entramado. La composición arquitectónica se confía a un uso sistemático de la “albertiana”, aquel recurso romano que hábilmente entrelazaba el arco sobre pilares con una estructura arquivada externa, y el dintel. El empleo de bóvedas es reducido, adquiriendo sólo importancia en el segundo cuerpo. Ninguno de estos elementos y soluciones resultaba novedoso para esos años.

La tipología piramidal y transparente, así como el esquema general ya se mostraban en la obra de su padre⁶. La transformación estructural, a través de la sintaxis, que sustituía, entre otras cosas, el contrafuerte gótico por una torre angular o por proyecciones con soportes en los cuerpos superiores con semejante función de apoyo, fue así mismo ejecutada unos años antes por los orfebres arriba citados⁷. Sobre las fuentes concretas que pudieron servir a Antonio de Arfe para el desarrollo suelto de estas estructuras apenas se han formulado hipótesis, consecuencia natural de la ausencia de noticias sobre sus primeros pasos formativos y profesionales.

Al margen de los esquemas “al romano” que la arquitectura leonesa desde fines de los años 20 podía ofrecer al joven orfebre a través de portadas, tumbas y retablos, escasamente operativos por su bidimensionalidad para el diseño complejo de una custodia, las primeras fuentes tal vez habría que buscarlas en los trabajos pioneros de la platería. En este sentido se han apuntado los nombres de Francisco Becerril y Enrique Belcove.

El primero da inicio al nuevo modelo renacentista a partir de 1527 en las custodias turriformes de la Catedral de Cuenca y de Villaescusa de Haro⁸. A través del platero, activo en León y estrechamente relacionado con los Arfe, Enrique Belcove, contratado como ayudante de Becerril en 1529, pudo muy bien Antonio de Arfe asumir la nueva estética⁹. Es casi seguro que esto ocurriera en lo relativo a morfologías

6 Pilares unidos por arcos, ya de sección semicircular en las producciones de Enrique de Arfe, sólo exigían su traducción a una morfología clásica.

7 La sintaxis renacentista, que determina la novedad de distinguir con claridad los cuerpos separados por entablamentos, planteaba operaciones mucho más complejas y, por tanto, sólo accesibles a los discípulos del gran maestro alemán.

8 Un año antes se están dando los primeros pasos hacia el nuevo estilo en una custodia de tipología no turriforme, la del Monasterio de Silos del burgalés Francisco de Vivar, A.A. BARRÓN GARCÍA, *La época Dorada de la Platería burgalesa, 1400-1600*. Burgos, 1998, Vol. I, pp. 203-205 y 253-254.

9 La difusión en la platería leonesa de estructuras y ornamentos renacentistas se ha relacionado con esta circunstancia y el regreso desde Cuenca a León de Belcove en los años 30. Véanse M.V. HERRÁEZ, *Arte del Renacimiento en León...* ob. cit., pp. 77, 81 y 84; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 247. Se ha especulado con la posibilidad de que Antonio de Arfe pudiera acompañar a Belcove en su viaje a Cuenca: J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 247. Sin embargo, los documentos no aclaran nada al respecto, indicando incluso de forma explícita que Belcove se hizo acompañar de un “mancebo platero” llamado Martín de León: A. LÓPEZ-YARTO, “Relaciones de Francisco Becerril con otros centros de platería nacionales”. *Archivo Español de Arte* n° 243 (1988), pp. 323-325.

arquitectónicas y ornamentos, e incluso en la disposición general de los elementos, pero la comparación entre la obra compostelana y la conocida de Becerril y Belcove hace difícil establecer vínculos formales en el terreno de las estructuras.

De Becerril conocemos la Custodia de Villaescusa de Haro, que incorpora como gran novedad la planta cuadrada y que da desarrollo al nuevo lenguaje sintáctico del Renacimiento en un esquema de torre decreciente¹⁰. Obra inicial del estilo, la articulación de elementos muestra un carácter rudimentario y decorativo. Lo más llamativo es la ausencia del “sistema albertiano” en el cuerpo principal, formado por un simple motivo de arco sobre pilar, alejándolo por completo del modelo preferido de Antonio de Arfe en sus obras. Este motivo, sin embargo, aparece en los pequeños cuerpos superiores, pero su formalización es muy ornamental, con sus arcos trilobulados o en forma de venera sin rosca, y su conexión a los soportes proyectados en diagonal en las esquinas del cuadrado resulta muy deficiente, aspectos que la hacen un improbable modelo para el complejo entramado que Arfe diseña en Santiago de Compostela¹¹.

Las obras atribuidas a Enrique Belcove en León, posteriores a la Custodia de Santiago, si muestran, como es de esperar, estrechas similitudes estructurales con las de Becerril¹². En las custodias-relicario del Museo de San Isidoro de León, ejecutadas quizás por el artista en la década de los 40, el sintagma del Coliseo no aparece en sus cuerpos principales. En estos, los arcos o dinteles sobre pilares organizan unos templetos de planta triangular que achaflanados en las esquinas permiten una mejor articulación con los soportes proyectados. Pese a ello, la sintaxis adolece de tosquedades semejantes a las mostradas por el conuense, como la interrupción de las pilastras exteriores a la altura de la imposta para introducir doseletes al modo gótico en la pieza dedicada a Santo Martino o la ausencia o escasa definición de entablamentos en ambas piezas. Ni las soluciones estructurales ni los balbuceos elementales de sintaxis de Belcove, indican, a nuestro parecer, una relación clara con la custodia compostelana, que es incluso anterior en el tiempo¹³. Ante lo expuesto, pensamos que Belcove, por los conocimientos actuales, no puede resolver el problema de la formación de Antonio de Arfe y del complejo esquema desarrollado en su obra de Santiago de Compostela.

Sólo resta, en el ámbito de la platería castellana del momento, volver la mirada a otra figura clave de esos años: el orfebre andaluz Juan Ruiz, el Vandalino. Es

10 Sobre la pieza puede verse A. LÓPEZ-YARTO, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 13-20.

11 Posteriormente, Becerril, pese a corregir elementos como la disposición en diagonal de los soportes principales, demostrará serias dificultades para articular “albertianas” en sus custodias de Iniesta (1556) y Buendía (finales de los 50), más allá de arcaísmos conservados como señala perspicazmente A. LÓPEZ-YARTO, ob. cit., pp. 29-38.

12 M.V. HERRÁEZ, *Arte del Renacimiento...* ob. cit., pp. 80-84 y 94-96, láms. 18 y 19.

13 Los pequeños templetos superiores de la custodia-relicario de San Juan Bautista muestran correctas “albertianas”. Su cronología posterior, pequeño tamaño y adaptación a una planta circular, las hacen inviables como modelo de Arfe para su pieza gallega.

más que probable su colaboración con Francisco Becerril cuando éste comienza los trabajos de las custodias conquenses citadas, pues el “Juan Ruiz” que rompe su contrato en 1529 con el de Cuenca parece ser el Vandalino. Pionero en el torneado de la plata y discípulo de Enrique de Arfe, como Becerril, según indica Juan de Arfe en la *Varia*, su competencia como platero en esos años queda demostrada por el dibujo de custodia que al parecer aportó en ese proyecto¹⁴. En los años 30 el orfebre, de posible ascendencia cordobesa, aparece ya instalado en Sevilla y realizando la Custodia de la Catedral de Jaén, trasladándose a esta ciudad para su ejecución entre 1535 y 1540¹⁵.

La de Jaén es la custodia más antigua que conocemos de Juan Ruiz y aunque desaparecida hoy, sus formas podemos apreciarlas con limitaciones a través de algunas fotografías conservadas. El primer cuerpo era hexagonal y quedaba articulado por un estilizado templete formado por pilares con una sección angular de 45° que recogían arcos de medio punto, y por semicolumnas en los vértices que soportaban el entablamento general (lám. 2). Constituía el ejemplo más temprano del uso complejo de una “albertiana” en una custodia de asiento española, superando los esquemas simples de Becerril por esos años. Juan Ruiz culminaba de esta forma una primera fase en la evolución de la platería arquitectónica hacia el lenguaje renacentista, completando los ensayos iniciales en torno al dintel y el arco que se habían desarrollado en Burgos y Cuenca¹⁶.

Antonio de Arfe concibe cuatro años después un templete principal idéntico, aunque de menor tamaño, en su custodia de Santiago de Compostela. Como hiciera Juan Ruiz, Arfe colocaba en los ángulos idénticas torres decrecientes de planta triangular, cuyos pedestales otorgaban al perímetro del templete un perfil quebrado exactamente igual al originado en la pieza jiennense. Que sepamos, apenas se ha reparado en tan llamativa semejanza, si exceptuamos los comentarios que sobre ella realizó Hernmarck en su famosa y avanzada obra¹⁷. Por otra parte, la ausencia de posibles contactos entre dos orfebres cuyos ámbitos geográficos de trabajo aparecen tan alejados, impedía valorar justamente el origen de tan diáfana coincidencia formal. Estudios documentales recientes, sin embargo, ayudan a vislumbrar hipótesis en torno a este tema al revelar datos muy significativos sobre la oscura etapa inicial del orfebre leonés.

14 A. LÓPEZ-YARTO, “Relaciones de Francisco Becerril con otros centros...” ob. cit., pp. 323.

15 F. RUANO PRIETO, “Juan Ruiz y la Custodia grande de Jaén”. *Don Lope de Sosa: crónica mensual de la provincia de Jaén* n° 1 (1913), pp. 145-151. A partir de 1540 parece que el platero trabaja en Sevilla hasta su muerte en 1550, véase M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., pp. 74-75.

16 Nos referimos al adintelamiento general que Francisco de Vivar desarrolla en 1526 en la custodia de Silos y al uso del arco simple sobre pilar de Francisco Becerril en sus custodias primerizas de 1529.

17 C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 20-22.

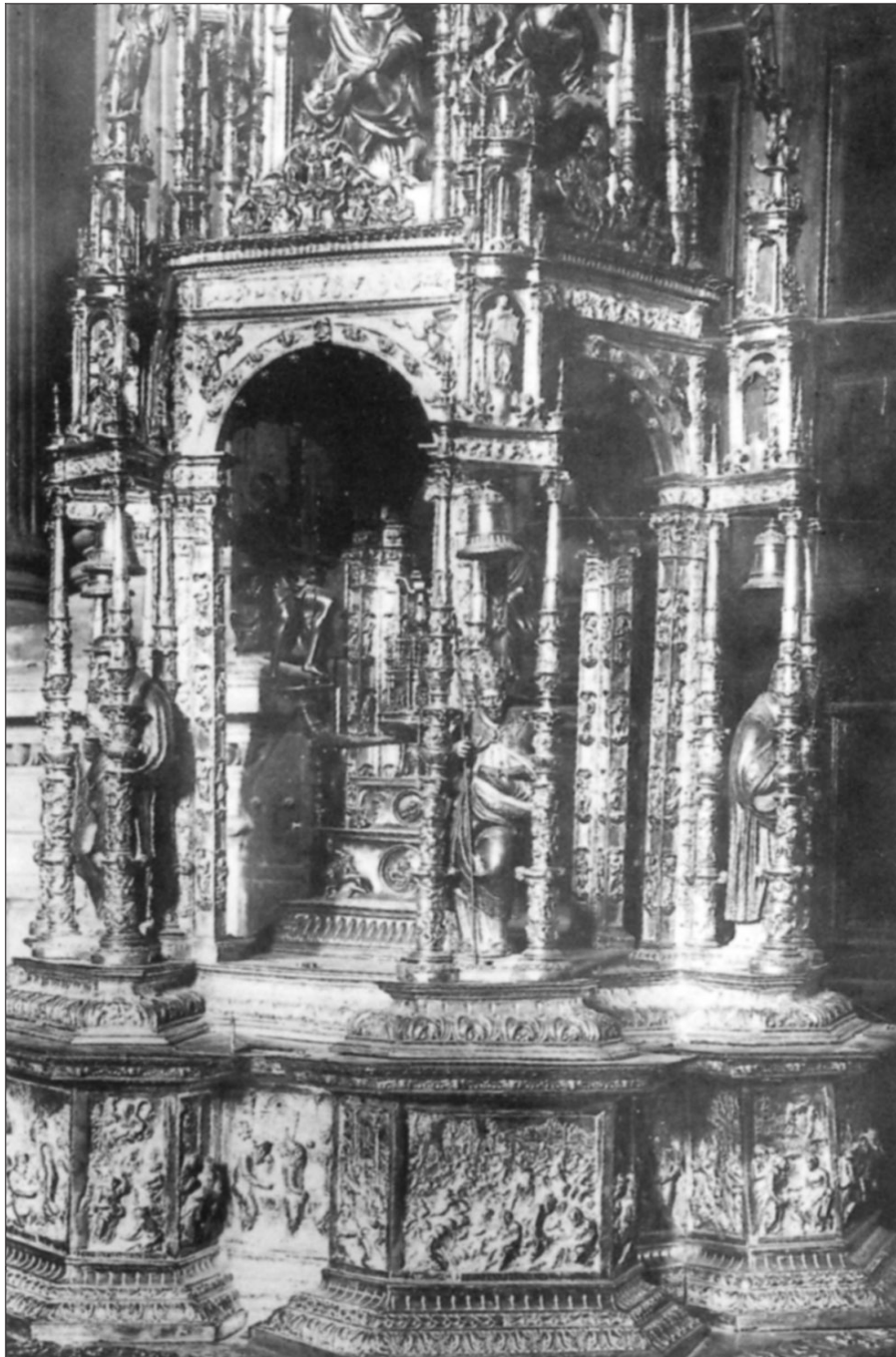


LÁMINA 2. JUAN RUIZ, EL VANDALINO. Custodia de asiento (1535-1540). Catedral de Jaén. Detalle del primer cuerpo.

Antonio de Arfe, especulando con la idea de embarcar con destino a las Indias, aparece documentado en Sevilla en agosto de 1535. No se sabe si finalmente realizó la travesía o si permaneció un tiempo en la capital andaluza, pero su presencia en la ciudad en ese momento permite plantear la hipótesis de un posible y lógico contacto con el que había sido discípulo de su padre, un Juan Ruiz que tal vez se vio en el compromiso de atender al hijo de aquel que lo instruyó en las primeras tareas del oficio¹⁸. Que Juan Ruiz se encontraba en Sevilla el verano de ese año parece deducirse del contrato que firmó el 20 de diciembre de 1535 para la realización de la Custodia de Jaén, en el cual aparece como vecino de la misma y se le exige su traslado a Jaén antes de fin de enero del año siguiente¹⁹. Por todo ello, es lícito suponer que Juan Ruiz trabajaba ya ese verano en el dibujo que presentó al Cabildo jiennense en diciembre y que Antonio de Arfe lo vio, sirviéndole de inspiración cuatro años después en el diseño estructural de su obra compostelana.

Conviene resaltar un detalle sintáctico que retrata con precisión las dificultades de asimilación del vocabulario clásico entre los plateros españoles del momento. La “albertiana” queda desvirtuada en la pieza de Jaén, pues la línea de imposta de los pilares internos queda reflejada en el fuste de las semicolumnas exteriores, que aparecen así interrumpidas en el inicio de su tercio superior por un capitel y un entablamento que no les corresponden. Este solecismo, que anula la clara racionalidad romana en su combinación de arco y dintel, es corregido, sin embargo, en el templete principal de la custodia de Santiago, donde la línea de imposta se interrumpe en el lugar ocupado por la semicolumna externa. El concepto no debía estar muy claro para Antonio de Arfe, pues años después, en el primer cuerpo de la Custodia de Medina de Rioseco, comete el mismo error sintáctico que se aprecia en la obra de Juan Ruiz²⁰.

Los cuerpos superiores de la custodia jiennense no son muy apreciables en las fotografías conservadas, aunque el esquema “albertiano” parece mantenerse en algunos (el 2º y el 3º), del mismo modo en que aparecen en los dos primeros cuerpos de la obra de Antonio de Arfe, que supone una verdadera sistematización del tema. La principal diferencia estriba en el uso de plantas circulares en los templetos superiores y en la presencia de torres de esquina en todos los cuerpos de la pieza de Jaén, aspectos inexistentes en la compostelana²¹. Un aspecto técnico refuerza la

18 Noticia recogida en A.J. SANTOS MÁRQUEZ, “Aportaciones documentales a la biografía del platero Antonio de Arfe”. *De Arte* nº 5 (2006), pp. 125-131. La noticia fue dada a conocer por J.L. CRESPO, *El dibujo proporcional de Juan de Arfe. Influencias vitales y originalidad del renacentista español*. Tesis doctoral inédita, Sevilla, 2005. En 1546, aparece Antonio de Arfe avecindado en Sevilla, explorando sin duda las posibilidades comerciales de la ciudad, dato suministrado por Antonio J. Santos en el artículo citado, pp. 128-129.

19 F. RUANO PRIETO, ob. cit., p. 147.

20 En esta ocasión, la imposta invade el fuste de las pilastras externas en forma de friso.

21 La acumulación arcaica de torres en la obra de Ruiz puede justificarse por el tamaño de la custodia, mucho mayor que la de Arfe.



LÁMINA 3. ANTONIO DE ARFE. *Custodia de Santiago de Compostela*. Detalle del segundo cuerpo.

hipótesis señalada: el uso extendido del torneado en la custodia compostelana. El abuso de formas cilíndricas, que invaden resaltes de entablamentos, basas y plintos e incluso los pedestales que sostienen los balaustres principales del primer cuerpo, contrasta con el perfil recto que domina la obra de Becerril de ese momento (resaltes de entablamentos y plintos cuadrados, balaustres compuestos por la yuxtaposición de vasos y jarras fundidos, etc.).

Por lo que respecta a las cubiertas, un asunto improbable en la custodia de Juan Ruiz, se evidencia el arcaísmo habitual de los primeros orfebres “al romano” y la dificultad de resolución en estos tiempos de un asunto tan complejo. En la pieza de Santiago predomina la cubierta adintelada, concebida como superficie de adorno. La única bóveda de entidad aparece en el segundo cuerpo y es de configuración tardogótica, pues su sección semicircular queda articulada en seis partes por nervios cruzados diagonalmente que apean sobre los pilares en ángulo, recayendo la base de la plementería directamente sobre los arcos (lám. 3). Creemos que el modelo lo pudo extraer de los sistemas empleados en el taller de su padre, Enrique de Arfe, dada su exacta semejanza con la bóveda que cubre el primer cuerpo de la custodia

gótica de la Catedral de Cádiz, obra cordobesa de principios del siglo XVI atribuida a algún seguidor del platero alemán²².

A través de su contacto sevillano, Antonio de Arfe pudo disponer de un modelo tridimensional complejo que ni las portadas y retablos de la época, desde su disposición en dos planos, ni las estructuras más elementales del Francisco Becerril de los años 20 y 30, apenas podían ofrecerle. El orfebre lograba de esta forma asentar el tipo estructural renacentista, basado en la famosa composición del Coliseo o “albertiana”, un motivo que durante el siglo XVI va a conocer una enorme difusión en el diseño de custodias de torre²³.

Es muy posible que el ejemplo de Juan Ruiz, único con esa estructura en esas fechas, además de estímulo inspirador, sirviera para terminar de decidir al platero leonés en favor de ese esquema, pues algunos detalles decorativos de la arquitectura “al romano” que avanzaba en León desde la década de los 20, mostraban elementos de provecho para el diseño de custodias que Antonio de Arfe tuvo que conocer. El más interesante es la chambrana o doselete de piedra, en forma de torre escalonada y casi totalmente transparente, que flanquea el llamado “Altar de los Milagros” del claustro catedralicio leonés. De planta hexagonal, se articula con “albertianas” en su primer cuerpo y exhibe un temprano dominio del léxico clásico. Desde su ejecución, hacia 1526-29, se mostraba a la vista de los fieles en un altar que mantuvo su función litúrgica hasta 1545²⁴.

Todo lo anterior no es incompatible con la segura familiaridad que Antonio de Arfe debía tener en los años 30 con la sintaxis y la morfología renacentistas a través de la arquitectura leonesa y los grabados, aunque la dificultad para identificar modelos concretos en un período de experimentación y gran libertad sin normas, con permanentes modificaciones de repertorios formales muy convencionales, es

22 La imagen de la misma y los pormenores de su ejecución y autoría pueden verse en M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., p. 39.

23 Su hijo, Juan de Arfe, unas décadas después ponía en práctica otro modelo compositivo, del que será firme partidario, que completaba los experimentos articulatorios que los maestros quinientistas pudieron desarrollar: la “serliana”. Sobre este asunto pueden consultarse M.C. HEREDIA MORENO, “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”. *Archivo Español de Arte* T. LXXVI, n° 304 (2003), pp. 371-388; “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada” en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 193-211; M. VARAS RIVERO, “Algunas consideraciones sobre la teoría arquitectónica de Juan de Arfe y Villafañe: Clasicismo y método gráfico”. *Temas de Estética y Arte* n° XXII (2008), pp. 93-119.

24 M.D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León, 1993, pp. 344-348. La autora atribuye las trazas a Juan de Badajoz, coincidiendo en esto con la mayoría de autores que han estudiado la obra, y observa gran semejanza con las piezas de platería del período. En el origen de la custodia de torre como tipología, sagrarios y chambranas han sido considerados elementos esenciales desde antiguo, véase un resumen de la cuestión en M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., pp. 20-21. El modelo de chambrana turriforme proliferó en los años 30 y 40 tanto en piedra como en madera, pudiendo verse en fachadas como las de la Iglesia de San Esteban de Salamanca y el Colegio Fonseca de Santiago de Compostela o en estructuras como el Trascoro de la Catedral de León.



LÁMINA 4. JUAN DE ÁLAVA. Portada de la Sacristía (1521-1537). Catedral de Santiago de Compostela. (c) Copyright Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

casi insalvable. Algunas portadas y tumbas parietales levantadas en León y en Santiago desde fines de los años 20 dieron desarrollo al esquema “albertiano” con gran variedad formal, pero concebido como telón de dos dimensiones y, por ello, con limitaciones para su uso como modelo en una custodia (recordemos el empleo por Arfe de pilares en ángulo en los dos primeros cuerpos de la pieza compostelana)²⁵. Por lo general, no se advierte en esas obras la incorrección que se aprecia en las custodias de Jaén y Medina de Rioseco, por lo que Antonio de Arfe, al evitarla en Santiago, tal vez siguió de forma literal algún ejemplo de piedra o madera leonés o compostelano, sin asumir, como demostró después, el concepto²⁶.

Para la estructura del segundo cuerpo de la custodia compostelana, una “albertiana” compuesta sólo con pilares y pilastras, que no aparece en la obra de Juan Ruiz, el platero leonés pudo inspirarse en la gran hornacina que decora la fachada de la Iglesia de San Marcos de León, obra que Juan de Horozco ejecutó en 1538, un año antes de la partida de Arfe a Santiago de Compostela, y confirmar la decisión contemplando las monumentales portadas del Claustro y la Sacristía de la Catedral compostelana, que mostraban la misma fórmula y que debían estar acabadas a la llegada del orfebre²⁷ (láms. 3 y 4). Los cuerpos superiores, arquivados, no ofrecían grandes problemas compositivos al carecer de arcos, aunque debe subrayarse la insistencia en el uso de soportes doblados, aún cuando, como en el templete de remate, donde ni siquiera el entablamento se proyecta para transmitir el peso hacia la columna externa, resultaban innecesarios. Suponemos que se trata de una reminiscencia de las estructuras de pilar y contrafuerte del estilo gótico, aplicadas con incoherencia a esquemas clásicos.

En lo relativo a las proporciones de la estructura de la torre, hemos podido realizar algunos cálculos básicos a partir de las medidas muy precisas ofrecidas

25 Podemos citar entre otros ejemplos el retablo pétreo del Altar de los Milagros, parte del trascoro, algunas portadas o el Sepulcro de San Alvaro de la Catedral de León, otras tantas portadas del Convento de San Marcos de la misma ciudad o algunas portadas interiores, el retablo de la Capilla del Salvador y especialmente el Sepulcro de Don Diego de Castilla de la Catedral de Santiago de Compostela, obras todas terminadas o a punto de serlo en la época de construcción de la custodia de Arfe. En ninguno de estos ejemplos se utiliza la semicolumna como soporte externo, tal y como la emplean Juan Ruiz y Antonio de Arfe.

26 Un buen número de grabados alemanes de la época (años 20 y 30), creemos que muy utilizados por Arfe para los temas de ornamentación, como los de Hans Hopfer, muestran estructuras arquitectónicas con el mismo tipo de incorrección sintáctica.

27 Se trataría de una inspiración general a la que debía añadir una interpretación tridimensional, basada en el mismo método del primer cuerpo: pilares en ángulo y pilastra exterior en diagonal. Sobre los modelos leoneses y compostelanos citados véanse M.D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, ob. cit., p. 200; J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Summa Artis*. Madrid, 1982, Vol. XVII, pp. 140-143 y 203-208; A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago, 1905, Vol. VIII, pp. 64 y ss. y 165-168; A.A. ROSENDE VALDÉS, “El Renacimiento”, en *Historia del Arte Gallego*. Madrid, 1982, pp. 201-202.

por Seixas Seoane en su tesis doctoral aún inédita²⁸. Hemos partido del modelo de partición que aparece en la *Varia* de Juan de Arfe, en el que cada cuerpo adquiere su altura dividiendo en partes lo que queda de la altura total de la pieza al restar la medida de los cuerpos inferiores²⁹. Así, y siempre utilizando las medidas anteriormente indicadas, la relación entre la altura de los distintos cuerpos y la altura de la pieza nos ofrece una proporción mixta, según el cuerpo, que alterna las relaciones dupla (1/2) y dupla sexquialtera (2/5)³⁰. La impresión visual que produce la custodia compostelana de un primer y tercer cuerpos más grandes en relación con el resto de los cuerpos se corresponde claramente con esta alternancia de proporciones. Estos datos parecen confirmar la hipótesis expuesta por el investigador Esteban Lorente según la cual los constructores de custodias emplearon, al menos desde los inicios del siglo XVI, sistemas proporcionales concretos, que en muchos casos tenían un carácter mixto dentro de una pieza, antes de que Juan de Arfe depurara y fijara estos métodos con sentido casi normativo en la *Varia*³¹. Es muy probable y lógico, por tanto, que Antonio de Arfe siguiera una práctica, en relación a estos temas, ya establecida y asumida en el taller paterno.

28 M.A. SEIXAS SEOANE, *A custodia da Catedral de Santiago*. Tesis doctoral inédita, Santiago, 1986, dibujo nº 2. Hemos seguido el método, descrito por Juan de Arfe en la *Varia*, que considera la medida en altura de los cuerpos desde el pedestal hasta la cornisa. Las medidas son las siguientes: altura total (sin el basamento añadido en 1573 y sin la bóveda del templete de remate): 92'8 cm.; primer cuerpo: 43'1 cm.; segundo cuerpo: 20'4 cm.; tercer cuerpo: 16'4 cm.; cuarto cuerpo (sin bóveda, hasta la cornisa): 12'9 cm. Desafortunadamente no hemos visto en la tesis ni hemos podido tomar la medida del ancho de base, lo que nos impide calcular la relación general entre altura y anchura.

29 *Dividese todo el alto en cinco partes...y las dos se dan al alto del primer cuerpo...y las tres restantes se dividen en otras cinco, y las dos se da al alto del cuerpo segundo... y las tres (restantes) se parten en otras cinco, y las dos se dan al cuerpo tercero...y de esta manera partiendo todas las restas en cinco, y tomado dos para cada cuerpo, se pone unos sobre otros...* Obviamente, Arfe describe la aplicación de la proporción dupla sexquialtera para todos los cuerpos de una custodia de asiento. JUAN DE ARFE, *De Varia Commensuracion...* Sevilla, 1585-87, Libro Cuarto, T. II, Cap. V, p. 36v.

30 En ningún caso esas proporciones se alcanzan de manera exacta. Por ejemplo, el primer cuerpo (43'1 cm.) adquiere respecto a la altura total (92'8 cm.) una relación dupla sólo aproximada, no exacta. Lo mismo cabe decir del resto, así el segundo cuerpo (20'4 cm.), adquiere una proporción dupla sexquialtera aproximada respecto a la altura restante de la custodia (49'7 cm.), o lo que es lo mismo, de las cinco partes en que se ha dividido esa altura restante, aproximadamente dos (exactamente serían 19'88 cm.) se han otorgado al cuerpo segundo.

31 La Custodia de la Catedral de Córdoba, diseñada por su padre Enrique de Arfe, mostraba ya a principios del Quinientos una proporción dupla sexquialtera en su conjunto. Algunas custodias aragonesas del Renacimiento muestran a su vez una combinación proporcional mixta en sus cuerpos semejante a la comprobada en la obra de Antonio de Arfe. Véase J.F. ESTEBAN LORENTE, *La Platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981, T. II, pp. 22 y 23; "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco". *Artigrama* nº 5 (1988), pp. 156-158. Francisco de Alfaro, ya en el tercer cuarto del siglo XVI y con formas arquitectónicas manieristas, mantiene en sus custodias sevillanas de Marchena, Écija y Carmona sistemas proporcionales mixtos en torno a la dupla y la dupla sexquialtera. M. VARAS RIVERO, *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*. Tesis doctoral inédita, Sevilla, 2006, pp. 144, 166, 174 y cuadro 1.

La Custodia de Santiago de Compostela aparece ya conformada plenamente como un organismo renacentista, aunque no manifieste un conocimiento genuino de las normas básicas relativas a la sintaxis, aún careciendo ésta de graves solecismos, y la proporción clásicas. Antonio de Arfe trabaja bajo el influjo de los entalladores y los grabadores “al romano”, que a su vez operan con intuiciones e “hipótesis figurativas” en torno a un código que no dominan. La morfología arquitectónica de su obra evidencia asimismo estas circunstancias, e incluso un acercamiento vago e impreciso a las formas antiguas que parece buscar más un efecto general que una reproducción exacta de los componentes del nuevo estilo. Es muy probable, aunque no seguro, que nuestro orfebre conociera la edición príncipe de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, publicada en Toledo en 1526³². No hemos podido realizar un estudio sistemático de las medidas empleadas en la custodia compostelana ni de su posible vinculación a las normas descritas por Sagredo, pero de la observación de su morfología se pueden deducir algunas ideas al respecto³³.

Arfe se muestra totalmente ajeno en su obra al concepto de “orden arquitectónico” y a las nociones de una proporción concreta para cada uno de ellos. De hecho utiliza, como suele ser habitual en su época en los talleres, aquellos elementos menos dados al control normativo de la medida: columnas monstruosas, balaustres, pilares y pilastras (*columnas áticas*) y capiteles *ytálicos* o fantasiosos³⁴.

En ningún caso utiliza Arfe los órdenes clásicos tal y como los entiende y explica Sagredo (dórico, jónico, corintio y toscano, además de la *columna ática* considerada por el teórico como un quinto orden o “tipo de columna”). Del libro, en lo relativo a la morfología, tal vez toma los elementos básicos del léxico clásico para la composición. Es el caso de las molduras para las basas (listeles, gotas, talones), pero empleadas con total arbitrariedad al no tener que servir de complemento a ningún orden concreto. También es libre el uso de molduras en arquitrabes y cornisas, pues nunca Arfe elige los modelos propuestos por el teórico³⁵. Además de una caprichosa

32 La segunda edición en castellano, aparecida en Portugal, no se produce hasta 1541. Sobre las reediciones: J.M. MARAÑÓN, “Las ediciones de *Las Medidas del Romano*”, en F. ZAMORA y E. PONCE DE LEÓN, *Bibliografía española de Arquitectura (1526-1850)*. Madrid, 1947, pp. 25 y ss.

33 Nos referimos a las medidas parciales de los distintos componentes del orden: pedestales, basas, diámetro del fuste de pilastras y columnas (las monstruosas escapan a este método por su configuración irregular), arquitrabes, frisos y cornisas, así como la luz de los arcos y los intercolumnios.

34 Tan sólo pueden verse en el tercer cuerpo unas columnas de fuste estriado (toscamente) y cilíndrico, que sin proporción clásica, dada su extrema estilización, apenas pueden distinguirse de la columnilla gótica, a no ser por una precipitada disminución del diámetro de la caña cuyo método tal vez aprende de Sagredo.

35 Sagredo propone dos modelos de arquitrabe: *sin fajas o rasos*, para el dórico y el jónico, y el formado por molduras decrecientes (o *fasciae*), suponemos que para el corintio. Para las cornisas, tratadas en otro apartado, ofrece un grabado con un modelo general muy simple con dentellones y dos grabados más para mostrar el ajuste de este elemento al perfil del rostro humano, admitiendo explícitamente en el texto múltiples posibilidades para configurarlas. DIEGO DE SAGREDO, *Las Medidas del Romano*. Toledo, 1526 (ed. facsimil de 1976, dirigida por Luis Cervera Vera), pp. 10-10v. y 29v.-30. Ninguno de los modelos grabados es seguido por Antonio de Arfe. Véanse las muestras que aparecen en la lámina 3.

y acumulativa proliferación de molduras, muy habitual en los diseños “al romano”, la única norma comprobada en la composición de entablamentos es la disminución del número de las mismas a medida que se asciende desde los cuerpos inferiores a los superiores de la custodia.

Los capiteles responden al llamado por Sagredo modelo *ytálico*, es decir, aquellos que *tomaro(n) origen del corinthio* y que *por su mucha diversidad no se puede asignar reglas de su formación*. Sin embargo, Antonio de Arfe, que no parece prestar demasiada atención a este elemento esencial, no sigue prácticamente ninguno de los modelos propuestos en el libro, por lo que quizás sus fuentes fueran grabadas³⁶.

En realidad los ejemplares de la custodia presentan un esquema muy simple. Más bien parecen variaciones sobre el modelo más básico del capitel corintio, al componerse de las partes esenciales sin apenas invención: vaso con acantos, éstos sobrepuestos en algún caso, ábaco muy ancho con roseta y volutas o *asas*, que en palabras de Sagredo son la principal diferencia entre los distintos modelos de capitel itálico o fantasioso³⁷. Las variaciones se producen sobretodo en la disposición y tratamiento de las hojas de acanto (mayoritariamente en forma de corona única o doble en la base y con un tratamiento a veces muy simple) y en el añadido en ocasiones de algún elemento figurativo sobrepuesto, aunque son muy escasos. Es curiosa la sustitución del caulículo corintio por una voluta que aparece invertida, es decir, que se enrosca hacia dentro, en lugar de hacerlo hacia fuera, aspecto que no hemos visto en ninguna fuente grabada. Del conjunto destacan dos aspectos. Los capiteles de pilastra aparecen más elaborados, sobre todo los del segundo cuerpo, donde las volutas no están invertidas y además se unen en el centro del vaso formando una sigma como lo hacen en un diseño del libro de Sagredo³⁸. En el cuarto cuerpo y sin ningún criterio lógico que justifique semejante mezcla en un mismo lugar, nos encontramos con balaustres coronados por simples equinos, al modo dórico, y unas traspilastras rematadas con almohadón avolutado, al modo jónico, no mostrando en ningún caso una reproducción exacta o aproximada de los órdenes que evocan.

El soporte predominante, además de la pilastra cajeadada y decorada “a candelieri”, es la columna *mostruosa*. Un modelo *que se pone más por atavío que por necesidad sin tener medida determinada*, y que incorpora el balaustre como parte de su composición³⁹. Los diseños empleados por Arfe son mucho más simples y

36 DIEGO DE SAGREDO, ob. cit., pp. 27v. y 28v. Las escasas fuentes grabadas que hemos podido consultar no han aportado gran resultado. La mayoría de los grabados de capiteles muestran diseños muy elaborados y, por tanto, muy alejados del modelo simplificado que emplea Antonio de Arfe.

37 *Y nota que la mayor parte de su diferencia consiste en las asas de los vasos...*, DIEGO DE SAGREDO, ob. cit., pp. 28v y 29r.

38 Es el único ejemplo que puede relacionarse, vagamente, con los diseños aparecidos en *Las Medidas...*, concretamente con el primer modelo del folio 28r.

39 DIEGO DE SAGREDO, ob. cit., pp. 16v y ss.

“arquitectónicos” que los usados, por ejemplo, por Francisco Becerril en sus primeras obras. Los del conquense, configurados por múltiples vasos superpuestos y estrangulamientos, remiten, como la especialista López-Yarto descubrió, a modelos italianos de finales del siglo XV, como los diseñados por Francesco Rosselli hacia 1480⁴⁰. Los de Antonio de Arfe responden a diseños más avanzados y tectónicos. Los cuatro modelos que aparecen en la custodia presentan el mismo esquema con leves variaciones: una base tronco-cónica invertida, un solo vaso central de forma acampanada con asas y un balaustre rematado por el capitel. Sólo los balaustres que conforman la parte superior del soporte se organizan de forma similar a los exhibidos por Diego de Sagredo, sin ser exactamente iguales (diversas combinaciones de acantos en la base, estrías, molduras y superficies lisas). El conjunto, sin embargo, de estos soportes no deriva del teórico ni, por lo que hemos observado, de los modelos más usuales en las portadas y tumbas leonesas o compostelanas de la época⁴¹. Lo más original es el fuste tronco-cónico invertido que articula la parte inferior de estas columnas (lám. 3). La revisión de un buen número de grabados ornamentales del momento, tanto alemanes como italianos, y de portadas de libros editados en España en la misma época, no ha dado apenas resultados. Se colige por tanto que se trata de una rareza formal cuyo modelo desconocemos por ahora⁴².

Del estudio anterior sobre la morfología arquitectónica de la custodia compostelana, que no llega a ser exhaustivo, se deduce que la obra de Sagredo, aún en el caso de que fuera consultada por el orfebre, no tuvo demasiada determinación en el ánimo creativo de Antonio de Arfe. Tal vez sus fuentes de inspiración deban buscarse en los amplios conjuntos de grabados y estampas que circularon por los talleres de la época, lo que exige un trabajo mucho más lento y minucioso que el que nosotros hemos podido realizar.

La impresión general que transmite el análisis de la custodia de Santiago es la de estar ante un modelo estructural que afianza los primeros logros de la orfebrería

40 Pueden verse reproducidos en M.J. ZUCKER, *The Illustrated Bartsch, Early italian masters*. T. 24, Parte 2, pp. 24-29 (se incluyen también copias alemanas de los mismos diseños realizadas por el grabador Lambert Hopfer). Véase A. LÓPEZ-YARTO, “Dos nuevas obras de Francisco Becerril. Fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 213-232.

41 La columna abalaustrada que aparece en el segundo cuerpo de las torres de esquina contiene un balaustre idéntico al que muestra Sagredo en su modelo del folio 17r., pero el fuste inferior es cilíndrico y estriado, el más típico en el plateresco de piedra de la época, y se aleja por ello del sistema de vasos gallonados que propone *Las Medidas...* como base de la columna monstruosa.

42 Hemos visto dos modelos semejantes, en lo concerniente al fuste inferior tronco-cónico no al resto del soporte, en las portadas de dos libros, *Terno farssario actual*, de Díaz Tanco de Fregenal (Vasco), de h. 1530 y *Quinta parte del Abecedario espiritual*, de Francisco de Osuna, publicado en Burgos por el impresor Juan de Junta en 1554. Aunque debe advertirse que la tosquedad del dibujo puede que haga pasar por ese elemento cónico lo que no es más que un balaustre invertido. Se reproducen en F. VINDEL, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, Madrid, 1930-34, T. III, p. 77 y T. VI, p. 318 respectivamente.

castellana en su afán por construir microarquitecturas “al romano”. Antonio de Arfe sistematiza el diseño de “albertianas” en tres dimensiones, asumida la lección probablemente en Andalucía con Juan Ruiz el Vandalino, e igualmente logra manejar el vocabulario renacentista con soltura partiendo de esquemas heredados del gótico. Como es lógico, aún están ausentes una comprensión exacta de las normas clásicas, tanto proporcionales como morfológicas, y la racionalidad que las caracteriza, quebrantada por el capricho formal, como ocurre en la elección y el tratamiento de los órdenes, pero logra sin duda consolidar un sistema estructural ya renacentista que constituye la base de la evolución posterior de la custodia procesional en España. Sus límites, justificados por la ausencia en ese momento de una teoría arquitectónica accesible a los talleres, se mantienen en su custodia posterior, la de Medina de Rioseco (1552-54), obra que reproduce, por ejemplo, las incorrecciones sintácticas que indicamos en la custodia de Jaén de Juan Ruiz el Vandalino. Sin embargo, el lenguaje morfológico de su segunda custodia aparece claramente renovado, utilizando verdaderos órdenes clásicos, aunque sin jerarquía en cuanto a su ubicación, adoptando la planta cuadrada, modelo preferente en esos años en los talleres de platería tras las primeras experiencias en Cuenca de Francisco Becerril, e incorporando las novedades decorativas del Manierismo nórdico en época temprana. Habrá que esperar a una nueva generación de orfebres, la de su hijo Juan de Arfe, para que la arquitectura en plata de las custodias de asiento asuma de forma definitiva las normas esenciales del Renacimiento y queden aplicadas sobre los esquemas ya configurados por los grandes maestros anteriores, entre los que Antonio de Arfe ocupa un lugar esencial en la consolidación final del modelo.

Opulência, riqueza e poder: aspectos da joalheria da nobreza da corte portuguesa de Setecentos

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA¹
Universidade Católica Portuguesa

O século XVIII apresenta-se como particularmente opulento no percurso da História da Joalheria Portuguesa, com abundância de diamantes, provenientes das minas brasileiras, aos quais de vêm juntar outras gemas, essencialmente a partir dos meados da centúria. Este período constitui uma época de riqueza e diversidade, não apenas de tipologias de peças, mas igualmente de jogos cromáticos e de formas, possibilitadas pela diversidade das gemas que o continente sul-americano oferecia. A joalheria deste período vive em alegre convivência e harmonia com o traje, tanto feminino, como masculino, numa articulação cujo efeito era, sobretudo em momentos de maior solenidade, o de criar uma aura de impacto e de jogo de brilhos e de cores.

Em diversos trabalhos tivemos já ocasião de abordar a questão da joalheria da nobreza da Corte de Lisboa². É um tema que oferece amplas perspectivas de análise, pela grande quantidade de elementos documentais existentes para o seu estudo, bem como pelo interesse sociológico e pela abundante iconografia que podemos encontrar referente a este período.

1 Director do Departamento de Arte e Restauro e Professor Associado com Agregação da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa; investigador integrado do CITAR/EA-UCP.

2 G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII a XX: análise socioartística”. In *Reais jóias no Norte Portugal*. Porto, 1995, pp. 21-26; *Ibidem*, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII e XIX à luz da documentação”. *Museu*, 4.ª s., 3 (1995), pp. 115-186; *Ibidem*, *A joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto, 1999, pp. 125-132.

Um dos aspectos mais significativa a salientar da relação entre joalheria e a nobreza da Corte reside na sua dimensão de ostentação de riqueza e de poder. Num ambiente cortesão, em que o peso do protocolo, da representatividade e dos apertados códigos de conduta constituíam sinais atentos e a observar, a nobreza via na joalheria uma das formas mais importantes de se expressar.

Não eram apenas as damas da corte que pretendiam peças de cabeça (ramagens, trémulos ou pregos) para lhes ornar os toucados, decorar os colos ou enriquecer os vestidos. Também os cortesãos investiam na expressão simbólica da respectiva posição, nomeadamente através do uso de valiosas insígnias das ordens militares, sobretudo a mais relevante, a de Cristo. Neste campo, revestiram-se de particular importância, ao longo de grande parte da centúria, os hábitos de Cristo de lançar ao pescoço, em diamantes ou rubis, cominados ou não com esmalte.

A missão do acervo de peças de joalheria como reserva de valor³ —tal como sucedia com os objectos de prataria— não pode igualmente ser esquecida, pelo papel verdadeiramente importante e, por vezes, determinante, que assumiu em algumas casas da Nobreza da Corte. Em momentos de maior dificuldade, ocasionados pelos gastos excessivos com a manutenção do estatuto ou com uma gestão mal organizada das suas despesas, as peças de joalheria funcionaram amiúde como garantia de penhor. Abundam, pois, os documentos que atestam como as jóias de algumas das grandes casas da aristocracia lhes foram particularmente úteis em determinadas ocasiões, sobretudo para empréstimos de valores avultados, servindo como garantia do posterior pagamento⁴.

Em diversos casos, as famílias ligadas à aristocracia da Corte possuíam somas avultadíssimas em peças de joalheria, o que ocasionou, em diversos casos, roubos de monta. Na denominada *Gazeta de Évora*, de 20 de Janeiro de 1733, referencia-se que “*A viuva do Senhor de Agoas Bellas furtarão dizem 16 mil cruzados em dinheiro, e 13 ou 14 em joyas e peças de ouro (...)*”⁵.

Indissociável da moda, das suas cambiantes e das grandes alterações que se foram sentindo no gosto, também as peças de joalheria assimilaram as correntes internacionais em voga no mundo ocidental. As grandes capitais europeias, como Paris ou Londres, ditavam a necessidade do uso de novos objectos. Detentores de cabedais, os membros da grande nobreza portuguesa encomendaram enxovais em Paris, e, assim, chegavam a Portugal as mais recentes inovações que, com o tempo, acabavam absorvidas pelos artífices de Lisboa. Estamos, naturalmente, a falar das casas da mais alta nobreza, e todos estes comportamentos se enquadram no quadro

3 Sobre esta e outras missões das jóias, G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria feminina e o seu significado social e económico em Portugal”. *Museu*, 4.^a s., 13 (2004), pp. 17-33.

4 Vejamos o exemplo, em 1731, de uma jóia empenhada pelo marquês de Angeja, junto da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 174.

5 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 194.

mental das vivências cortesãs e da necessidade de manter o estatuto e a grandeza da alta nobreza⁶.

1. Formas de aquisição de peças de joalheria

A existência de uma grande quantidade de fontes respeitantes à ourivesaria portuguesa do século XVIII não implica que abundem referências aos contextos da sua utilização e à forma como os seus detentores as obtinham. São frequentes os inventários, os róis, de descrição mais ou menos minuciosa, mas esta dimensão mais privada, da ourivesaria, neste caso da joalheria, encontra um vazio de referência muito acentuado.

Esta ausência de detalhes encontra, no entanto, uma clara excepção, no segundo quartel do século XVIII, através das denominadas “Gazetas Manuscritas de Évora”, em que nos deteremos *infra*.

As jóias interagem com as vivências da corte; hábitos específicos comandam pequenos gestos ou, então, constituem o testemunho de uma grande magnanimidade, numa época em que titulares e grandes homens da Igreja possuíam avultados recursos, nomeadamente no auge no reinado de D. João V, fenómeno favorecido pelos grossos cabedais proporcionados pelo ouro, pelos diamantes e por condições particularmente favoráveis da agricultura.

A maioria das jóias femininas provinha, muito provavelmente, de *colgaduras*, ou seja, de presentes efectuados por ocasião de algum acontecimento específico, ou, então, em virtude de um conjunto de factores particulares da obsequiada.

As *supra* mencionadas *Gazetas de Évora* referenciam a oferta de jóias, agrupáveis segundo determinadas motivações:

- A) **Oferta da Família Real, por um conjunto diverso de razões:** em 1732, “*A Princesa deu de colgadura a Sra. D. Anna de Lorena hũa cafeteira, hum bulle, e varias chcaras de prata, hum paliteiro de ouro com rubis, e esmeraldas e hñas contas de pedras de Gaspar Antonio gorneçadas de ouro*”⁷; no mesmo ano, “*O Sr. Infante D. Carllos teve novo ataque de que não esta livre o Sr. Infante D. Francisco e D. Antonio forão para Samora e os condes de Aveiras e a Sñra. Infanta deu a Sñra. Condessa de colgadura duas plumas de diamantes brilhantes e safiras que custarão perto de 5 mil cruzados*”⁸; ou, em 15 de Setembro de 1733, “*D. Rodrigo de Noronha Senhor de Pancas baptizou sua filha e tomando por compadre o Sr. Infante D. Antonio, elle*

6 Sobre a relevância das peças de valor na vida das elites da Corte portuguesa, G. VASCONCELOS E SOUSA, “Objectos preciosos, aparato e representação das elites da Corte portuguesa de Setecentos”. *Armas e Troféus*, 9.ª s. (2002/2003), pp. 229-252.

7 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 145.

8 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 167.

mandou a Srã. D. Rita da Costa sua comadre hũa gargantilha com huma cruz e hũs braçaletes de diamantes brilhantes de que os da crus são muito grandes e dizem valla o presente doze mil cruzados”;

- B) **Por ocasião do baptizado de uma criança, traduzindo-se em jóias ou gemas:** 3 de Janeiro de 1730, “*Hoje se baptizou o filho do Conde da Ribeira [morreu pequeno] e a filha do Marques de Távora [futura marquesa de Alorna], e fas a função seu tio Henrique Vicente; a Sra. Condessa da Ribeira he madrinha de seu neto a quem mandou hum magnifico enxoval com vestido de tisú, e rendas muito finas, e a sua nora huma charpa de valor de mais de cincoenta moedas, huas cornetas excelentes, e huma pessa de diamantes para a cabeça de grande preço; a Sra. Condessa de Sarzedas hé comadre da Sra. Marqueza de Tavora, a quem deu hum diamante amarello de trinta moedas, e huas cornetas muito finas*”¹⁰; em 1733, “*Bautizou-se a 25 a filha do Conde de Vimiozo, (...) foy madrinha a Sra. Condessa de Tarouca moça, e deu de presente humas cornetas, e mais adreços muito enfeytados com huma peça de diamantes com hum rubi grande, e humas fivelinhas para os braços tambem de diamantes (...)*”¹¹;
- C) **Presentes de casamento:** em Outubro de 1731, “*A 14 casa a Sra. D. Elena a quem a Sra. D. Anna de Lorena deu huã peça de esmeraldas, e diamantes e ella lhe deu huã caixa de ouro, e presentes as senhoras e açafata do quarto da Princeza*”¹²;
- D) **Por doença e recuperação da saúde, tanto de quem dá como de quem recebe:** em 1730, possivelmente por ter melhorado de uma doença, “*O Cardeal da Cunha está livre de huã queixa de cabeça que padeço e deu a Sra. Condeça de Soure huã agoa marinha oriental bem gorneçada, a da Eriçeyra huã caixa de vitorina da ultima moda aa sua filha huã excelente salva de bastiães com flores de Italia*”¹³; ou, em 1731, “*Como a queda da Senhora Dona Maria Caetana [de Noronha, filha do 1.º conde de Povolide] a obrigou a sangrias lhe deu D. Bras da Silveira hum ramo de ouro por onde subia huã lagartixa tudo de pedras preciosas, e duas peças da cabeça a huã criada por lhe dar a noticia de que se sangrou bem comprando ao barbeiro*

9 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 282.

10 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 74.

11 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 197.

12 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 155.

13 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 85.

*Felix a lanceta por des moedas*¹⁴; em 1732, “A Sra. D. Anna Joaquina ainda não pario, mas continua neste temor, e deo de colgadura a Sra. D. Joana [filha da duquesa de Lafões e que seria marquesa de Cascais, por casamento] neta da Sra. Marqueza de Arronches *hum laço do pescoço de diamantes brilhantes que valle mais de hum conto de reis: tambem á may da Sra. D. Jozepha Francisca nora de D. Jorge Herriques com o alvoroço de que ella está para ter filhos lhe mandou hum adereço de diamantes e robins de grande preço*”¹⁵;

- E) **Presentes por ocasião de uma visita:** em 1732, “A Sra. Marqueza de Arronches levou sua neta a caza da Sra. D. Anna Joaquina [poderá ser D. Ana Joaquina de Portugal, da casa dos condes de Castelo Melhor], *ella lhe deu hũ relógio de ouro de, repetição hũ anel brilhante, e hũa bandeja de prata com manguitos lenços e palatinas e cantarão estas duas senhoras*”¹⁶;
- F) **Legados em jóias:** em 1731, “A Senhora Dona Cizilia deixou a seu sobrinho filho de D. Pedro de Lancastre o prazo da quinta de Villa Franca, e algum dinheiro, joyas, e prata a D. Antonio de Lancastre (...)”¹⁷;
- G) **Presentes de altos dignitários da Igreja a familiares:** 30 de Janeiro de 1730, “O Sr. Cardeal da Cunha (...) ao Conde da Ericeira D. Francisco deu de colgadura hua partida de vinho de Borgonha, e hua copa grande de prata de bastiães com hua salva irmã e dentro da copa sahe hua figura sahe hua figura [sic] tambem dourada formada sobre pedras de virtude que purificação a agua; e ás senhoras que vierão jantar com o Conde [...] deu em attenção ao dia varios presentes; a Sra. Marqueza de Tavora hua excellente zafira em huma pulseira; e ás senhoras Condessas de Soure, Ericeira e Atalaya caxas da ultima moda de agatas, e outras pedras preciosas engastadas em ouro, e prata”¹⁸; em 1733, “O Patriarcha deu a sua sobrinha a Sra. Condessa do Lavradio [D. Francisca das Chagas de Mascrenhas, filha dos marqueses de Gouveia] *joyas que se estimão em nove mil cruzados em que entra huma cruz que lhe tinha dado El Rey Catholico quando foy padrinho do Sr. Infante D. Alexandre (...)*”¹⁹;

14 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 160.

15 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 170.

16 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 82.

17 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 139.

18 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 78.

19 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 197.

- H) **Presentes de sogros à nora ou futura nora:** em Junho de 1733, “A 20 fes annos a Sñra. D. Maria de Lorena filha do Marques de Alegrete, e nesse dia se publicou o seu cazamento com D. Pedro de Noronha filho do Marques de Angeja, (...) e a Sra. Marqueza de Angeja deu a sua nora *hum anel de hum diamante*”²⁰; em Setembro de 1733, “O neto do Marques de Niza se bauptizou pello Bispo de Portalegre tornando a tomar o nome de Vasco, que ja teve o jrmão que morreo, e o Bispo deu a sua comadre hũa boa lamina, e o Marques Manoel Telles foi o padrinho, e deu a sua nora 2 aneis de diamantes, e este bispo volta brevemente para Portalegre”²¹; ou, em 15 de Setembro de 1733, “O Marques de Marialva deu de colgadura a Sra. D. Eugenia filha do Conde de Obidos sua futura nora *huas boas arrecadas, e hũ brinco do peito de diamantes e esmeraldas*”²²;
- I) **Parte do dote feminino:** em 1733, “O cazamento de D. Antonio Alves da Cunha com a Sñra. D. Luiza Viçença filha de Felis Machado se afirma estar concluido como se diçe e que a Srã. D. Eufrazia lhe dotou hũa quinta que dotou no Campo Grande ao Hospital por 10 mil e 500 cruzados 300 de juro e o resto que perfas 40.000 cruzados em dinheiro e *jojas em que entra hũa de rubiñs a melhor que se conhece e tinha prevenido sem que se soubeçe tudo de que neceçita hum magnifico enxoval*”²³;
- J) **Expressões de amor, não sendo casados:** em 1731, “D. Luis de Almeida deu a Sra. D. Brites de colgadura *hum brinco de pescoço de muito valor de rubiñs e diamantes (...)*”²⁴; ou **presentes depois de feitas as escrituras de esposais, mas ainda antes do casamento:** em 1733, “As escreturas de D. Bras da Silveira se fizerão no dia de Sabado tendo sabido do Paço no antecederente a Sra. D. Maria Caetana de Tavora para casa de seu jrmão; o presente se compunha de *hua gargantilha de diamantes brilhantes com hũ brinco do pescoço e hũa crus de grandes diamantes rosas, hũas arrecadas dos mesmos, hũa joja grande de diamantes meudos, mas com alguñs grandes pendente da gargantilha em forma de peitilho, hũ anel de hũ exçellente rubi, outro de hũa safira, e outro de hũ diamante, e dizem que tudo vale perto de 20.000*

20 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 249.

21 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 279.

22 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 281.

23 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 266.

24 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 152.

*cruzados a noiva foi dotada em 34.20 no alvará, 5 em joias 2 em hũ tocador e os sete em exçellente aviamento que tudo valia muito mais (...)*²⁵;

- L) **Presentes aos criados, aquando de algum momento significativo, podendo atingir somas consideráveis:** cerca de 27 de Abril de 1729, “o Morgado de Oliveira deu a criada de sua noiva por lhe trazer hum recado humas *arrecadas* de duzentos mil reis.”²⁶; em 1731, “*Afirmaçe que está cazada a filha mais velha do Conde de Villa Flor Dama do Paço com o Armeiro mor que ja se deu conta a Rajnha. D. Bras deu a criada que lhe trouxe a primeira resposta da dama hua Crus e arrecadas de diamantes (...)*”²⁷;

2. Das peças de aparato às pequenas despesas em joalheria

A sociedade portuguesa de Setecentos, à semelhança das suas congéneres europeias, colocava um grande empenho na aquisição de peças de joalheria, fazendo-se acompanhar de faustosas despesas em peças de traje e acessórios²⁸, a que se vinham juntar muitos outros objectos adquiridos a negociantes portugueses e, em muitos casos, estrangeiros, que proliferavam na cidade de Lisboa. Tal é visível no dote para o casamento de D. Madalena de Almeida²⁹, filha dos futuros 1.^{os} marqueses de Alorna, em que se alude a malteses, ingleses e provavelmente franceses. O fausto da corte joanina e a abundância de cabedais trouxeram à capital, Lisboa, tal como sucedera na primeira metade de Quinhentos, numerosos estrangeiros que viam na nova situação económica uma importante oportunidade e fonte de negócio.

Indispensável à ideia da expressão setecentista do aparato, a presença dos diamantes, em geral as gemas mais valiosas, deu o mote, por excelência, à constituição das principais peças ou adereços das casas titulares. Por vezes, surgem associados a outra gema muito valorizada, o rubi, o que vinha contribuir para os efeitos cromáticos, que foram tão ao gosto de Setecentos.

Na primeira metade do século XVIII, D. Maria Caetana de Noronha (ou Távora), casada com D. Brás Baltasar da Silveira, possuía um grande valor em adereços

25 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2005, vol. 2, p. 210.

26 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 56.

27 J.L. LISBOA, T.C.P.R. MIRANDA, F. OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 2002, vol. 1, p. 150.

28 Tal traduzia-se especialmente na aquisição de tecidos e na encomenda de traje e acessórios no estrangeiro, nomeadamente em Paris, visível num rol de enxoval presente arquivo da Casa Fronteira (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Casa Fronteira*, n.º 360, *varia* 2, doc. solto), ou numa extensa factura de obras executadas por António José Pinto para o 5.º marquês de Abrantes, D. Pedro de Lancastre da Silveira de Castelo-Branco Sá e Meneses, atingindo, entre 1796 e 1799, 2:337\$465 réis (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, n.º 99, Santos, doc. solto).

29 G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII e XIX à luz da documentação” ob. cit., pp. 146, 183-184.

preciosos de ornamento. Num rol existente no antigo arquivo da casa dos Condes de Povolide, intitulado “*Diamantes que foram adjudicados a Ex.ma Senhora D. Maria Caetana*”, enunciam-se peças no valor de mais de nove contos de réis. Para além dos diamantes de grande valor e das arrecadas com valor acima de um conto, a lista espelha a diversidade tipológica de jóias pertença de um membro da nobreza da Corte neste período. Cadeados, laços, peças de cabeça e de pescoço, entre outras, possuem valores oscilando entre o muito e o pouco valioso³⁰.

Já do início de Oitocentos, mais precisamente de 1807, data um documento muito elucidativo do que poderia representar o acervo de joalheria de uma importante figura cortesã. Diz respeito às peças de joalheria que ficaram por morte de D. Maria Roberta da Silva Telo de Meneses (17522-1807), condessa de Povolide. Na vasta listagem efectuada por João Paulo da Silva³¹, ourives e cravador de diamantes da Casa Real, elenca-se um conjunto de pérolas, algumas delas possivelmente observáveis no bonito retrato existente da titular. Só em peças com perólas possui a aristocrata mais de cinco contos de réis.

Neste extenso rol, observam-se tipologias muito diversificadas, que vão desde fitas ou gargantilhas a anéis, passando por brincos, laços, peças de cabeça, pingentes, pulseiras e botões. De entre as gemas, relevam particularmente os diamantes e os rubis, encontrando referenciados, também, ametistas, crisoberilos —na época, denominados, crisólitas—, e topázios³².

Uma das formas da percepção dos acervos de joalheria advém-nos através de uma das mais importantes fontes para a percepção dos bens móveis e imóveis das famílias da Corte Portuguesa: os inventários orfanológicos.

A precisão da descrição dos objectos de joalheria, efectuada com mais detalhe por alguns contrastes do por noutros, permite que os especialistas possam ir detectando as diversas tipologias e identificá-las com alguns modelos sobreviventes. Muitas das peças de maior valor, essencialmente à base de diamantes, terão sido desmanchadas em épocas posteriores ou, então, vendidas para o estrangeiro. De facto, a generalidade dos exemplares existentes em museus, ou, então, que aparecem no mercado leiloeiro ou do antiquariato, não foge muito aos objectos de adorno com pedraria de valor inferior, provinda do Brasil.

Um caso interessante da joalheria da Corte observável através do respectivo inventário, mas sem constituir, no entanto, um dos documentos mais importantes, pode ser aferido no rol de peças avaliadas por morte do conde de Resende, D.

30 A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide*, Maço 61, doc. 1, f. 2; documentos publicados in G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII e XIX à luz da documentação” ob. cit., pp. 130; 152-155.

31 Sobre João Paulo da Silva, vd. G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII a XX: análise socioartística” ob. cit., pp. 27-28.

32 A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide*, Relação de pratas, jóias e mobiliário, Maço 61, doc. 6, f. 1-3, publicado in G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII e XIX à luz da documentação” ob. cit., pp. 156-157.

António José de Castro. Provavelmente já dos finais do séc. XVIII, encontramos na fita de pescoço fazendo conjunto com um par de brincos, uma demonstração da riqueza das jóias deste período, sendo ambas as tipologias em diamantes brilhantes e avaliadas em 2:400\$000 réis. A gargantilha, formada por uma fita principal e outra dela pendente, era rematada por uma gema em pingente, ao centro da segunda fita. Um par de brincos, fazendo conjunto com o colar, completa o meio adereço, sendo os diamantes dos brincos de quilate inferior aos da gargantilha³³.

Quando morreu a 5.^a marquesa de Minas, D. Maria da Piedade Francisca Antónia de Sousa, em 1787, logo se procedeu à inventariação das suas jóias³⁴. Já antes, em 1768, avaliando as peças por morte de seu avô, D. António Luís Caetano de Sousa, em 1768, se haviam registado algumas jóias de bom valor, de que se destacava um par de brincos de cabeça e pingente, com diamantes brilhantes, com valor fixado pelo contraste da Corte, Pedro da Cunha Madeira, em 1:900\$000 réis. Neste rol, composto por cerca de 20 *itens*, distinguem-se dois deles, o mais valioso dos quais (1:920\$000 rs.) diz respeito a uma gargantilha com pendente em borla, com diamantes cravados em prata, sendo o verso liso e dourado. Outro conjunto valioso (1:650\$000 rs.) formava um meio adereço, constituído por laço com modelo em girândola, identificando-se também uma pluma para cabeça, com fitas e flores apanhadas por laço, que certamente projectaria o brilho dos seus 206 diamantes brilhantes.

Diversos anéis à maltesa, alfinetes de distintas formas e com recurso a vários materiais, fios de pérolas para o pescoço, pulseiras com diamantes e cordões, entre várias outras peças menores, como vinte e quatro botões para manguitos em topázios amarelos, faziam parte do acervo de jóias desta marquesa de Minas³⁵.

Anos mais tarde, mais precisamente em 4 de Abril, em 22 de Maio e em 28 de Julho de 1795³⁶, são avaliadas as jóias condessa de Ficalho, D. Isabel Josefa de Meneses Breyner, certidões assinadas pelo contraste, José Rodrigues Marques. Estes elencos de objectos de joalheria, muito diversificados, não apresentam nenhuma peça ou conjunto de extraordinário valor, ao contrário do que sucedia, em geral, com outras casas da alta nobreza. A peça mais cara era um anel em diamantes brilhantes, com gema central *muito lavrada e briosa, que a fez mostrar seu ar de cor*, que o contraste avaliou em 240\$000 réis³⁷. Contudo, como se regista, este objecto

33 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários Orfanológicos*, Inventário do conde de Resende, D. António José de Castro, letra C, Maço 84, n.º 1, f. 15-15v.

34 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários Orfanológicos*, Inventário da marquesa das Minas, D. Maria da Piedade Francisca Antónia de Sousa, Letra M, Caixa 2773, Maço 113, 1.º tomo, f. 10-15v.

35 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários orfanológicos*, Inventário do marquês das Minas, D. António Luís Caetano de Sousa, letra M, Caixa 2773, Maço 113, 2.º tomo, f. 33-35.

36 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários orfanológicos*, Inventário da condessa de Ficalho, D. Isabel Josefa de Meneses Breyner, letra C, Maço 14, n.º 7, respectivamente, f. 37v.-42, 44 e 45-45v.

37 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários orfanológicos*, Inventário da condessa de Ficalho, D. Isabel Josefa de Meneses Breyner, letra C, Maço 14, n.º 7, f. 44.

encontrava-se “(...) *empenhado na mão de D. Maria Gertrudes Pereira Caldas, por 288\$000 rs. (...)*”³⁸.

Estas certidões de avaliação de jóias relatam, ainda, um conjunto de exemplares de valor económico mediano muito interessantes. Dos exemplares da primeira avaliação fazem parte peças religiosas, como uma medalha de *Agnus Dei*, dois crucifixos em ouro e ébano, uma Nossa Senhora da Conceição em ouro, uma medalha de loiça esmaltada com a representação da Sagrada Família, relicário com Nossa Senhora e outro de Nossa Senhora da Oliveira, representando a grande devoção religiosa observável, em geral, nas senhoras da nobreza da Corte.

Entre outras peças, encontram-se também listadas diversas fivelas, seja para sapatos —com pedras de França—, ou para pescocinho, pulseiras com vidros roxos circudados com *pedras de Franca*, diversos anéis, com crisoberilos, rubis, topázio, camafeus, água-marinha, diamantes, várias gemas soltas, como crisólitas, águas-marinhas, topázio encarnado, esmeralda *da América*, granadas, aljofres e ágatas. Presentes, igualmente, um Cupido esmaltado com diamantes, um retrato do rei de Espanha, para além de algumas peças mas valiosas, como um par de brincos com diamantes brilhantes, rubis e pérolas, com botão, lacinho com fitas e três pingentes³⁹.

De entre os documentos mais curiosos de que temos conhecimento, referentes às despesas de uma aristocrata de Corte com peças de joalharia, encontra-se uma factura do ourives Joubert, respeitante a pequena sobras que nele executou a condessa de Aveiras, ao longo de vários anos de década de 80 de 1700. Este rol não inscreve verbas muito consideráveis, mas espelha um conjunto de pequenas aquisições e intervenções em peças já existentes, também elas curiosas quanto à relação de uma aristocrata com um ourives do ouro.

Os aspectos formais das jóias transportam-nos para os objectos executados por Joubert: um anel com dois corações, borlas de pérolas, flor com topázio e diamantes brilhantes, uma pluma com pérolas, esmeraldas e diamantes brilhantes, um passador, ciganinhas, cadeias, para além das referências a muitos concertos de peças, que, pelo que se observa, teriam um grande desgaste, tal é a quantidade mencionada.

Nos pagamentos efectuados por esta casa titular ao ourives, entre abatimentos em espécimes preciosas (fios de pérolas, jóias e diamantes), encontramos diversos moios de trigo, o que pressupõe alguma falta liquidez⁴⁰.

38 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários Orfanológicos*, Inventário da condessa de Ficalho, D. Isabel Josefa de Meneses Breyner, Letra C, Maço 14, n.º 7, junto ao f. 44.

39 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários orfanológicos*, Inventário da condessa de Ficalho, D. Isabel Josefa de Meneses Breyner, letra C, Maço 14, n.º 7, f. 37v.-42v.

40 Transcrito in G. VASCONCELOS E SOUSA, *A joalharia em Portugal: 1750-1825* ob. cit., pp. 241-244.

3. A encomenda de hábitos das Ordens Militares

De entre as peças que gozavam de especial significado, pela simbologia política e sociológica de que se revestiam, salientavam-se as insígnias das diversas ordens militares, em que, especialmente desde a centúria de Seiscentos, se fizeram excelentes peças de joalheria⁴¹.

Na segunda metade do século XVIII, a abundância de pedraria, que não apenas as pedras preciosas, permitiu a realização de importantes obras, especialmente vistosas pelo brilho das gemas, mas sem grande valor económico. Esta multidão de gemas serviria para criar um conceito de joalheria, aparatosa sem dúvida, mas não tão valiosa quando se poderia pensar. Tal traduzia-se no recurso a topázios brancos, cristais ou, ainda, granadas, para representar a coloração vermelha da cruz de Cristo⁴².

As grandes casas da nobreza da Corte, contudo, não deixavam que isto acontecesse de uma forma total. Os seus acervos testemunham que os mesmos detinham, em diversos casos, peças de grande valor e outras menos valiosas, condicentes com diversos tipos de cerimónias a que teriam de assistir. Era-lhes indispensável a frequência dos cerimoniais e mandava a etiqueta, para além do significado económico e social da respectiva posição na Corte e as práticas da época, que se apresentassem devidamente acompanhados dos seus trajes e adornos preciosos.

Aliás, os finais de Setecentos e o advento da nova centúria haveriam de trazer uma maior complexidade tipológica de insígnias, destinadas a diversos fins, facto que acabou por alcançar uma forte tradução na produção de joalheria. Ficariam especialmente conhecidas nesta fase as miniaturas de lapela, menos vistosas que os hábitos de lançar ao pescoço, os crachás e as medalhas de grã-cruz.

A reforma das Três Ordens, em 1789, determinou que a alta nobreza mandasse realizar peças novas, apresentando já o novo modelo previsto na renovação levada a cabo pela rainha D. Maria I. Assim, por recibo datado de 6 de Novembro desse mesmo ano⁴³, ficamos a saber que o conde de Valadares gastara 141\$040 rs. em hábitos de Cristo com diamantes, rubis e esmeraldas, para além do recurso ao esmalte, num obra do prestigiado ourives referenciado *supra*, José Paulo da Silva.

Neste movimento ficariam especialmente conhecidas as jóias de grande qualidade executadas por David Ambrósio Pollet para a Família Real⁴⁴, nomeadamente o hábito

41 A. FILIPE PIMENTEL, “Volúpia e contrição: a propósito da joalheria portuguesa da época moderna”. *Artes & Leilões*, 5 (23) (Dez.-Jan. 1994), pp. 45-52; *Ibidem*, “Honra e esplendor: Da joalheria honorífica portuguesa do século XVIII”. *In I Colóquio Português de Ourivesaria. Actas*. Porto, 1999, pp. 177-197.

42 Ver diversos exemplares em G. VASCONCELOS E SOUSA, *A joalheria em Portugal: 1750-1825* ob. cit., pp. 93-94.

43 Transcrito *in* G. VASCONCELOS E SOUSA, “A joalheria em Portugal nos séculos XVIII e XIX à luz da documentação” ob. cit., p. 161.

44 I. SILVEIRA GODINHO (dir.), *Tesouros Reais*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura Instituto Português do Património Cultural; Palácio Nacional da Ajuda, 1991, pp. 147, 149-155.

de lançar ao pescoço, o crachá e a medalha das Três Ordens, em diamantes e com esmeraldas e rubis. Progressivamente, as casas titulares foram adaptando as suas insígnias, mas este processo ainda não se encontra suficientemente estudado.

Nem sempre, contudo, as insígnias eram tão valiosas. As jóias avaliadas por morte do conde da Ponte, José António de Sousa Saldanha Meneses e Castro, rol elaborado pelo contraste João de Sousa Jorge, em 6 de Agosto de 1785, são disso testemunho. Nele se elencam, para além de hábitos da Ordem de Cristo, um em ouro esmaltado de lançar ao pescoço e outro de casaca, igualmente esmaltado, diversas medalhas alusivas ao Convento do Coração de Jesus, em ouro e prata⁴⁵.

45 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Inventários orfanológicos*, Inventário do conde da Ponte, José António de Sousa Saldanha Meneses e Castro, Letra C, Maço 82, n.º 6, 2.º volume, f. s/n.º

ESTE LIBRO, EL NOVENO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 25 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2009, EN LA VÍSPE-RA DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS Y DE LOS JOYEROS

*Inclite argenti artifex, splendens beatitudinis speculum,
praeclare patrone, Beate Eligi.
Argentum artis gloriam fecisti nec non virtutis laudem.*

CM
**FUNDACIÓN
CAJAMURCIA**

editum
EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

ISBN 978-84-8371-867-4

