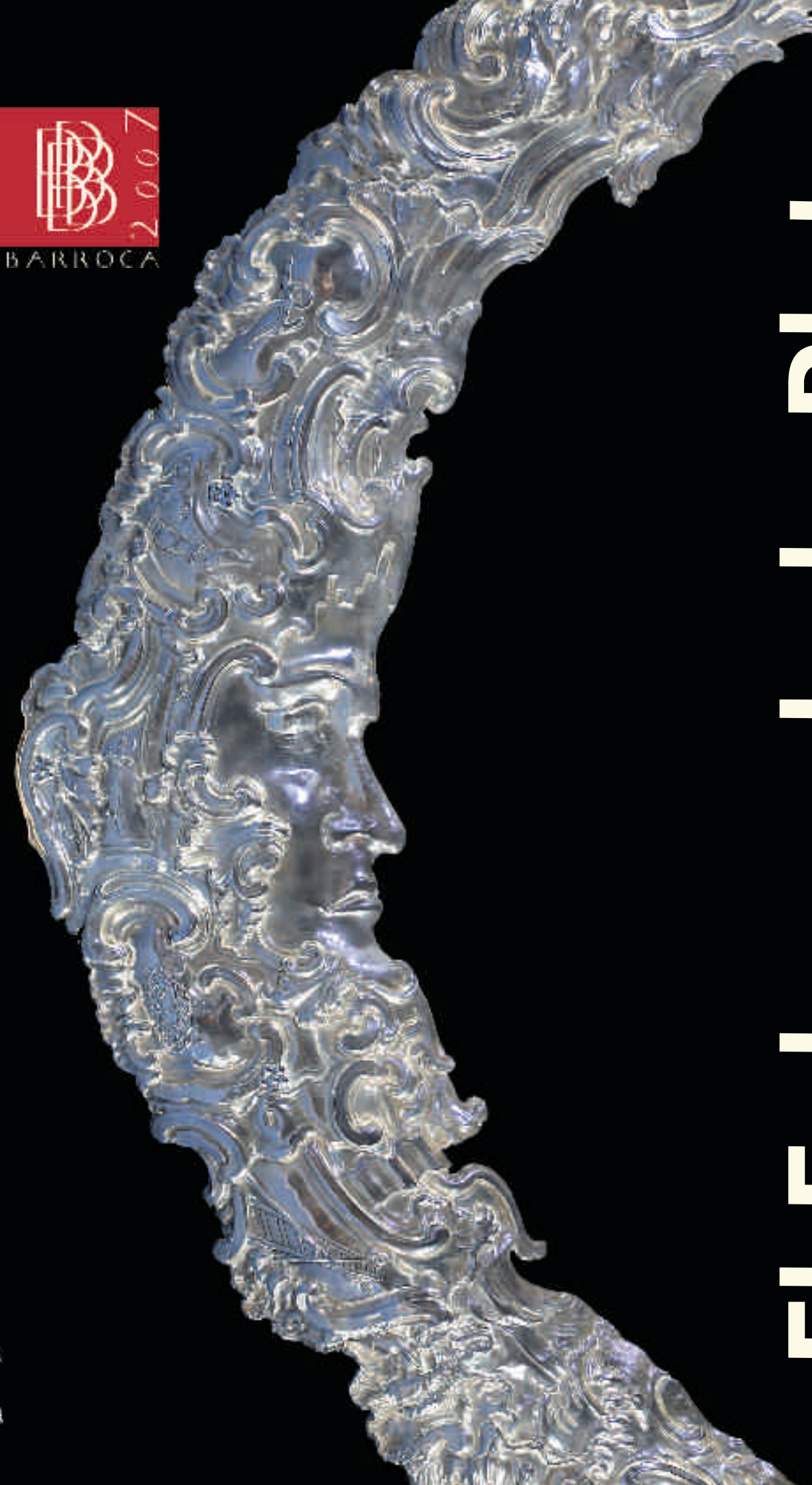
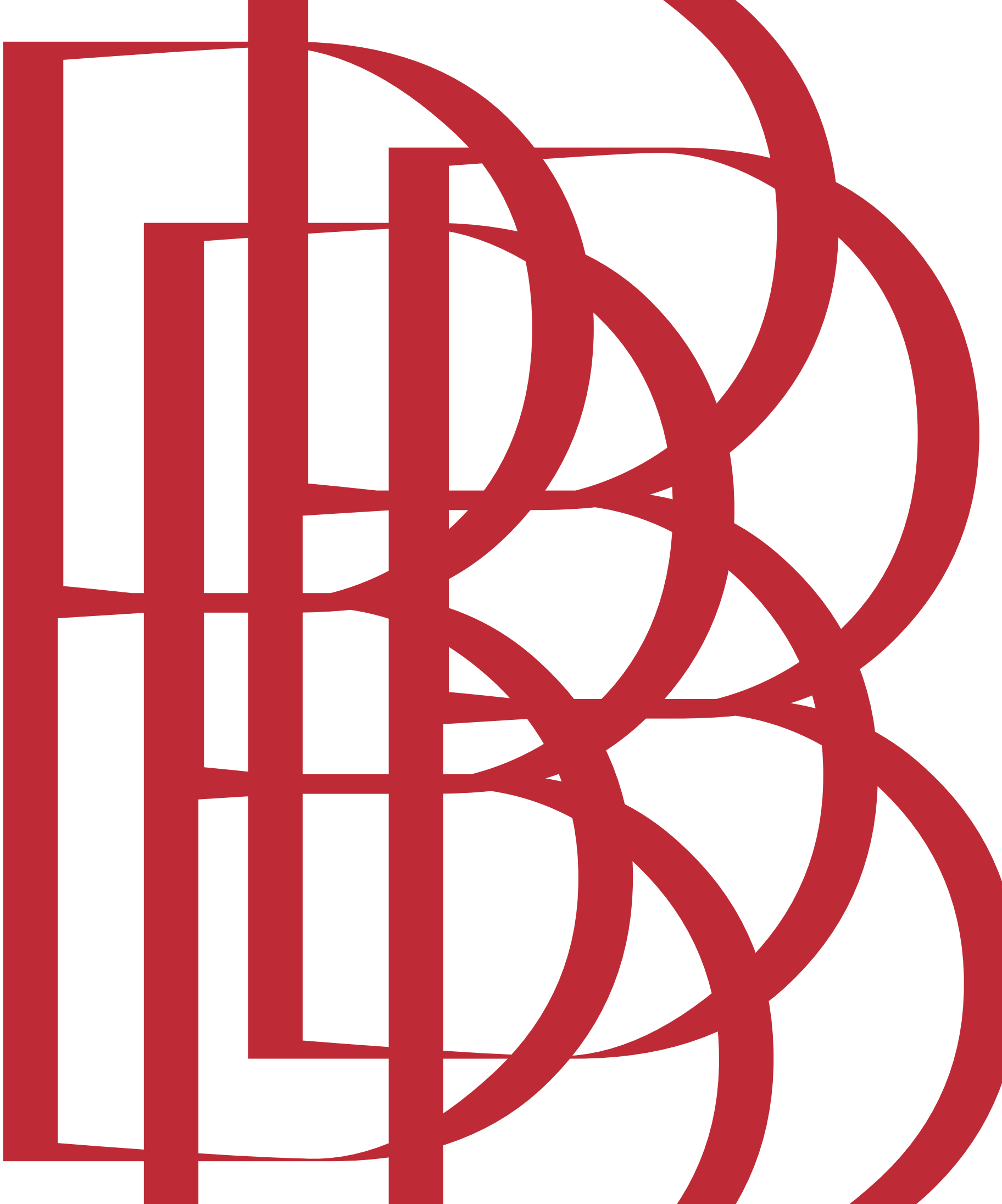


El Fulgor de la Plata



El Fulgor de la Plata



El Fulgor de la Plata

El Fulgor de la Plata

Iglesia de San Agustín, Córdoba | 24 de septiembre-30 de diciembre 2007



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA



Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes de España
Don Juan Carlos I y Doña Sofía

Manuel Chaves González
Presidente de la Junta de Andalucía

Rosario Torres Ruiz
Consejera de Cultura

Jesús Romero Benítez
Director General de Bienes Culturales

Mercedes Mudarra Barrero
Delegada Provincial de la
Consejería de Cultura en Córdoba

ANDALUCÍA BARROCA 2007

DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

Jefe del Servicio de Investigación y Difusión del
Patrimonio Histórico
Arturo Pérez Plaza

Departamento de Difusión
Luz Pérez Iriarte
Salomé Rodrigo Vila
José Luis Romero Torres

Coordinación de Gabinetes Pedagógicos
de Bellas Artes
María Luisa Cano Navas

Gestión de Actividades Culturales
Ana Patricia Romero Rodríguez
Natividad Rodríguez García

Gestión de Exposiciones
David Chillón Raposo
Daniel Expósito Sánchez
Yolanda Guasch Mari
Pedro Manuel Martínez Lara
Pedro Jaime Moreno de Soto
María Isabel Pérez Rufí
Carmen Sánchez Varo
Rafael Villafranca Jiménez

Coordinador de conciertos musicales
Pedro Luengo Gutiérrez

Itinerarios Culturales
Alba García Arana
Soledad Jiménez Barreras
Rosario Vega Reyes

Servicio de Conservación y Obras del
Patrimonio Histórico
José Cuaresma Pardo

Departamento de Bienes Muebles
Jesús Marín Fatuarte
Marién Díaz Chacón
Fernanda Pérez Prieto

Departamento de Programación y Proyectos
Francisco Ramón Girón
Inmaculada Donaire Donaire
Teresa Morillo Díaz
Pedro Lobato Vida
Rafael Fernández García

Departamento de Inmuebles
Fernando Peñuela Jiménez
José Antonio Roldán Ruiz
Rocío Villegas Sánchez
Rosa Oliveros Román

Departamento de Seguimiento de Obras
Delfín Delgado Iglesias
Valeriano Melgar Rodríguez
Carlos Arauzo Arauzo

EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES

Director Gerente
Carlos Aracil Delgado

Directora de la Unidad de Programas de Cooperación
Manuela Pliego Sánchez

Jefas de Proyecto
Miriam Díaz del Cañizo
Eva González Lezcano

Técnico para Andalucía Barroca
Eva López Clavijo

Directora de la Unidad de Programas de Colaboración
Isabel Albert Guerola

Técnico para Andalucía Barroca
Beatriz Gutiérrez Roldán

Directora de la Unidad de Corporación Económica e
Industrias Culturales
Flora Pedraza Rodríguez

Técnico para Andalucía Barroca
María Magdalena Álvarez Pérez de León

Difusión de Andalucía Barroca
José Antonio Chacón Álvarez

COMITÉ CIENTÍFICO

Coordinador
Alfredo J. Morales

Comisarios
Rosario Camacho Martínez
Reyes Escalera Pérez
Ignacio Henares Cuéllar
Rafael López Guzmán
Luis Martínez Montiel
Fernando Pérez Mulet
Alfonso Pleguezuelo Hernández
Juan Luis Ravé Prieto
Pedro J. Respaldiza Lama
José Luis Romero Torres
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
Antonio Torrejón Díaz
Enrique Valdivieso González

Secretaría del Congreso Internacional
Luis R. Méndez Rodríguez

Colaboran

Caja Duero

EXPOSICIÓN

Comisario
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar

Gestión de la Exposición
María Isabel Pérez Rufí

Coordinación
Luz Pérez Iriarte
José Luis Romero Torres

Asesores Científicos
Letizia Arbeteta Mira
M.ª del Carmen Heredia Moreno
Fernando A. Martín
M.ª Jesús Sanz Serrano

Diseño y dirección de montaje
Jesús Moreno & Asociados

Conservación
Yolanda Abad
José Ángel Capilla
Inés Fernán de Vallespín
Víctor Lastras García
Mónica Lastras Ruiz
Teresa López Obregón Silvestre
Andrés Moreno Moreno
Orfebrería Hijos de Juan Fernández
Inmaculada Páez Domínguez
Quibla
Stvrmio, S. L.
Isabel Torreras Palacios
Miguel Vázquez Arjona
Villareal S. L.

Montaje Museográfico
YPUNTO ENDING

Manipulación de obras de arte
Logística de Actos, S.L.

Transporte
SIT Transporte Internacional
TTI Transporte Internacional

Seguros
Willis Andar

Agradecimientos

Amor Álvarez, Rosario Anguita, Letizia Arbeteta, Evaristo Arce, Paz Cabello, Manuel José Carrasco, Manuel Cascales, Nuria Casquete, Ana Castaño, Sor M.ª Rafaela Catena, Fany de Carranza, Antonio Cea, Fernando Cruz-Conde, José Manuel Cruz, Almudena Cruz, María Teresa Dabrio, Sor M.ª M. de San José, Reyes Escalera, Cristina Esteras, Antonio Fuentes-Vaquero, Fernando García, Gerardo García, Francisco-Javier García, José Carlos García, Francisco García, José M.ª González, María del Carmen Heredia, Eugenio Hernández, Rocio Izquierdo, Teresa Laguna, José Antonio Lavandera, Andrea López, Pedro López, José Cesáreo López, Fernando A. Martín, Mónica P. Martín, Pedro Martínez, María Jesús Mejías, Ángel Méndez, Antonio Mesa, Miguel Ángel Montero, M.ª José Muñoz, Maribel Muñoz, Antonio Muñoz, Pilar Nieva, Antonio Pascual, Justo Pérez, Nuria Poch, Javier Portús, María Ángeles Raya, Jesús Rivas, José Luís Romero, Juan Roperero, José Antonio Salas, Simón Sánchez, Antonio Joaquín Santos, María Jesús Sanz, Felipe Serrano, Antonio Torrejón, Sor Rafaela Urtega, Francisco Valverde, Mercedes Valverde, Manuel Varas, Jesusa Vega, Ana Verdú, Sor M.ª Josefa Villalba, Enrique Zejalbo.

Instituciones

Archicofradía de la Virgen del Rosario, Antequera (Málaga); Archicofradía Sacramental de Pasión, Sevilla; Archivo Histórico Municipal, Antequera (Málaga); Archivo Histórico Municipal, Córdoba; Ayuntamiento de Córdoba; Ayuntamiento de Málaga; Ayuntamiento de Marchena; Ayuntamiento de Sevilla; Basílica de San Juan de Dios, Granada; Biblioteca Nacional, Madrid; Biblioteca Cánovas del Castillo, Málaga; Catedral de Cádiz; Catedral de Córdoba; Catedral de Granada; Catedral de Jerez de la Frontera; Catedral de Las Palmas de Gran Canaria; Catedral de Málaga; Catedral de Sevilla; Catedral Magistral de Alcalá de Henares; Colección Hernández-Mora Zapata; Colección Varez Fisa; Colección Alorda-Derksen; Colección Masaveu; Colección R. Munoa (San Sebastián); Colegio de San Estanislao de Kotska, PP. Jesuitas, Málaga; Convento de Santa Inés, Orden de Franciscanas Clarisas, Sevilla; Convento Madre de Dios, Orden de Dominicas Oblatas de Jesús, Carmona (Sevilla); Convento de la Purísima Concepción, Orden de Dominicas, Jaén; Convento de San José, Orden de Carmelitas Descalzas, Antequera (Málaga); Convento de Santa Clara, Málaga; Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada, Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago, Antequera (Málaga); Hermandad de Ntra. Sra. de la Soledad, Écija (Sevilla); Hermandad Nuestra Señora del Valle, Écija (Sevilla); Hermandad Sacramental de la Magdalena, Sevilla; Instituto Valencia de Don Juan, Madrid; Fundación Lázaro Galdiano; Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Museo Cerralbo, Madrid; Museo de América, Madrid; Museo de Bellas Artes, Sevilla; Museo de Málaga; Museo Municipal, Antequera (Málaga); Museo Municipal, Madrid; Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid; Parroquia de la Inmaculada Concepción, Villa del Río (Córdoba); Parroquia de los Santos Mártires, Málaga; Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Bujalance (Córdoba); Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, La Rambla (Córdoba); Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Lora del Río (Sevilla); Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Montemayor (Córdoba); Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Priego de Córdoba (Córdoba); Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella (Córdoba); Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, Almuñecar (Granada); Parroquia de Nuestra Señora de La O, Rota (Cádiz); Parroquia de San Andrés Apóstol, Encinasola (Huelva); Parroquia de San Andrés, Sevilla; Parroquia de San Antonio de Padua, Cádiz; Parroquia de San Antonio de Padua, Alpedeire (Cádiz); Parroquia de San Bartolomé, Espejo (Córdoba); Parroquia de San Gregorio VII, Iznate (Málaga); Parroquia de San Juan, Vélez-Málaga (Málaga); Parroquia de San Juan Bautista, Marchena (Sevilla); Parroquia de San Juan, Las Cabezas de San Juan (Sevilla); Parroquia de San Lorenzo, Sevilla; Parroquia de San Marcos, Cuevas de San Marcos (Málaga); Parroquia de San Mateo Apóstol, Lucena (Córdoba); Parroquia de San Mateo, Baños de la Encina (Jaén); Parroquia de San Mateo, Montánchez (Cáceres); Parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz); Parroquia de San Miguel Arcángel, Morón de la Frontera (Sevilla); Parroquia de San Pedro, Carmona (Sevilla); Parroquia de San Salvador y San Dionisio, Jerez de la Frontera (Cádiz); Parroquia de San Sebastián, Villablanca (Huelva); Parroquia de Santa Ana, Sevilla; Parroquia de Santa Cruz, Teba (Málaga); Parroquia de Santa María, Carmona (Sevilla); Parroquia de Santa María del Soteraño, Aguilar de la Frontera (Córdoba); Parroquia de Santa María de la Oliva, Lebrija (Sevilla); Parroquia de Santa María Magdalena, El Arahál (Sevilla); Parroquia de Santa María y Santa Bárbara, Écija (Sevilla); Parroquia de Santiago, Écija (Sevilla); Parroquia de Santiago, Hinojos (Huelva); Parroquia de Santiago, Montilla (Córdoba); Parroquia Mayor de Santa Cruz, Écija (Sevilla); Patrimonio Nacional.

CATÁLOGO

Coordinación científica
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar

Coordinación técnica
Salomé Rodrigo Vila

Textos
Letizia Arbeteta Mira
José Manuel Cruz Valdovinos
M.ª del Carmen Heredia Moreno
Javier Portús Pérez
Jesús Rivas Carmona
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
M.ª Jesús Sanz Serrano

Comentario de obras
Rosario Anguita Herrador [R.A.H.]
Letizia Arbeteta Mira [L.A.M.]
Antonio Cea Gutiérrez [A.C.G.]
Almudena Cruz Yabar [A.C.Y]
María Teresa Dabrio González [M.T.D.G.]
Cristina Esteras Martín [C.E.M.]
Gerardo García León [G.G.L.]
Florencio Javier García Mogollón [F.J.G.M.]
María del Carmen Heredia Moreno [M.C.H.M.]
Rocío Izquierdo Moreno [R.I.M.]
Pedro López López [P.L.L.]
José Cesáreo López Plasencia [J.C.L.P.]
Fernando A. Martín [F.A.M.]
María Jesús Mejías Álvarez [M.J.M.A.]
Pilar Nieva Soto [P.N.S.]
María Ángeles Raya Raya [M.A.R.R.]
José Luis Romero Torres [J.L.R.T.]
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar [R.S.L.G.]
Antonio Joaquín Santos Márquez [A.J.S.M.]
María Jesús Sanz Serrano [M.J.S.S.]
Felipe Serrano Estrella [F.S.E.]
Mercedes Valverde Candil [M.V.C.]
Francisco Valverde Fernández [F.V.F.]
Manuel Varas Rivero [M.V.R.]

Diseño General
Carmen Jiménez

Coordinación de fotografías
Pedro Jaime Moreno de Soto

Fotografías

David Revuelta, Javier Andrada, Heraclio Oliver, Javier Algarra, José Carlos Madero, Arenas Fotografía, Álvaro Holgado, José Luis Gutiérrez, Pedro Fera, Carlos Choin, José María Arroyo, José Miguel Morales Folguera, Antonio Domínguez Clavellino, Jose Luis Romero Torres, Rafael Sánchez-Lafuente, José Cesáreo López, Francisco Javier Montalvo Martín, Gasull Fotografía, Gonzalo de la Serna, Juan José Resinas Rodríguez, Modesto Galán, José Luis Ojeda. Ayuntamiento de Marchena, Catedral Magistral de Alcalá de Henares, Colección particular José Várez-Fisa, Fundación Lázaro Galdiano, Instituto Valencia de don Juan, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo Cerralbo, Museo de América de Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, Patrimonio Nacional.

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación editorial
Domingo Rodríguez Ortega

Maquetación y fotomecánica
Grafo, S.A.

Impresión
Grafo, S.A.

Encuadernación
Grafo, S.A.

ISBN: 978-84-8266-738-6
Depósito legal: BI-2.579-07

© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura

La presente obra ha sido impresa en papel certificado que promueve la Gestión Forestal Sostenible.



A  2007
ANDALUCIA BARROCA



«El Fulgor de la Plata» es una de las grandes exposiciones monográficas que forman parte del Proyecto Andalucía Barroca 2007 y que la Consejería de Cultura ha concebido para resaltar la colosal dimensión que el Barroco llegó a alcanzar en nuestro territorio.

La muestra exhibe cómo durante aquel tiempo las joyas y los enseres domésticos empleados en el ámbito cotidiano llegaron a superar su mera condición utilitaria para adquirir un lujo extremo que contribuyera así a manifestar el rango de las clases privilegiadas a las que pertenecían.

A este gusto desmesurado por la ostentación no fue ajena tampoco la Iglesia Católica que siguió al Concilio de Trento y que se valió igualmente de un extenso repertorio de bienes suntuarios de metal precioso para incrementar el fasto y la solemnidad de sus liturgias.

En Andalucía, los talleres de platería inician entonces una intensa actividad para dar forma a la plata que llega de América y atender los incesantes encargos procedentes de todo el país. Pero es Córdoba la que se convierte durante el Barroco en la gran protagonista del arte de la platería a nivel nacional, tanto por la proliferación de talleres en los que trabajan numerosos orfebres, como por la excelente calidad artística de las piezas que en ellos se labran. Es Córdoba, por tanto, la que tenía que acoger una exposición como ésta.

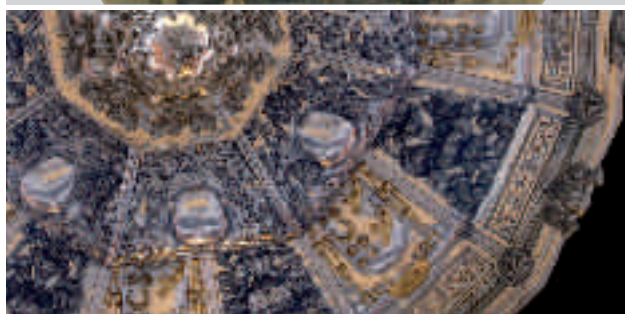
Articulada en siete secciones temáticas, en ella se ofrecen diferentes aspectos relacionados con el arte de la platería: desde la actividad profesional que desarrollan los plateros —sus libros de exámenes, ordenanzas o manuales de obligada consulta como el ejemplar *De Varia Conmensuración* de Juan de Arfe—, a los tipos más corrientes destinados al ámbito doméstico y utilizados en la mesa, el aseo personal, el servicio de iluminación o el escritorio.

Asimismo destacar el importante número de piezas litúrgicas reunidas para la ocasión. Custodias y relicarios, cruces procesionales y atriles y todo una amplia colección de la más rica joyería suman a su valor intrínseco otro de índole simbólica, y nos sirven para conocer también las distintas técnicas y materiales empleados y las tendencias estilísticas introducidas por artistas tan singulares como el cordobés Damián de Castro.

Se trata, en definitiva, de una exposición sin precedentes que sólo ha sido posible gracias a la extensa lista de iglesias, catedrales, conventos, instituciones civiles y colecciones privadas, de dentro y fuera de nuestra Comunidad, que han cedido generosamente estas extraordinarias piezas de enorme valor histórico-artístico para que, a través de ellas, los andaluces y andaluzas podamos conocer de cerca el fulgor de una época.

Rosario Torres Ruiz
Consejera de Cultura

ÍNDICE



ESTUDIOS

El Fulgor de la Plata 18
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar

Belleza, riqueza, ostentación. Significados y metáforas de la plata en el Siglo de Oro 26
Javier Portús Pérez

Los estilos en la platería barroca andaluza 42
María Jesús Sanz Serrano

Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa 66
María del Carmen Heredia Moreno

***Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco** 84
Jesús Rivas Carmona

Damián de Castro y la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII
José Manuel Cruz Valdovinos 104

Joyas barrocas en los tesoros marianos de Andalucía 124
Letizia Arbeteta Mira

CATÁLOGO 143

BIBLIOGRAFÍA 519

Estudios

EL FULGOR DE LA PLATA

Rafael Sánchez-Lafuente Gémar



En este año de 2007 se cumplen ochenta y dos de la publicación del libro *Orfebrería en Sevilla* (1925), trabajo que constituyó la tesis doctoral del que fuera gran historiador del arte Diego Angulo Íñiguez (1901-1986) y primero de la época moderna sobre un centro de platería español. Ahora bien, pese a contar con una aportación tan temprana y autorizada, la investigación sobre este sector de nuestra historia artística sólo encontró el desinterés de los historiadores españoles que, salvo contadas excepciones como la del profesor Hernández Perera, orientaron sus investigaciones hacia otras parcelas del arte nacional. Será a partir de la década de los años setenta del pasado siglo cuando la platería española, con la andaluza a la cabeza, comience a ser objeto nuevamente de estudio, crezca la estimación artística y el interés coleccionista por los objetos de plata y se establezcan unos criterios metodológicos particulares para su investigación. Los resultados a día de hoy son abrumadores.

En estos casi cuarenta años transcurridos, el panorama se ha enriquecido considerablemente contándose en la actualidad con un volumen de publicaciones de alto nivel y tan amplio y completo, pese a importantes vacíos todavía, como el generado en el estudio de otras especialidades artísticas con mayor tradición investigadora. Por ello es misión casi imposible enumerar en esta breve presentación, los nombres y títulos de los trabajos de todos los estudiosos que han contribuido, con sus aportaciones, a conocer mejor esta singular parcela del arte y del patrimonio histórico andaluz que cuenta ya —y a la altura de otros grandes y reconocidos artistas— con figuras y obras de una calidad artística excepcional, algunos citados entre los mejores de España en el Arte de la Platería.

APUNTES PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pese a lo dicho, es una obligación recordar aquí a algunos de los investigadores que con su dedicación y estudio iniciaron entonces, y han proseguido otros después, un camino que ahora culmina en esta exposición monográfica, la primera sobre platería andaluza de los siglos XVII y XVIII que se realiza en nuestra Comunidad. Una presentación pública, en el marco del Proyecto *Andalucía Barroca 2007*, que, además de sus objetivos científicos y de difusión, quiere ser también una muestra de cuanto ha aportado al tema la rigurosa investigación en estos años.

De las platerías de los antiguos reinos andaluces, las de Sevilla y Córdoba son, con diferencia, las que alcanzaron un desarrollo más amplio y un protagonismo mayor. Además cuentan con la ventaja de conservar todavía piezas riquísimas y gran parte del archivo documental de sus respectivas corporaciones de plateros, lo que ha permitido investigaciones más completas y variadas. Pero también porque ambas ciudades fueron destino, en ciertos casos, y lugar de origen de los más afamados plateros de entonces. No debe extrañar, por tanto, que el conjunto de estudios publicados sobre estos centros plateros sea muy superior al del resto de Andalucía.

Así entre los pioneros hay que destacar el libro de Angulo Íñiguez, ya citado, al que hay que sumar, entre otros, el texto y catálogo redactados por Sancho Corbacho con motivo de la exposición *Orfebrería sevillana. Siglos XIV al XVIII*

celebrada en Sevilla en 1970. Para la platería de Córdoba son importantes las investigaciones de tipo documental de Ramírez de Arellano, De la Torre y del Cerro, Merino Castejón y Valverde Madrid.

Otros dos títulos, anteriores al auge de los estudios de platería a partir de los años setenta, merecen ser recordados. No tratan de manera específica sobre ninguna platería andaluza en particular, pero las referencias a obras son frecuentes y, además, son libros principales en el estudio moderno de la platería. Nos referimos a *Orfebrería en Canarias* de Hernández Perera (1955) y a *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*, de Charles Oman (1968).

De la platería de plata y de la platería de oro o joyería sevillanas se viene ocupando con sumo rigor desde los años setenta Sanz Serrano, a las que ha dedicado diversos libros y más de un centenar de artículos. Más puntuales han sido las contribuciones de Palomero Páramo y de Cruz Valdovinos, profesor de la Universidad Complutense de Madrid. A éste último se debe un modélico estudio sobre cuestiones corporativas y de marcaje incluido en el catálogo de la exposición *Cinco siglos de platería sevillana*, que él mismo comisarió en 1992. De otros centros plateros dependientes de los obradores de la capital se han encargado Heredia Moreno (Huelva), García León (Écija) y Mejías Álvarez (Carmona). Para la de Córdoba es fundamental, y de obligada consulta todavía, el libro *Punzones de platería cordobesa*, de Ortiz Juárez (1980). Entre los trabajos recientes hay que citar el importante estudio de Valverde Fernández sobre la corporación cordobesa (2001), los trabajos de Dabrio González, Valverde Candil, Nieto Cumplido y Moreno Cuadro, autor este último de un libro de divulgación reciente, titulado *Platería cordobesa*, y coautor con Nieto Cumplido del catálogo de la exposición *Eucharistica Cordubensis*, celebrada en la capital cordobesa en 1993. De piezas y asuntos de esta platería (por ejemplo, del comercio de los artífices de la ciudad fuera de Córdoba) han tratado también especialistas de otras procedencias, que omitimos aquí por razones de espacio y aparecer todos ellos relacionados en la amplia bibliografía final de este catálogo. Raro es, efectivamente, el investigador de cualquier provincia española que no recoja en su estudio alguna pieza de Córdoba. Ello es consecuencia del gran éxito comercial —conseguido por medio de los llamados «maestros feriantes»— que tuvo la producción cordobesa, que alcanzó a puntos muy distantes de Andalucía y del país.



El resto de las platerías andaluzas no son tan pródigas en estudios. La de Cádiz en el siglo XVIII ha sido estudiada por Moreno Puppo y su custodia barroca por Sanz Serrano; la de Jerez se conoce muy bien gracias a los trabajos de Nieva Soto. De la de Jaén, salvo la metódica catalogación de los objetos de plata de las iglesias de Úbeda y Baeza realizada por Cruz Valdovinos y García y López, poco más se ha publicado, salvo algunos artículos de Capel y Anguita Herrador, pero aún es mucho lo que se desconoce respecto a las piezas, sus artífices, al marcaje y a otros asuntos corporativos. De la riqueza y calidad de su patrimonio de plata labrada son buenos ejemplos las tres piezas, dos de ellas inéditas procedentes del convento de las dominicas de Jaén, presentes en esta exposición. Algo similar ocurre con los estudios sobre la platería de Granada pese a la labor de catalogación, muy discutible por cierto, de Capel Margarito, y la documental de Bertos Herrera. Del conjunto de obras de plata de la Basílica de San Juan de Dios se ocuparon, con criterios más modernos, F. A. Martín y G. Martínez, y del tesoro de la catedral nosotros mismos más recientemente. La platería de Almería, por su parte, comienza a ser conocida gracias a las investigaciones de las profesoras

Nicolás Martínez y Torres Fernández. Sobre la de Málaga y la de Antequera, por último, A. Llordén aportó documentación muy valiosa, y Temboury Álvarez catalogó, tras la Guerra Civil Española, parte de la platería de las iglesias de la diócesis. Con estas importantes aportaciones previas, completamos nosotros el estudio actualizado del tema en sus diferentes aspectos —corporativos, de marcaje, biografía de artífices, artísticos, etc.— hace ya algunos años, además de ocuparnos de otros asuntos en revistas y capítulos de libros.

Sólo queda mencionar, en esta apretada síntesis sobre el estado de la cuestión, los trabajos de conjunto redactados por S. Alcolea (1975) y Cruz Valdovinos (1982 y 1999) para la llamada platería de plata, y de Arbeteta Mira (1999) para la de oro o joyería, en los que sus autores ofrecen un panorama, conciso pero completo, del desarrollo de una y otra especialidad

en España, puesto al día a la fecha de su publicación y con acertadas referencias sobre obras y artífices de las distintas platerías andaluzas.

EL VALOR DE LOS OBJETOS DE ORO Y PLATA DURANTE EL BARROCO

Durante los siglos del Barroco, las joyas y los utensilios domésticos labrados en plata se convirtieron, junto con otros elementos materiales de la vida cotidiana como el vestido, el mobiliario, las alfombras, los tapices, los coches, etc., en algo más que simples objetos utilitarios. La acumulación de bienes suntuarios (también de pinturas, esculturas, colgaduras, espejos...), por centenares en algunos individuos, fue instrumentalizada por las clases privilegiadas para manifestar con ellos su estatus, ya fuera en relación a los demás miembros de su mismo estado como frente a los de otros estamentos. Este afán por el lujo marcó decisivamente el comportamiento y el modo de vida de la nobleza durante el Antiguo Régimen, que necesitó de la ostentación para hacer visible su rango. Además, en una sociedad como la barroca donde la apariencia era un valor, el acceso a estas mismas formas de lujo por parte de los nuevos ricos procedentes de clases inferiores, e incluso por parte de grupos con menos recursos económicos, condujo a una dura competencia suntuaria entre los distintos estamentos, hasta el punto de disminuir las diferencias entre ellos y obligar a la autoridad real a dictar leyes suntuarias para reducir el gasto y contra el lujo de los plebeyos enriquecidos, pero que apenas tuvieron efectividad. En el caso concreto de los objetos de plata y de las joyas, el valor y las características de los materiales empleados en su manufactura eran particularmente adecuados para satisfacer las necesidades de decoración, de prestigio y de arte, pero también para seguir los dictados de la moda emanados de la Corte. Y es que en la España del Barroco vestir trajes de seda, lucir joyas, comer en vajilla de plata y poseer pinturas y muebles muy ricos... terminó por convertirse en una moda nacional.

La Iglesia tampoco fue ajena a esta ostentación por el lujo, que derrochó en la celebración de las más importantes ceremonias litúrgicas, sobre todo en las catedrales e iglesias principales y en cuantos acontecimientos públicos sirvieran

para estimular el culto y la devoción de los fieles, convirtiendo los espacios y rituales sagrados en deslumbrantes escaparates donde se mostraban, con profusión de joyas y de un variado repertorio de piezas de platería y de otros medios y formas artísticas propios de la sensibilidad barroca, la sofisticación y el esplendor del culto católico contrarreformista. Pero tal acumulación de plata en los templos no fue sólo consecuencia de encargos y adquisiciones de las propias fábricas, sino que otra parte importante llegó a través de donaciones, expresión de unos valores de piedad y devoción sinceros pero también del poder y prestigio social del donante.

LAS PLATERÍAS ANDALUZAS DURANTE LOS SIGLOS DEL BARROCO

Esta tendencia suntuaria, y hacia las joyas y platería principalmente, compartida tanto por la Corte, la Iglesia y los Ayuntamientos, así como por los particulares, se inició unas décadas antes de la irrupción del Barroco, en concreto a lo largo de la segunda mitad del siglo xvi, periodo en que se produjo la mayor afluencia de plata americana, la cual se mantendrá más o menos constante hasta 1630 en que las remesas de metal comienzan a descender de modo espectacular. Pero al contrario de lo que pudiera pensarse, esta situación no redujo el gasto suntuario sino que lo potenció, pues ante la escasez de oportunidades para la inversión productiva, parte del excedente se desvió hacia los objetos de arte, joyas y platería para asegurarlo, en los momentos de crisis económica, contra la continua depreciación de la moneda.

En este contexto favorable para la producción artística e intelectual, el arte de la platería (en su doble especialidad de plata y de oro) prosigue durante el siglo xvii la floreciente andadura iniciada en la centuria anterior. Andalucía y en particular los obradores de Sevilla conocen a lo largo del Seiscientos, salvo cortos periodos de tiempo, momentos de una notable actividad y un altísimo nivel artístico, que despliegan incluso para el mercado americano. A ellos se sumarán a lo largo del siglo xviii los de Córdoba, Cádiz, Málaga, Jaén, Granada y otros centros de producción secundarios (Antequera, Jerez, Écija, Carmona...). Pero la gran protagonista

de la platería peninsular del Barroco tardío y del Rococó fue la de Córdoba, que se convirtió, junto con la de Madrid, en la principal de España. Con una corporación integrada por un elevadísimo número de individuos (cerca de 600 entre maestros, oficiales y aprendices en 1783), sin parangón con otras españolas, sus producciones alcanzaron lugares muy distantes de Andalucía y del país, atraída su clientela por sus precios más asequibles y la depuradísima calidad técnica y artística de sus obras. Plateros como Damián de Castro y otros, ocupan hoy un lugar destacado entre los mejores artistas del Barroco español. De ahí que no sea casual la elección de Córdoba como sede de la celebración de esta exposición. Una ciudad donde el recuerdo de la tradición del trabajo del oro y de la plata persiste con más fuerza que en ninguna otra de Andalucía y que en la actualidad es el referente nacional en el sector, principalmente de joyería.

LA EXPOSICIÓN

Por todo ello, esta exposición sobre la platería andaluza de los siglos XVII y XVIII, titulada *El Fulgor de la Plata* por el recurrente gusto barroco por la metáfora en relación con los metales nobles y las piedras preciosas —riqueza, belleza, pureza, brillo, fulgor...—, toma como punto de referencia la obra de plata en su condición de objeto útil asociado a la vida cotidiana —y en consecuencia, testimonio material de la evolución mental de la sociedad, de sus costumbres, gustos y valores— pero también en numerosos ejemplares, de objeto de arte por la belleza de sus formas, la riqueza de sus materiales y la originalidad creativa y pericia técnica de su autor. Una y otra consideración se abordan en el discurso museológico de la muestra, que intenta ser a la vez didáctica sobre la variedad de tipos y la función de las piezas de plata más comunes de uso religioso y profano (servicio de mesa y aparador, iluminación e higiene personal), y expositiva de la excepcional calidad de muchos artífices y de las más representativas creaciones de la platería barroca andaluza, la cual pese a compartir rasgos formales y decorativos comunes con los demás centros hispánicos, también incorporó a lo largo del desarrollo del estilo matices diferenciadores que la singulariza del resto de las barrocas del país.

El criterio seguido en la selección de piezas ha sido su origen andaluz. Sólo en el caso del magnífico salero de la colección Alorda-Derksen este criterio es discutible y también en el de algunas joyas que, por falta de marcaje, resulta más difícil precisar su procedencia. El origen de las demás o viene avalado por la documentación, por sus marcas o por las razones científicas planteadas por los especialistas encargados de su estudio en el catálogo.

Componen la exposición ciento cuarenta y nueve objetos de plata, cuatro de oro y cincuenta y dos joyas, además de un barretón de plata procedente del galeón «Nuestra Señora de Atocha» que naufragó junto a las costas de Florida el 6 de septiembre de 1622, los cuatro volúmenes de dibujos para los exámenes de los plateros de Sevilla, libros impresos, documentos y dos pinturas, una de ellas el conocido *Bodegón con objetos de plata*, de Juan Bautista de Espinosa (1622) de la colección Masaveu de Oviedo.

En la selección de las piezas de platería se ha intentado por todos los medios posibles que estuvieran representadas todas las provincias andaluzas, pero en el caso de Almería, la coincidencia en el tiempo con la exposición *Luminaria. Dos milenios de cristianismo en Almería* ha imposibilitado que las obras solicitadas de esta diócesis puedan figurar en la misma. Para alguna, como la custodia del Corpus de la Catedral de Teruel, obra del cordobés Bernabé García de los Reyes (1742), ha sido su delicado estado de conservación el motivo que ha impedido su traslado a Córdoba. Para otras, las menos afortunadamente, la negativa al préstamo ha sido decisión personal de algunos párrocos, —a pesar de los esfuerzos y buena disposición de los Delegados Diocesanos de Patrimonio— que no han mostrado el más mínimo interés o sólo han cedido unas pocas de las piezas solicitadas. Pero en general, salvo casos puntuales y la acostumbrada reticencia de ciertos conventos femeninos, reacios siempre a ceder sus obras de arte, la respuesta ha sido muy favorable.

La exposición consta de siete áreas o secciones temáticas que ocupan las tres naves de la Iglesia de San Agustín, sede de la misma. La primera, titulada *El Ornamento en la Platería Barroca*, muestra mediante unas pocas obras muy representativas, los cambios que experimenta la decoración —la forma de las piezas apenas se modifica debido a su función de uso— desde fines del siglo XVI, en que se postulan los



cambios hacia el Barroco, hasta los inicios del Neoclasicismo, que pone fin al estilo en las últimas décadas del siglo XVIII.

La siguiente sección, denominada *La Platería: Oficio y Arte*, agrupa materiales, libros impresos y documentos relacionados con la labor profesional de los plateros. Mención especial merecen los libros *Arte de los metales* (1642), de Álvaro Alonso Barba, natural de Lepe (Huelva), que recoge las técnicas minerometalúrgicas de destilación y ensaye de metales conocidas hasta la fecha de su publicación, y *De Varia Commensuración* de Juan de Arfe, cuya primera edición vio la luz en Sevilla en 1585, y que es, sin duda, el tratado artístico español que más repercusión tuvo durante el Barroco y en el que su autor, platero de gran prestigio, defiende la condición de Arte para la Platería. Así mismo se exhiben los cuatro libros de dibujos para exámenes de los plateros de Sevilla, que se muestran por vez primera. También ordenanzas del oficio de Córdoba y Málaga y, perdidos los importantísimos plomos con marcas de los plateros de Córdoba, un interesante documento sobre el marcaje.

El área dedicada a la platería doméstica se ha dividido en dos secciones; la primera, denominada *Plata para la Casa (siglo XVII)* y localizada en la nave del Evangelio, reúne algunos de los tipos más corrientes utilizados en la mesa (taller para condimentar las comidas, bernegal para beber, tembladera para tomar chocolate...), en el aseo personal (fuente y jarro aguamanil para las manos), en el servicio de iluminación (candeleros) y en el escritorio (escribanía). Ejemplares parecidos a los que se exponen los reproduce Juan Bautista de Espinosa en su conocido *Bodegón con objetos de plata* (1622) y que ilustra el recorrido. La llegada de la dinastía borbónica al trono de España (1701) va a suponer el afrancesamiento de la Corte y cambios significativos, aunque paulatinos, en los usos y costumbres de los españoles. La platería doméstica se ve afectada y piezas tradicionales durante la época de los Austrias comienzan a ser sustituidas por otras a la europea (cafeteras, chocolateras, mancerinas... etc.). Este fenómeno no es tan perceptible en las de uso religioso, que mantendrán hasta muy avanzado el siglo XVIII tipos tradicionales del siglo anterior. De ahí que la sección *Plata para la Casa (siglo XVIII)* se haya localizado en la nave de la Epístola, con el objeto de explicar el cambio tipológico que sufren algunas piezas civiles a partir del reinado de Felipe V.

La sección *Joyas de adorno, joyas de devoción* reúne una amplia muestra de las joyas más características de los siglos XVII y XVIII. Salvo el riquísimo rostrillo de Nuestra Señora de los Remedios de Antequera (Málaga), realizado ex profeso para adornar la imagen, las demás fueron en su origen joyas profanas —algunas de una aparatosa ostentación—, ofrecidas por particulares (damas, principalmente) en señal de devoción y agradecimiento a las Vírgenes antequeranas del Rosario, de la Salud y de los Remedios; otras proceden de museos españoles (Artes Decorativas, Arqueológico Nacional, Cerralbo y Fundación Lázaro Galdiano).

Plata para el Culto es la sección dedicada a la platería religiosa y ocupa el transepto y la nave central de la iglesia. Por razones obvias, es la que cuenta con mayor número de obras y variedad de tipos. La disposición de las piezas en su interior sigue un criterio cronológico, que arranca a fines del siglo XVI. La elección de esta fecha se debe a motivos distintos: es el momento en que artífices como Francisco de Alfaro, el jiennense Francisco Merino y el cordobés

Rodrigo de León muestran en sus obras claros síntomas prebarrocos, y además porque la Iglesia, tras el Concilio de Trento (1563), promueve una reforma de la liturgia que amplía el repertorio de piezas hechas en plata y que un siglo después alcanza el centenar de tipos diferentes, a la vez que reviste sus ceremonias con gran aparatosidad y riqueza y muy principalmente el culto al Santísimo Sacramento, de gran devoción tras la Contrarreforma. El mejor testimonio iconográfico de ello es la pintura atribuida a Domingo Martínez que reproduce el altar o trono de plata de la Catedral de Sevilla tal como se montaba en las primeras décadas del siglo XVIII en la capilla mayor para manifestar al Santísimo en las principales fiestas litúrgicas (Corpus Christi, Inmaculada, Semana Santa...) y del que formaron parte frontales, blandones, decenas de candeleros, gradas, bustos-relicarios, imágenes de plata y un sinfín de otras piezas complementarias. También las custodias procesionales para la exhibición pública y triunfal de la Sagrada Forma son así mismo buena muestra tanto de la importancia y esplendor que la fiesta del Corpus Christi adquirió en algunas ciudades y villas andaluzas, como de la capacidad de invención de los artífices plateros, que idearon para la ocasión unas construcciones en plata de gran formato —trasunto de las arquitecturas coetáneas— sin parangón en el arte europeo. La exposición agrupa algunas de las mejores andaluzas. El recorrido por esta sección concluye a fines del siglo XVIII, con el agotamiento del Rococó y los inicios de la nueva moda neoclásica. El conjunto seleccionado reúne a los más grandes plateros (Laureano de Pina, Pedro Sánchez de Luque, García de los Reyes, A. Alcántara, Miguel de Guzmán, José Peralta, Damián de Castro, etc.) y algunas de las creaciones más señeras hechas en plata del Barroco andaluz.

Cierran la exposición la ya citada *Plata para la Casa (siglo XVIII)*, y una última, *Plata para ceremonias civiles*, en la que se exhiben algunos de los objetos —mazas de plata, escudos de maderos y jarros para votaciones— realizados para los concejos municipales, que también gustaron del lujo y el derroche en sus actuaciones públicas.

De acuerdo con el sentido de la exposición, el catálogo está orientado a explicar las distintas secciones en que se divide la misma. Pero una muestra como la presente dedicada a la platería barroca requería también de un estudio que introdujese al visitante en los significados y valores asociados a los términos «plata» y «oro» en la sociedad española del Siglo de Oro, que es el argumento del texto redactado por Javier Portús Pérez, conservador del Museo del Prado. Los demás, son más específicos y tratan de los estilos en la platería barroca andaluza; de la platería de iglesia y de la repercusión de la Contrarreforma en los ajueres de plata de las catedrales e iglesias principales; del lujo y refinamiento en la platería doméstica; de la platería cordobesa en la segunda mitad del siglo XVIII y la figura de Damián de Castro y, por último, de las joyas barrocas en los joyeros marianos andaluces, que han sido redactados respectivamente por los doctores Sanz Serrano (Universidad de Sevilla), Rivas Carmona (Universidad de Murcia), Heredia Moreno (Universidad de Alcalá de Henares), Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid) y Arbeteta Mira (Museo de América), a quienes agradecemos su inestimable colaboración y ayuda, que hacemos extensivo igualmente a los especialistas que han elaborado las fichas catalográficas de las piezas presentes en la exposición.

Y, por supuesto, nuestro reconocimiento y gratitud sinceros también a los arzobispos y obispos, delegados diocesanos de patrimonio, párrocos y superiores de comunidades religiosas; a los responsables de las cofradías y hermandades de Antequera y Écija que han accedido a desprenderse por algún tiempo de sus joyas más preciadas; a los ayuntamientos de Córdoba, Málaga, Marchena y Sevilla; a los directores y conservadores de los museos, bibliotecas, institutos y fundaciones presentes en la exposición, así como a los coleccionistas particulares por las facilidades y colaboración desinteresada. A ellos, y al esfuerzo que, desde diversos ámbitos y diferentes responsabilidades, han realizado otras variadas personas —cuya relación detallada se incluye en otro lugar de este catálogo— debemos que esta exposición sea una realidad. Sólo cabe esperar que el fulgor de la plata resulte para muchos una deslumbrante sorpresa.

BELLEZA, RIQUEZA, OSTENTACIÓN. SIGNIFICADOS Y METÁFORAS DE LA PLATA EN EL SIGLO DE ORO

Javier Portús Pérez



La literatura española del Siglo de Oro es una fuente muy útil y fructífera para el historiador del arte, pues le aporta numerosos materiales que le permiten no sólo completar o matizar los datos e ideas a los que accede a través de las propias obras o de la documentación administrativa, sino también conocer cuestiones específicas y ausentes en otro tipo de fuentes. Así, por ejemplo, es muy útil para descubrir las connotaciones asociadas a los diferentes tipos de medios y formas artísticas, que en ocasiones son de gran complejidad.

Uno de los materiales artísticos que con mayor frecuencia se citan en todo tipo de obras de creación literaria es la plata; y el estudio de esas citas muestra hasta qué punto se trata de un tema que genera una gran cantidad de ideas y de asociaciones, en ocasiones aparentemente contradictorias. Dependiendo de su uso, de sus dueños, de su origen, del contexto literario en el que surja la cita o de la perspectiva del escritor, la plata puede ser objeto de alabanzas o fuente de recelos, demarcador social o símbolo de devoción, y en muchas ocasiones se utiliza como vehículo para la reflexión moralizante. El estudio de algunas de estas cuestiones es el tema de estas páginas, en las que vamos a tratar fundamentalmente de la platería de uso civil.

Aunque muchos otros medios artísticos propician reflexiones parecidas, en ningún caso son tan marcadas como cuando se refieren a obras de platería u orfebrería, lo que se vincula con la principal característica que diferencia estas piezas de cualquier otra clase de objeto de arte: en ellas la tensión entre materia y forma se resuelve de una manera muy distinta. Mientras que los pintores podían afirmar que el valor monetario de sus obras tenía que ver sobre todo con la pericia artística personal y su capacidad creativa, y no con el material,¹ los plateros y orfebres trabajaban con materiales cuyo coste era en muchos casos superior al de la hechura. Eso hizo que la idea que se asociaba más frecuentemente a obras de platería sea la de «riqueza», lo que a su vez podía dar lugar a reflexiones muy diferentes. Y estaba tan arraigada esa asociación que, como veremos, condicionó las formas en las que se manifestó literariamente el aprecio estético por los objetos de plata.

Aunque hoy en día, la relación entre plata y riqueza sigue siendo obvia, y ha trascendido al lenguaje cotidiano, se establece en unos términos mucho más moderados que en el siglo xvii.²

En esa época en España la posesión de objetos de plata era una inversión y un seguro contra épocas de crisis económicas. Así lo prueba el estudio de los inventarios de bienes, a través de los cuales se advierte que en los hogares adinerados la cantidad de plata labrada registrada excedía generalmente la necesaria para el servicio de mesa y otros usos, y existía un deseo de acumulación. El comerciante Gaspar de Arguijo, establecido en Sevilla, tenía en 1597 objetos de este tipo por valor de más de 720.000 maravedíes;³ y el estudio de Janine Fayard acerca de los miembros del Consejo de Castilla prueba que el valor de este tipo de objetos alcanzaba una media del 11% de su patrimonio total. En la mayor parte de los inventarios que estudió, la riqueza en plata era superior al de otro tipo de objetos preciosos.⁴

Sobre la facilidad de conversión de la plata en valor monetario nos quedan testimonios de toda índole. Mateo Alemán nos habla de un personaje que había prestado a un amigo una vajilla nueva de plata dorada, que le fue devuelta en mal estado, lo que le obligó a venderla exclusivamente por su valor material, «perdiendo las hechuras todas»;⁵ y la historia económica de España durante el siglo xvii abunda en ocasiones en las que se intentó o se hizo efectiva esa conversión por medios drásticos. En abril del año 1601, Felipe III mandó que se levantase inventario de toda la plata que hubiere en el reino, tanto en manos privadas como eclesiásticas, «que es con el fin de tomarla Su Majestad, y consignar la paga en lo que procediere de los dieciocho millones con que este reino le sirve en seis años (...) Otros han querido decir solamente se pretende subir cinco reales en cada marco de plata», y había también quien atribuía la iniciativa al deseo de extender el uso de vajillas de Talavera y establecer un impuesto sobre las mismas.⁶ Este tipo de noticias sobresaltaron periódicamente a

¹ Fue uno de los argumentos recurrentes por todos los que defendieron la naturaleza intelectual de la pintura y lucharon contra el pago de alcabalas.

² Sobre los vaivenes de la historia de la plata como valor monetario en el mundo moderno y contemporáneo, véase FERNÁNDEZ, R., MUNOZA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pp. 6-22.

³ VRANICH, S.B., «Lujo y ostentación de la clase media en Sevilla (S. xvi)», *Estudios sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, 1981, pp. 55-63.

⁴ FAYARD, J., *Les membres du Conseil de Castille a l'époque moderne (1621-1746)*, París, 1979, pp. 469-472.

⁵ «Díjete también cómo para otra semejante ocasión había dado una vez cierta vajilla de plata dorada nueva y el que la recibió se sirvió della, de manera que cuando me la volvió no estaba para servir en mesa de hombre de bien, y así la vendí luego, perdiendo las hechuras todas. Por lo cual, para evitar otro tanto, le suplicaba lo dicho y que no pasase la cadena en otro poder»; ALEMÁN, M., *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, MICÓ, J.M. (ed.), Madrid, 1987.

⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España (1599-1614)*, Madrid, 1857, pp. 100-101. A finales de junio (p. 105) manifiesta que «se va aflojando el rigor».

un país que se encontraba en una prolongada crisis económica. El 13 de marzo de 1625, el Conde Duque de Olivares tuvo que comer en vajilla de barro, «por haber dado a Su Majestad toda su plata y joyas; pero después se lo devolvieron»;⁷ y el 2 de febrero de 1656, Jerónimo de Barrionuevo se hacía eco del temor ante una confiscación general: «Dícese que, si no viene la flota, están las cosas tan apretadas, que Su Majestad será fuerza echarse sobre toda la plata labrada, por vía de donativo, y de las iglesias, por empréstito. La verdad es que no se halla otro remedio para ir deteniendo ese enfermo que poco a poco se va acabando».⁸ Las piezas de plata, en las que confluía la riqueza y la vistosidad del material, con la belleza de sus formas y hechuras, se adecuaban extraordinariamente para ser utilizadas como objetos ostentosos. En el Siglo de Oro se fomentó una cultura de la ostentación, que se extendió tanto a contextos civiles como religiosos, y cuyas raíces no hay que buscarlas en un mero afán exhibicionista, sino que tienen que ver con cuestiones más complejas, relacionadas con la identidad o el decoro. A través de la riqueza se mostraba el poder, la clase social o la devoción, y su exhibición se entendía como un instrumento de comunicación ventajosa con los demás.

Basta hojear cualquier repertorio de fiestas públicas españolas del Siglo de Oro o cualquier colección de noticias de la época para comprobar hasta qué punto la ostentación de plata, joyas y vestidos era consustancial a la rica cultura ceremonial local. De esas referencias, son muy significativas las que se relacionan con visitantes extranjeros, pues eran ocasiones que estimulaban el deseo de deslumbrar con un gran despliegue de riquezas. En abril de 1605,

el Condestable de Castilla ofreció en Valladolid un banquete a la delegación inglesa. Fue una celebración pública, pues se abrieron las puertas «para los hombres y las mujeres que lo quisieron ver»; y para la ocasión adornó su palacio «nobilísimamente, y las vajillas muy ricas».⁹ Dieciocho años después, la llegada a Madrid del Príncipe de Gales dio lugar a numerosas celebraciones para agasajarle, en las que la Corte trató de mostrar su poder, su esplendor y su riqueza. Una de ellas fue un banquete que ofreció el Conde de Monterrey. También abrió su palacio, lo que permitió que vieran el montaje «extranjeros de todas naciones». En una de las salas se levantaron «tres aparadores, el mayor de siete gradas, y cinco varas de largo, y en cada grada once piezas grandes de fuentes, aguamaniles, cántaros, copones de Alemania, de plata dorada, grandes en la disposición, mayores en la riqueza, y más excelentes en la labor», según Andrés de Almansa, quien utiliza esa alusión a la hechura como un recurso ponderativo.¹⁰ En otras ocasiones, el descriptor hace uso de una estrategia diferente para alabar un aparador. Así, de los que colocó el Conde de Oñate en su casa para recibir al Duque de Ariscot en 1634, se nos dice que contenían «treinta mil ducados de plata dorada».¹¹ Aunque es posible que en algunos comentarios de este tipo exista cierta amplificación retórica, lo cierto es que este tipo de alardes dejaban huella entre los visitantes, y no faltan viajeros extranjeros que manifiestan asombrados la riqueza en plata de las grandes casas españolas. Fue el caso de Madame d'Aulnoy, que cuenta que se tardó seis semanas en inventariar la plata del Duque de Albuquerque.¹²

⁷ GONZÁLEZ PALENCIA, A., (ed.), *Noticias de Madrid, 1621-1627*, Madrid, 1942, p. 116.

⁸ BARRIONUEVO, J., *Avisos (2-II-1656)*, Madrid, 1968, t. I, p. 243 (BAE, t. 22).

⁹ VEIGA, Tomé Pnheiro Da, *Fastiginia o fastos geniales*, ALONSO CORTÉS, N. (ed.), Valladolid, 1973, p. 302. Hubo 300 comensales. Véase JOHNSON, A.M., *Hispanic Silverwork*, Nueva York, 1944, p. 100.

¹⁰ ALMANSA, A., *Al marqués de Astorga, Conde de Trastámara, mi señor...*, s.l.,s.i., s.a.; SIMÓN DÍAZ, J. (comp.), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, 1982, p. 215.

¹¹ GASCÓN DE TORQUEMADA, J., *Gaçeta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, 1991, p. 361.

¹² «El duque de Albuquerque ha muerto hace ya algún tiempo; me han dicho que habían empleado seis semanas en apuntar la vajilla de oro y de plata y en pesarla (...) Había, entre otras cosas, mil cuatrocientas docenas de platos, quinientas grandes y setecientas pequeños, y de todo lo demás en proporción; y cuarenta escaleras de plata para subir hasta lo alto de su aparador, que tenía gradas como un altar, colocado en un salón»; AULNOY, M., *Relación del viaje de España*, Madrid, 1986, p. 264. Véase RIAÑO, J.F., *The industrial arts in Spain*, Londres, 1879, p. 25. Otro ejemplo, el de los Condes de Buenavista, en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo y la ostentación: el inventario de bienes de José Francisco Guerrero Chavarino, primer conde de Buenavista (+1699)», *Boletín de Arte*, n.º 19, 1998, pp. 177-179.

Las connotaciones asociadas a la plata trascienden el campo de su valor económico, y se relacionan con valores sensibles, como la belleza o la pureza. Cuando Covarrubias lo definía como «metal precioso después del oro»,¹³ hablaba en términos a la vez económicos y estéticos; y un rápido repaso al uso de esa palabra en distintos contextos literarios muestra cómo lo que en un principio designaba un metal fue ampliando el abanico de sus significados, los cuales, además, estaban cargados siempre de connotaciones positivas. El caso más claro es su uso para designar un color, lo que cada vez se hizo más frecuente. Pero siempre que se emplea de esta manera, se hace en contextos enaltecedores. Así, fue habitual su uso en los «retratos petrarquistas», es decir, en composiciones poéticas en las que se describen los rasgos físicos de una mujer mediante comparaciones.¹⁴ Así, en el auto sacramental *Psiques y Cupido* de José de Valdivielso, uno de los personajes se refiere a otro con los términos: «Serán sus cabellos de oro, / será su frente de plata, / dos claveles sus mejillas, / sus ojos dos esmeraldas».¹⁵ Son versos que responden a fórmulas tópicas y que, por lo tanto, juegan con una serie de connotaciones muy arraigadas. A nuestros propios días ha llegado también este uso del «plata» como color cargado de valores positivos (luna de plata; cabellos de plata). En ese contexto hay que situar también, por ejemplo, las referencias al sol (o a Apolo, su equivalente mítico) como platero.

Es lo que hace Quevedo en varias ocasiones, como en su *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando*:

«Ya el platero del mundo, que le dora,
asomaba buriles esmaltados,
cuando Astolfo, que todo lo enamora,
llegó al Padrón y puestos señalados».¹⁶

En ocasiones, «plata» no se refiere tanto a un color como a una textura, en este caso pulida y brillante;¹⁷ y no faltan frases hechas y expresiones que subrayan el valor de este material, como «Al enemigo que huye, puente de plata»,¹⁸ o «mordaza de plata».¹⁹

La relación entre plata y riqueza y, por extensión, entre este metal y una determinada posición social estaba extraordinariamente arraigada, y de ello aparecen pruebas en contextos literarios muy diferentes. De hecho, se trata del objeto artístico que se utiliza con mayor frecuencia como demarcador social. Para describir a Ricote la posibilidad que tuvo de enriquecerse en su oficio de gobernador de la ínsula Barataria, Sancho le asegura que en menos de seis meses podía haber alcanzado a comer en «platos de plata»;²⁰ y cuando Guzmán, en *El amante agradecido* de Lope de Vega, anima a su señor a acudir a Sevilla y tomar posesión de la herencia de su tío, una de las visiones de prosperidad que menciona es la «dorada vajilla».²¹

¹³ COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), RIQUELME, M. (ed.), Barcelona, 1943, p. 873.

¹⁴ Sobre el género y su relación con el arte, véase DAVIES, G.A., «'Pintura': Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XXXVIII, 1975, pp. 288-313.

¹⁵ ARIAS, R., y PILUSO, R.V. (eds.), *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, Madrid, 1975.

¹⁶ QUEVEDO, F., *Poesía original completa*, BLECUA, J.M. (ed.), Barcelona, 1981, p. 1344.

¹⁷ «No sólo me parece a mí que (el Tajo) cría oro, pero que todo él es de cristal: pues vemos pone los rostros más que plata muy fina y acendrada, siendo estimada para esto en toda España su agua cristalina, la cual, si se vendiera, le pudieran con razón llamar río de plata, según el interés que diera y la plata que dél se sacara», ROJAS VILLANDRANDO, A., *El viaje entretenido* (1603), JOSET, J. (ed.), Madrid, 1977.

¹⁸ «El Duque de Alba los quisiera seguir sino que el Duque de Nájera fue de tal parecer diciendo que al enemigo que huye la puente de plata, y se volvió luego á Logroño donde despidió su gente, y como saliesen de noche á los franceses algunas gentes de aquellos valles, cobraron temor pensando que toda la tierra era contra ellos y se pasaron á Francia con la mayor prisa que pudieron, dejando la artillería (la cual fue traída á la ciudad de Pamplona)»; SANTA CRUZ, A., *Crónica del Emperador Carlos V* (h. 1550), BELTRÁN, R. y BLÁZQUEZ, A. (eds.), Madrid, 1920, t. I, p. 68.

¹⁹ «Fuese con esto, y volvióse desde la puerta a pedirme algo para el buen Diego García, el alguacil, que importaba acallarle con mordaza de plata, y apuntóme no sé qué del relator, para ayuda de comerse cláusula entera», QUEVEDO, F., *La vida del Buscón*, LÁZARO CARRETER, F. (ed.), Salamanca, 1980, p. 202.

²⁰ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*, RICO, F. (ed.), Barcelona, 1998, p. 1074.

²¹ *Obras de Lope de Vega*, COTARELO, E. (ed.), Madrid, 1916-1930, t. III, p. 101: «Guzmán: ... / Pero vamos a Sevilla; / pues heredaste, don Juan, / ponte en extremo galán, / y en la dorada vajilla, / mesa limpia y regalada, / come de aquel avariento, / lo que has comido de viento / en toda aquesta jornada».



Bartolomé Román, *La parábola del banquete de bodas*. Monasterio de la Encarnación, Madrid.

Esa condición de objeto precioso convertía a las piezas de plata en protagonistas habituales de la «cultura del regalo» y de las dádivas, tan extendida durante el Siglo de Oro. Cuando el Duque de Viseo quiere recompensar a Brito por alojarle, le promete: «Cuando me vaya de aquí, / Brito, yo te dejaré, / cuanto a tu casa he traído, / camas y tapicería / y plata»;²² y entre los caminos por donde se hacían paso los sobornos y los cohechos, Gracián cita «la lámina preciosa por devoción, la vajilla de oro por agradecimiento, el castillo de perlas por cortesía».²³

Las artes plásticas españolas de la época se hicieron eco con frecuencia del uso de la vajilla de plata como material suntuoso y ostentoso; y la presencia de aparadores se convirtió en un recurso para denotar riqueza que era fácilmente inteligible por cualquier espectador. Había una serie de episodios bíblicos en los que era casi segura su presencia. Aparecen,

por ejemplo, en las representaciones del Festín de Baltasar, como la espléndida de Carreño de Miranda (Barnard Castle, Bowes Museum), en la que existe toda una exhibición de riqueza, en consonancia con las implicaciones de esta historia veterotestamentaria, a la que luego volveremos. En lo que se refiere al Nuevo Testamento, vemos aparadores presidiendo algunas veces las *Bodas de Caná* (Matías de Arteaga, Museo de Bellas Artes de Sevilla), o en *La parábola del banquete de bodas*. La versión de Matías de Arteaga de esta historia (Sevilla, Hermandad Sacramental del Sagrario) incluye un gran despliegue de orfebrería sobre la mesa, en forma de copas y centros dorados, y tras los comensales aparece el extremo de un aparador, en el que asoman platos y jarras de plata.²⁴ Una disposición parecida tiene la interpretación que hizo Bartolomé Román (Madrid, Convento de la Encarnación) de esa misma escena.

²² VEGA, L., *El duque de Viseo* (III, ix), EASON, E.A. (ed.), Valencia, 1969, p. 246.

²³ GRACIÁN, B., *El Criticón*, III parte, crisis VI, *Obras completas*, CORREA, E. (ed.), Madrid, 1944, p. 748.

²⁴ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 226.



Juan de Pareja, *La vocación de San Mateo*. Museo del Prado, Madrid.

En ocasiones cambia el contexto en el que se representan este tipo de estructuras y esas variaciones resultan muy significativas para quien se interese por las ideas asociadas a los objetos de plata. Uno de los ejemplos de mayor interés nos lo proporciona Juan de Pareja con su espléndida *Vocación de San Mateo* (Madrid, Museo del Prado). Cristo irrumpe por la derecha en la sala donde se encuentra el

futuro evangelista, que está sentado a la mesa, ejerciendo su oficio de recaudador de tributos. Es una oficina, como revela sin duda la estantería del fondo repleta de volúmenes. Pero el pintor ha querido subrayar el hecho de que atender a la llamada de Cristo significó para San Mateo una renuncia a muchos bienes materiales. Para ello introduce en la oficina tres signos de opulencia: los ricos vestidos de quienes están

sentados a la mesa, la vistosa alfombra que cubre la misma, y por último, a la izquierda del cuadro, un aparador en el que se exhiben ricas jarras y platos dorados. Su ubicación en una oficina de recaudación no reflejaba un hecho real, pero la relación entre estos objetos de plata y la riqueza ayudaba al espectador a comprender mejor las implicaciones que tuvo la decisión de San Mateo.

Las mismas connotaciones de estatus tiene el aparador que aparece en una estampa española de mediados del siglo XVII que formaba parte de una serie sobre la vida de San Juan de Dios. Otras estampas del conjunto fueron grabadas por Juan de Noort o Pedro de Villafranca, pero desconocemos el autor de ésta, debido a que los textos de las láminas se borraron en el siglo XVIII para incorporar las estampas al libro *Pasmosa vida, heroicas virtudes, y singulares milagros del ... glorioso San Juan de Dios*, de Manuel Trinchera.²⁵ La imagen en cuestión lleva por título «A un Ginovés poco limosnero, convence el Patriarca a serlo, con una raro prodigio» e ilustra uno de los milagros del santo portugués. Vemos en primer término una mesa ricamente aderezada, a la que está sentado el genovés, lujosamente vestido. Un criado le atiende, y su mujer está también sentada a la mesa. De pie, en un extremo, vemos a San Juan de Dios, que había acudido a pedirles dinero, lo que sólo obtuvo cuando el Niño Jesús que lleva en la mano se iluminó como respuesta a la pregunta del rico sobre quién actuaría como fiador de su préstamo. La sala donde transcurre la acción está vacía, excepto por un detalle significativo: una pequeña mesa al fondo, en la que están expuestas algunas piezas de vajilla metálica, los habituales platos puestos de pie y las jarras. Como en el cuadro de Pareja, en esta estampa ha bastado una simple referencia a un aparador para denotar opulencia.

El mismo libro contiene una imagen que demuestra hasta qué punto ciertos materiales artísticos que formaban parte del ajuar tenían una notable capacidad para simbolizar estatus

sociales y económicos. Junto a la página 149 aparece la estampa titulada «Conversión hecha por el patriarca, del Ven. Simón de Avila». Tiene dos ámbitos diferenciados: uno exterior, donde tiene lugar el prodigio que motivó la conversión de Simón de Ávila; y otro interior. El grabador ha abierto el muro de una casa para mostrarnos a San Juan de Dios remediando «la necesidad de una pobre viuda con tres hijos». Dadas las posibilidades económicas de esa familia, no podemos esperar la presencia de un aparador, que ha sido sustituido por un hueco en la pared a manera de vasar o alacena, en el que, sobre cuatro estantes, se disponen recipientes de barro.

En ninguna de las dos estampas las referencias a la vajilla son gratuitas, pues en ambas tienen una función simbólica parecida, sólo que con un contenido diferente. En realidad se trataba de dos caras de la misma moneda, y para comprobarlo basta con asomarse a la rica literatura de la época y comprobar la frecuencia con la que se utilizan las alusiones conjuntas a la plata y al barro como dos materiales u objetos cargados de connotaciones contrapuestas.²⁶ Mientras que la plata o el oro son atributos de la realeza o la nobleza, al pueblo le corresponde el barro, del que están hechos los platos y las tazas en los que come y bebe. Por eso Lauro, un personaje de *El ejemplo de casadas*, de Lope de Vega, puede afirmar: «Labra con oro el platero / un vaso, y con tosca mano, / de vil barro el alfarero; / así el señor y el villano, / el pastor y el caballero»;²⁷ y fray Jerónimo Fúser, para alabar la austeridad de fray Jerónimo Batista de Lanuza, asegura que «El Justicia (de Aragón), su hermano, le ofreció una rica vajilla de plata, y no quiso aceptarla, ni se vio otra en su mesa, que de barro común».²⁸

En varias ocasiones al «barro» se le ponía un nombre concreto, que generalmente era el de Talavera, la población que en el Siglo de Oro se vinculaba más comúnmente a la producción de vajillas de cerámica, de manera que acabó convirtiéndose en

²⁵ Utilizamos la segunda edición, impresa en Madrid en 1829. La estampa se encuentra frente a la página 236.

²⁶ He tratado del tema en «'Que están vertiendo claveles'. Notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. VI, 1993, pp. 255-274.

²⁷ *Obras de Lope de Vega*, XXXII, Madrid, 1972, p. 56 (BAE, t. 249).

²⁸ *Vida del venerable y apostólico varón el Ilmo. y Rmo. Sr Don Fray Jerónimo Batista de Lanuza, de la Orden de Predicadores, Obispo de Barbas-tro, y después de Albarrazín*, s.l., s.a., p. 72. Cito por PORTÚS, J., y VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1998, p. 459.

apelativo de loza en general.²⁹ Así Pérez de Herrera, en su enigma dedicado a «Platón» nos cuenta: «El platón de plata barro: Platón, el gran filósofo, es el sabio de quien la enigma dice tiene el nombre. Hácense los platones para servicio de las mesas de señores y gente principal, de plata, y entre la gente ordinaria se usan de barro de Talavera o de otras partes».³⁰

Como en los casos anteriores, el tópico literario responde a una realidad. La documentación del Siglo de Oro se hace eco con frecuencia de la misma. Basta acercarse al *Tesoro de la lengua castellana*, el gran diccionario de Sebastián de Covarrubias, para encontrar algún ejemplo. La misma contraposición que veíamos entre las dos estampas citadas se da en la definición de «Vasar y vasera»: «El lugar donde se ponen los platos y escudillas de barro, porque donde se ponen los vasos de plata para servicio de la mesa de un señor se llaman comúnmente aparador o credencia».³¹ En la voz «Baxilla» aclara que «las de los príncipes y señores son de oro y plata, y muchos particulares suelen hacer ostentación de sus riquezas los días festivos de bodas y otras fiestas».³² Esa tensión entre plata y barro salía también a relucir en relación con las leyes antisuntuarias, que hacían temer la posibilidad de acabar comiendo en vajillas cerámicas, como vimos que hizo el Conde Duque.

Estos temas dieron mucho juego, y aunque su descripción y análisis pueden dar lugar a un discurso un tanto repetitivo, creo que es interesante, porque nos pone en contacto con una gran variedad de nociones arraigadas en la mentalidad de la época y contribuye a definir un poco mejor el estatus artístico y material de la plata.

Una guía de gran valor para introducirnos en estos temas es la comedia de Lope de Vega titulada *La niña de plata*.³³ Ese era el nombre que recibía Dorotea, una dama que vivía en Sevilla en la época de don Pedro I el Cruel. El escritor utiliza ese apodo con la mezcla de gracia e ingenio en la que era inigualable, y se sirve de él para describir no sólo las prendas de la protagonista sino también su posición económica, su virtud y su sentido común.

El nombre lo debía a sus cualidades físicas e intelectuales. Según el Maestre, merecía ser considerada la décima musa «por ingenio y discreción», y la «cuarta Gracia»; y don Arias aclara que «llamáronla de plata porque crea / quien oyere este nombre, que retrata / una pieza bellísima de plata». Además, se nos dice en otra parte, tiene habilidad para cantar, componer, pintar, danzar y versificar.

Dorotea está en el centro de una enredada trama galante de la que forman parte también don Pedro I, su hermano Enrique y varias damas, caballeros y escuderos, y en la que resultan básicos los equívocos que provoca el cambio de domicilio de la protagonista.

A pesar de su nombre, «la niña de plata» tenía pocos bienes de fortuna; aunque sabía vencer esas limitaciones con su discreción y su sentido común. Eso da lugar a un ágil diálogo en el que Lope de Vega utiliza de manera ingeniosa la tensión entre plata y barro. Ocurre cuando el Maestre, que era hermano del rey don Pedro, acude a su casa y pide un poco de agua. A su requerimiento, llega el escudero con «un barro de agua y paño»:

«Escudero: El agua es esta.

Maestre: ¿Cómo en barro, / señora, se bebe aquí?

Dorotea: Lo poco que se contrata / no da para más valor; / que en esta casa, señor, / sola yo soy la de plata.

Rey: Brindara con vos Enrique, / a ser vuestra boca taza.

Maestre: Bien se pudiera dar traza / como a la boca se aplique.

Dorotea: La traza, señor, condeno; / porque taza de mujer / sin gusto, suele ser / sospechosa de veneno».

La inteligencia con la que supo resolver las insinuaciones del rey, le valieron el regalo de una cadena de oro.

A lo largo de toda la comedia late un tema que está presente en muchos otros contextos. Se trata de la tensión que se establece entre las cualidades que convierten a la plata en un metal noble y apreciado, y los valores relacionados con la riqueza y el poder. Con el uso del término «plata» para nombrarla se

²⁹ PÉREZ VIDAL, J., «Talavera, apelativo de loza», *Loaríá. Boletim du Museu de Cerâmica Popular Portuguesa*, t. I, 1968, pp. 4-14.

³⁰ PÉREZ DE HERRERA, C., *Enigmas*, Madrid, 1943, p. 120.

³¹ COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), RIQUEL, M. (ed.), Barcelona, 1943, p. 995.

³² *Ídem*, p. 202.

³³ Cito por *Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, t. I, Madrid, 1946, pp. 273-295 (BAE, t. 24).

querían resaltar sus valores positivos; y en alguna ocasión un personaje describe las cualidades físicas asociadas a este metal para, por comparación, aplicarlas a Dorotea. Es lo que hace don Juan, su pretendiente, cuando le dice:

«Mi bien, espera; espera, niña mía, / hermosa plata, limpia,
tersa, pura,
Lustrosa más que suele estar la nieve / en los extremos de los
altos montes».

Pero, al mismo tiempo, la referencia a la plata es ocasión para aludir al poder corruptor del dinero, que es lo que hace don Félix, hermano de la protagonista, cuando afirma: «Pues ya no es dote la virtud: que todo / se ha reducido a plata y a dinero; / y con poderla dar toda de plata, / no es plata de virtud la que se trata».

Abundan las referencias a los objetos de plata dotadas de un significado moral; lo que en general tiene su origen en la relación entre plata y riqueza, y en la asociación de este metal con ciertas clases sociales. Una sociedad tan encasilladora como la española de la época consideraba que no todas las formas y materiales artísticos eran adecuados para cualquier grupo social. Se trata de una cuestión asociada al concepto de «decoro». El citado Covarrubias se hizo eco de las restricciones que en la Edad Antigua existían acerca del uso de la plata. Esto, que consideraba positivo y adecuado al sentido del decoro, le hacía lamentar las prácticas contemporáneas, a su juicio indiscriminadas: «Antiguamente no se servían con plata a la mesa, si no eran los reyes, príncipes y grandes señores, y los demás si tenían alguna era poca; y así se escribe que Cayo Favio, censor, privó de la dignidad de senador a Publio Cornelio Rufino, porque en un vanquete que hizo en su casa se sirvió con una vajilla de plata de más de diez libras. Si este viera agora que los orinales y servicios en algunas casas son el día de oy de plata, mayor castigo hiziera».³⁴ Se trata de un comentario que casa muy bien con la mentalidad aristocrática y estoica de Covarrubias, y recuerda opiniones parecidas suyas acerca de la extensión del uso de retratos hacia sectores sociales que no eran dignos de ese género pictórico; algo que también deploraría Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*.

³⁴ COVARRUBIAS, S., *Ob. cit.*, p. 995.

³⁵ *Obras de Lope de Vega*, COTARELO, E. (ed.), Madrid, 1916-1930, t. IV, pp. 303-304.



Juan de Borja, *Talia feci, talia facio*. *Empresas Morales*, Bruselas, 1680.

Las connotaciones sociales de la plata y el barro estaban diferenciadas de manera muy precisa; y de ello es una prueba más la comedia *Con su pan se lo coma*, donde Lope de Vega, para definir la posición económica y la clase social de un rico labrador opta por hacerle un consumidor a partes iguales de vajilla de plata y barro. Lo hace en una escena en la que invita a un visitante al que cree hidalgo y que en realidad es el rey:

«Celio: Mejor es que descanséis / y nuestra casa véáis, / que aun en plata cenaréis, / no toda, si acá pensáis / que es de la que allá tenéis. / Barro os traerán una vez / y otra vez de plata un jarro, y cosas de este jaez, / que anda la plata y el barro / como piezas de ajedrez».³⁵

A través de estas palabras, Lope no sólo define la posición social de Celio, sino que lo califica desde un punto de vista moral, pues su ajuar se adecua a sus posibilidades económicas, y su poco interés por la ostentación se corresponde con la discreción y el buen sentido del que hará gala a lo largo de la obra teatral.

La posibilidad de que un determinado uso de la vajilla actúe como exponente de las características morales de un personaje fue explotada por varios escritores del Siglo de Oro. Para demostrarnos al mismo tiempo la posición social de Casilda y su total conformidad con ella, el citado Lope de Vega pone en su boca un bellissimo elogio a los platos de Talavera («que están vertiendo claveles») de los que está formada su vajilla.³⁶ En ocasiones se recurría a un ejemplo histórico, como el rey Agatocles, cuya historia fue motivo de algún emblema, como el de Juan de Borja,³⁷ y la describe de manera precisa Agustín de Rojas:

«También el rey Agatocles, / por ser hijo de una ollera, / mandaba que sus criados / en su aparador y mesa, / pusiesen platos de barro / entre el oro, plata y piedras; / y preguntando el por qué / mandaba cosa como ésta, / respondió: «Para acordarme / quién soy y mis padres eran, / y por no ensoberbecerme / viéndome en tanta riqueza, / y porque es más fácil cosa / que de rey a ollero vuelva, / que no de ollero a ser rey.»³⁸

El tema le dio a Juan de Arce hacia 1550 ocasión para invocar precedentes más cercanos tanto en el tiempo como en el espacio, pues se remontaban a la Edad Media castellana:

«Palatino: Eso debe de ser lo que dicen: que la reina nuestra señora, después que está viuda, no come en mesa ni en otros platos, sino en éstos de barro.
Pinciano: No es ella la primera, que también la excelente y sancta reina doña María, madre del rey don Hernando el cuarto,

según dice su historia, se servía en barro, por haber vendido toda su plata para dar a pobres.

Palatino: Lo mesmo decían que hacía Agatocles, rey de Sicilia, aunque a otro propósito. El cual, en sus mayores fiestas y banquetes, entre los vasos ricos de oro y plata, hacía servirse con vasos y platos de barro, para acordarse que, siendo hijo de un ollero, le había hecho la fortuna tan gran príncipe».³⁹

Estas y otras referencias que han aparecido hasta ahora conducen el tema de los objetos de plata (y, por extensión, de otros materiales preciosos) hacia las fronteras de la moral y lo sitúan en un terreno en el que no importa tanto describir sus valores estéticos, cuanto explotar sus posibilidades de caracterización social o psicológica. Eso era posible en la medida en que había una equivalencia entre plata y riqueza, y entre riqueza, poder y ostentación; y en que una parte importante de los discursos literarios y políticos defendían una visión del mundo más o menos teñida del pensamiento neoestoico, siempre alerta ante el mal uso de la riqueza. Por supuesto, estamos en el mundo de los ideales, pues muchos de estos escritores que defendían esa cosmovisión y de los aristócratas en los que encontraban apoyo desarrollaron hábitos de comportamiento difícilmente calificables como estoicos.

La relación entre plata y riqueza propiciaba dos tipos de reacciones distintas dependiendo de si tenía lugar en un contexto civil o religioso. La postura de la Iglesia Católica sobre el uso de materiales y objetos suntuosos era abiertamente favorable,⁴⁰ y de ellos y sus razones han quedado numerosos testimonios; entre ellos el de una voz tan autorizada como la de San Carlos Borromeo, quien en su *Instrucción de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* comenta «Que los cálices, que los candelabros y que muchísimas otras cosas de este género dedicadas al uso eclesiástico, áureas y argénteas, y además la vestimenta ya dorada, ya cubierta con oro y plata, y todo el ajuar eclesiástico (...) (tiene) muchísimo vigor para inflamar nuestra piedad».⁴¹ Esta mentalidad, que justificaba la ostentación

³⁶ VEGA, L., *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, MARÍN, J. (ed.), Madrid, 1986, p. 91.

³⁷ BORJA, J., *Empresas morales*, BRAVO-VILLASANTE, C. (ed.), Madrid, 1981, pp. 146-147.

³⁸ ROJAS VILLANDRANDO, A., *El viaje entretenido*, JOSET, J. (ed.), Madrid, 1977, t. II, p. 153.

³⁹ ARCE DE OTÁROLA, J., *Coloquios de Palatino y Pinciano* (h. 1550), OCASAR, J.L. (ed.), Madrid, 1995, pp. 413-414.

⁴⁰ Sobre estos temas en relación con la orfebrería véase, por ejemplo, RIVERA DE LAS HERAS, J.A., «El esplendor de la liturgia», *La platería en la época de los Austrias mayores en Castilla y León*, cat. expos., Valladolid, 1999, pp. 19-55. En el catálogo de la presente exposición, el lector puede encontrar el ensayo de RIVAS CARMONA, J., «Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco».

⁴¹ BORRAMEO, C., *Instrucción de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, REYES CORIA, E. (ed.), México, 1985, pp. 2-3.

siempre que fuera asociada al estímulo del culto y la devoción, no sólo convirtió a iglesias y catedrales en riquísimos custodios de piezas de platería y orfebrería, sino que hizo que se prodigarán las descripciones y referencias elogiosas a este tipo de piezas en una gran variedad de medios de expresión literaria. Quien desee conocer los valores asociados a este tipo de ornamentos sagrados no tiene más que hojear algunas de las relaciones de fiestas públicas o de descripciones de edificios y ciudades que se publicaron entonces, o simplemente acercarse a algunas obras de creación literaria. Así, Quevedo dedicó un soneto «a la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a San Pablo de Valladolid, para el Santísimo Sacramento», en el que elogia a la pieza y a su donante;⁴² y Lope de Vega dedicó otro «A una custodia de piedras preciosas que hizo fabricar en Italia el ilustrísimo señor Cardenal Zapata», donde califica a la custodia como «Templo de Dios», y dice de ella que «es tan preciosa, peregrina y bella, / que sólo vos pudisteis fabricalla, / y sólo Dios pudiera merecella».⁴³ El prestigio de los ornamentos sagrados redundaba en el de los templos o edificios que los albergaban, como muestra Rojas Villandrando cuando, para alabar la Capilla Real de Granada, alude a «la gran riqueza que tiene de tantos y tan ricos ornamentos de sedas, brocados, oro y plata».⁴⁴ De extraordinario interés en este sentido es el *Viage de Ambrosio de Morales a los reinos de León, y Galicia, y principado de Asturias*, donde se describen docenas de piezas de orfebrería, algunas de ellas de manera que existe un énfasis no sólo en la riqueza de los materiales sino también en sus cualidades formales. A ese tema de la tensión entre materia y forma dentro de un contexto sagrado se alude en *Carrascón*, el enigmático libro de un luterano español, quien, en el contexto de su discurso contra la ostentación en materia de culto, afirma que son muchas las obras «ca son de oro, plata, piedras preciosas: en hechura tan admirables, que la obra vence a la materia».⁴⁵

Del cambio de valores asociados a la plata o al oro cuando se integran en contextos sagrados también nos han quedado algunos testimonios plásticos. Un cuadro anónimo de la segunda mitad del siglo xvii conservado en el Convento madrileño de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón⁴⁶ nos muestra a don Juan Bautista de Benavente arrodillado ante un altar del Santísimo Sacramento. Tiene sus gradas completamente cubiertas de objetos de plata, principalmente candelabros, con lo que se ofrece una imagen de extraordinaria riqueza y abigarramiento, probablemente cercana a la que tenían los altares que se levantaban en las calles con motivo de grandes fiestas religiosas. Tal despliegue de riqueza, un poco abrumadora, tiene como función, precisamente, subrayar la devoción del donante. Igualmente, estos materiales pierden sus connotaciones civiles en las escenas de la Última Cena, en las que es habitual la presencia de platos y otros recipientes de metales nobles, lo que, en el caso andaluz, tienen como ejemplo paradigmático el gran cuadro de Pablo de Céspedes de la Catedral de Córdoba, en el que asistimos a toda una exhibición de orfebrería.

Pero, como hemos indicado más arriba, las asociaciones cambian cuando varía el contexto; y muchas de las referencias a la platería civil encierran cierta advertencia moral. Hay un episodio bíblico muy interesante para simbolizar ese paso. Se trata de la Cena de Baltasar que, como dijimos más arriba, ha sido el tema de alguna obra importante de la pintura española. También es la materia que nutre el auto sacramental de Calderón del mismo título. En él, el escritor, basándose en el relato del libro de Daniel (V, 3) describe de manera muy ágil cómo los vasos de plata que habían sido realizados para el servicio del templo de Salomón eran «profanizados» y utilizados en el banquete del rey, mediante un cambio de uso repleto de implicaciones morales:

⁴² QUEVEDO, F., *Poesía original completa*, BLECUA, J.M. (ed.), Barcelona, 1981, pp. 162-163.

⁴³ VEGA, L., *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, 1950, p. 384 (BAE, t. 38).

⁴⁴ ROJAS VILLANDRANDO, A., *El viaje entretenido* (1603), JOSET, J. (ed.), Madrid, 1977, p. 192.

⁴⁵ DE TEJEDA, F., *Carrascón*, Barcelona, 1981, p. 250; LUJÁN DE SAYAVEDRA, M. en su *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (libro III, cap. VII) se refiere también a la relación entre materia y forma en el campo de la orfebrería cuando escribe: «Y así es grande el fruto de una niñez bien enseñada, adonde, como en oro de subidos quilates, se labra cualquier figura con mucha facilidad, y después no es menos preciosa por la forma que por la materia». Cito por ARIBAU, B.C. (ed.), *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid, 1944, p. 417 (BAE, t. 3).

⁴⁶ Mide 160 x 300 cm y recuerda el hecho de que el retratado fundó la capilla del Sacramento en el convento. Véase CURROS Y ARES, M.A. y GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F., *Madres mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de pintura*, t. II, Madrid, 1998.



Ignacio de Ries, *El árbol de la vida*. Catedral, Sevilla.

«Baltasar: Los vasos que sirvieron en el templo, / eterna maravilla
sin ejemplo, /
a sacerdotes de Israel, esclavo, / sírvanme a mí también»
(...)

«Sacan la mesa con vasos de plata y van sirviendo platos de
comida a su tiempo»
(...)

«Músicos: Esta mesa es este día / altar de la Idolatría, / de la
Vanidad altar; /
pues adornan sin ejemplo / todos los vasos del templo / la cena
de Baltasar.

Muerte: (...) Los vasos que Salomón / consagró al Dios verda-
dero, / y donde los sacerdotes / los sacrificios hicieron, / los apa-
radores cubren».⁴⁷

Un lejano eco de este episodio bíblico lo encontramos en el conocido *Árbol de la vida* de Ignacio de Ries, en la Catedral de Sevilla. Se trata de una de las alegorías morales más interesantes del Siglo de Oro, que representa un árbol sobre cuya copa se desarrolla un banquete. Los comensales muestran en general actitudes licenciosas, y se disponen alrededor de una mesa sobre la que el pintor ha tenido el cuidado de representar platos, jarras y especieros de plata, que juegan un papel preciso dentro de ese contexto moralizador.⁴⁸ En la rica pintura de «vanitas» que se produjo en España durante esa época era también de esperar la presencia de referencias a materiales suntuosos, aunque es mucho más frecuente el uso de objetos de oro que de plata.

El auto sacramental *El peregrino*, de José de Valdivielso, también instala la plata en un contexto cercano a la «vanitas». Allí se plantea el tema tradicional de los «dos caminos de la vida», que se ofrecen a la elección del peregrino. Uno de ellos, el más difícil, «todo es disciplinas / cruces, azotes y juncos», mientras que el otro «es de la plata, / todo de flores y gustos».⁴⁹

Esa idea de que la «plata» y los valores que se le asocian constituyen un camino fácil y placentero pero lleno de peligros y tentaciones aparece con cierta frecuencia, y bajo variadas formas, en la literatura española de la época. En ocasiones se advierte sobre los letales contenidos que puede albergar tan preciado continente, como hace Elena, en

⁴⁷ CALDERÓN, P., *Obras completas. III. Autos sacramentales*, Madrid, 1952, pp. 173-174.

⁴⁸ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 123.

⁴⁹ *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, ARIAS, R. y PILUSO, R.V. (eds.), Madrid, 1975, fols. 93v-94r.

Audiencias del rey don Pedro: «Que hay taza que por defuera / dorada y brillando está, / y dentro el veneno va / con que dar la muerte espera»,⁵⁰ lo que tiene como perfecto complemento la expresión «ni se dio veneno en barro», que utiliza otro personaje de Lope de Vega.⁵¹ Otras veces, se relaciona la vajilla de plata con la riqueza y la codicia, y éstas con la insania, como hace un personaje de *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina: «Con solo un vaso de plata / he de quedarme este día. / Vajillas de Talavera / son limpias, y cuestan poco. / Mientras la codicia fiera / vuelve a algún vasallo loco, / pasaré de esta manera».⁵²

El afán de desprenderse de las malas consecuencias que acarrea la codicia o el deseo de ostentación es un tópico que recorre toda la literatura española del Siglo de Oro y que con frecuencia se expresa a través de referencias a las vajillas.⁵³ Una de las composiciones poéticas en las que esas aspiraciones alcanzan una formulación más bella es la epístola en verso *A don Francisco de Eraso*, de Bartolomé Leonardo Argensola, donde hace una alabanza de la vida frugal y advierte contra los peligros de la riqueza. Los versos en los que trata el tema de la plata, el oro y el barro son muy interesantes, pues aparte de incluir alguna rápida alusión a sus tipologías (como un jarro de pico), contiene referencias a algunas de las cuestiones que han sido tratadas hasta aquí, como la relación entre vasos dorados y venenos, o el hecho de que el material no altera la función esencial:

«Dime, pues, sin en espléndida vajilla / La sustancia, a que anhelo, se le trueca / en otra más robusta o más sencilla.
¿Sana el cristal más presto la jaqueca / que el vidrio, o, respetándolo, el catarro / sus desabridos manantiales seca?

Y si es de plata y nielado el jarro, / Con el rostro de un sátiro en el pico, / ¿aplacarte ha la sed más que el de barro?
Pues la seguridad con que lo aplico / A la sedienta boca, de agua lleno, / ¿darámela en palacio un vaso rico?
En el oro mezclaban el veneno / Los tiranos de Grecia y de Sicilia; / siempre el barro corrió inocente y bueno.
¿Piensas que porque están los niños de Iliá / con su loba en tu vaso relevados, / y pasa vinculado a tu familia, lo antepongo yo a cántaros tostados, / si he de beber en él con los recelos, / apenas por la salva asegurados?».⁵⁴

Defenderse contra el poder corruptor de la riqueza era algo que perseguía Celia, un personaje que introduce Lope de Vega en su comedia *El príncipe de la paz* y que decide transformar «en inocencia y pureza» toda su casa, para lo cual determina que «no haya más tapicería, / estrados, galas, ni telas; / no más vajilla dorada, / ostentación y nobleza».⁵⁵

Un fragmento de la citada epístola en verso a Francisco de Eraso nos introduce en otro de los temas que aparecen en torno a los discursos sobre los materiales artísticos y sus connotaciones sociales, económicas y estéticas. Hablando de un ajuar humilde, Argensola se refiere a «Donde extendida entre las dos esquinas / blanquea una vajilla, que se iguala / (si ya no excede) a porcelanas finas».⁵⁶ Aunque aquí el término de comparación es la porcelana, y no la plata, su función es similar en la medida en que se trataba de un objeto preciado por su material y rareza, y estaba asociado a un determinado nivel económico y a una clase social. Esa reivindicación de los valores estéticos de materiales humildes aparece con frecuencia en la literatura del Siglo de Oro, y, como no podía ser menos, en ocasiones está cargada de connotaciones morales.

⁵⁰ *Obras de Lope de Vega*, t. XXXI, Madrid, 1968, p. 174 (BAE, t. 212).

⁵¹ VEGA, L., *Valor, fortuna y lealtad, Obras escogidas*, t. I, 5.ª ed., Madrid, 1966, p. 447.

⁵² Acto II, escena IV. Cito por PÉREZ VIDAL, *Ob. cit.*, p. 11.

⁵³ Para ponderar la frugalidad y la humildad de Aguiar y Seijas, arzobispo de México, su biógrafo escribió que «no tenía en casa alhaja alguna (...) y un salero de plata que hizo en Michoacán con una media docena de platos los vendió para los pobres; y después no tuvo cosa de plata». LEZAMIS, J., *Breve relación de la vida y muerte del Ilmo y Rmo Señor Doctor D. Francisco de Aguiar y Seyxas*, México, 1699. Cito por ESTERAS, C., «El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística», *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (cat. exp.), Madrid, 1999, p. 397.

⁵⁴ ARGENSOLA, B.L., *Rimas*, BLECUA, J.M. (ed.), Madrid, 1974, t. I, p. 122.

⁵⁵ *Obras de Lope de Vega*, t. VII, Madrid, 1963, p. 441 (BAE, t. 158).

⁵⁶ ARGENSOLA, B.L., *Ob. cit.*, p. 128.



Francisco de Zurbarán, *San Hugo en el refectorio*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

La cerámica (de Talavera y otros centros productores) fue beneficiaria de ello en varias ocasiones; y a veces se llevaba a cabo mediante su comparación ventajosa con objetos suntuarios, como hemos visto que hizo Argensola, o como manifiesta Lope en *La Arcadia*, uno de cuyos personajes dice al otro «verás el plato, el jarro, / donde el oro y cristal envidia al barro».⁵⁷ Los pintores también gustaron de subrayar la posibilidad de hacer compatible la humildad de la materia con la belleza de las formas, y de ello nos quedan testimonios hermosísimos, como *San Hugo en el refectorio*, de Zurbarán, o *La cena de San Benito* de fray Juan Rizzi, en los cuales late un elogio de la humildad y el desprendimiento, que se lleva a cabo mediante la descripción de la belleza de los objetos cerámicos.

Aunque en las casas españolas los objetos de plata fueron ampliamente apreciados y codiciados,⁵⁸ y estaban destinados

a ser expuestos y envidiados, una suerte de prejuicio moral contra la riqueza y la ostentación hizo que en las obras de creación literaria apenas trascendieran elogios a sus cualidades estéticas y que fueran mirados con recelo. Los valores asociados a la materia se impusieron sobre los relacionados con la forma, lo que no ha de extrañarnos teniendo en cuenta que aquellos eran la riqueza y la ostentación, y que la literatura del momento tuvo un carácter general moralizante. Para encontrar una actitud más relajada ante la plata y las joyas hemos de acudir a formas de expresión menos sujetas a ese tipo de codificaciones literarias, como los diarios de noticias o las relaciones de actos y celebraciones públicas. Pero, como hemos visto más arriba, si cambiamos el contexto civil por un contexto religioso, las reacciones que provocan la plata y el oro también cambian, la actitud hacia la riqueza de los materiales se hace francamente elogiosa, y abundan las referencias y descripciones de carácter formal.

⁵⁷ VEGA, L., *Obras escogidas*, 3.ª ed., Madrid, 1967, p. 498.

⁵⁸ CRUZ VALDOVINOS, J.M., «Platería», BONET CORREA, A. (dir.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, p. 113. Véase, en el catálogo de la presente exposición, el ensayo de HEREDIA MORENO, M.C., «Lujo y refinamiento. Platería civil y corporativa».

LOS ESTILOS EN LA PLATERÍA BARROCA ANDALUZA

María Jesús Sanz Serrano



Casi todos los estilos se desarrollan ampliamente en la Península Ibérica, pero es precisamente durante el Barroco cuando en España se alcanzan las más altas cotas artísticas en las artes plásticas. La escultura, la pintura y las artes decorativas muestran máximos niveles en los siglos xvii y xviii. En el campo concreto de la Artes Decorativas son los años finales del xvii y la centuria siguiente los momentos de mayor esplendor ornamental, aunque entre las últimas décadas del siglo xvi y las primeras del xvii se producen una serie de obras debidas a artistas de primera línea, que dejarán ya establecido el estilo manierista de la primera mitad del siglo. Sin embargo, durante el periodo barroco se realizan las más imponentes obras, que se ajustarán al gusto de los tiempos, y es precisamente el trabajo de la plata labrada uno de los que más destacan, pues se hacen, además de las habituales piezas de vajilla, las destinadas al culto, y en este grupo la fastuosidad se desborda, construyéndose obras de gran tamaño y costo, como las custodias procesionales, los frontales de altar, las credencias, las grandes urnas-relicarios y hasta retablos enteros de plata con sus esculturas de tamaño natural.

Custodia con pelícano (detalle). Iglesia de San Andrés, Sevilla.

El caso de Andalucía es uno de los más notables, ya que esta región cuenta con las obras más fastuosas del Barroco, hecho que se explica por distintos factores: la riqueza todavía existente producida por la llegada de la plata americana; el gran poder de las Órdenes religiosas, que son los principales clientes; y los numerosos artífices que trabajaban en las tres grandes ciudades de este momento: Granada, Córdoba y Sevilla, especialmente estas dos últimas, que cuentan con las máximas figuras del arte de la platería en España.

El florecimiento del Barroco en Andalucía parte de unos antecedentes situados en la época anterior, pues ya durante el siglo xvi se producen importantísimas obras que consagran a la platería andaluza como una de las primeras escuelas españolas, ya que, debido al poder económico de sus principales ciudades, los más importantes artífices trabajaron en ellas. Recordemos que Enrique de Arfe realiza la custodia de la Catedral de Córdoba en el primer tercio del siglo, que su hijo Antonio pasa por Sevilla para embarcarse para América, aunque ignoramos si su estancia en la ciudad tuvo alguna repercusión. De su misma generación y también discípulo de Enrique de Arfe fue Juan Ruiz, el Vandalino, introductor del Renacimiento en Andalucía, que hizo la custodia de la Catedral de Jaén, hoy desaparecida, y según los textos había hecho otras dos, una para Baza (Granada) y otra para el Convento de San Pablo de Sevilla, desaparecidas también. Finalmente Juan de Arfe, en el último tercio del siglo xvi, hizo la gran custodia de la Catedral de Sevilla, por lo tanto gran parte de los más importantes plateros españoles pasaron por Andalucía y dejaron sus obras en nuestras ciudades, obras todas ellas claves en la historia de la platería española. Pero además de estos artífices de primera línea, hubo otros muchos eminentes orfebres, bien formados en su ciudad natal, o bien alrededor de los ya mencionados, que produjeron obras de primer orden. Andaluces fueron los Alfaro, Diego y Francisco, que trabajaron en Córdoba, Sevilla y Toledo. De origen toledano, pero afincados en Sevilla, fueron los Ballesteros, que extendieron sus obras por la provincia, fuera de ella e incluso por Extremadura, y en fin otros muchos artífices que destacaron por sus obras, especialmente en el último tercio del siglo xvi.

Con estos antecedentes no parece extraño que en las ciudades andaluzas, constituidas como grandes centros ya a finales del siglo xvi, se produzca una gran floración de la platería manierista durante la primera mitad del siglo xvii, un pleno Barroco desde mediados de esta centuria hasta mediados de la siguiente y, finalmente, una eclosión del Rococó en la segunda mitad del xviii, muy localizado en Córdoba y su área de extensión.

En los últimos años del Quinientos, dos artífices, que aún trabajarán en la primera década del siglo siguiente, van a realizar obras que serán determinantes en la aparición del nuevo estilo que ocupará toda la primera mitad del siglo xvii e incluso todavía se hallarán algunas piezas aisladas en la segunda mitad. Este estilo, más conocido como Manierismo, ha recibido, sin embargo, diferentes nombres. Por parte de estudiosos madrileños se le ha denominado «estilo cortesano», defendiendo que surgió en la Corte, entre Madrid y Valladolid, en el reinado de Felipe III; nosotros sin embargo, ya probamos que esta tendencia surgió en el eje Toledo-Sevilla por unos plateros, Francisco Merino y Francisco de Alfaro, que nunca pisaron la Corte y que ya habían realizado importantes obras en este estilo antes del comienzo del siglo xvii.¹ Por otra parte, el manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven, importante arquitecto cuyas obras son bien conocidas, dejó unas imágenes de dos piezas de orfebrería entre sus diseños arquitectónicos, que se corresponden claramente con el estilo manierista y que, según los especialistas, el manuscrito no pudo haberse escrito después de 1563, por lo que sería una avanzadilla de dicho estilo. No obstante, existen dudas sobre si los dos dibujos de platería fueron añadidos más tarde, pero en cualquier caso siempre antes de finales del siglo.²

Francisco Merino, autor de dos importantes urnas existentes en la Catedral de Toledo, San Eugenio y Santa Leocadia, aparece en Sevilla en 1580 con motivo del concurso de la gran custodia de la catedral, obra que no consigue, pero sin embargo vende una cruz al cabildo catedralicio que será cabeza del estilo. Con respecto a su trabajo en las urnas toledanas, una fue realizada antes de su llegada a

¹ SANZ, M.J., «Dibujos de platería», *Libro de arquitectura de Hernán Ruiz II, Estudios*, Sevilla, 1998, pp. 257-265; «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo xvi. Origen del cambio tipológico», *Estudios de platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 427-439.

² *Libro de arquitectura de Hernán Ruiz II, Facsímil*, fols. 224 y 226.

Sevilla, en 1569, y la otra después de su vuelta a Toledo, entre 1590-93, apreciándose claramente el cambio de estilo de una a otra.

Francisco de Alfaro, que también viene a la ciudad hispalense por el mismo motivo y que obtiene el mismo resultado que Merino, va a tener mucha más repercusión en Andalucía, ya que al no conseguir el contrato de la custodia catedralicia se dedica a trabajar en diversos pueblos de la provincia, siendo uno de los plateros de su tiempo que más custodias realizó, si exceptuamos a Juan de Arfe, con la ventaja de que todas se conservan. Así, contrató y ejecutó las custodias de torre de Écija, Carmona, el Convento de Dominicas de Gibraleón (Huelva), hoy en la Catedral de Sevilla, La Laguna, y Marchena; además en esta última ciudad hizo muchas otras obras entre las que destaca una cruz procesional, inspirada en la catedralicia de Merino. Otras cruces de su mano han sido localizadas en las provincias de Málaga y Badajoz. Todas ellas son piezas que consideramos las primeras dentro del nuevo estilo manierista.

Aunque no había obtenido el contrato de la gran custodia, ya que le fue concedido a Juan de Arfe, el cabildo catedralicio le encargó varias obras más y algunos arreglos en la gran custodia, para la que hizo un basamento nuevo y el viril. Como obras nuevas hizo distintos relicarios de templete del más puro estilo arquitectónico, dos grandes atriles para el altar mayor y quizá su obra más original, el tabernáculo del altar mayor de la catedral. Esta pieza constituye un hito en la historia de la platería española por el atrevimiento y novedad de su trazado y de sus elementos constructivos. Su planta oval, su cubierta cupuliforme y el empleo de la columna salomónica constituyen un avance de lo que será la nueva arquitectura barroca. Aunque esta columna ya había sido pintada y dibujada por artistas italianos y españoles, nunca había sido ejecutada como un volumen real, y en estas fechas de comienzos del siglo XVII ni siquiera se sabía el gran desarrollo posterior que había de tener en los retablos españoles. El proyecto, según revela el contrato, fue hecho por Juan Bautista Vázquez,³ conocido escultor que trabajaba en Sevilla por estas fechas y autor de otros encargos arquitectónicos, como el del monumento para la Semana Santa que se instalaba en la catedral. Es interesante constatar que por estas

fechas también se construía, en el mismo templo y dentro de la gran arquitectura, otra planta oval con su correspondiente cúpula, la sala capitular, obra de Hernán Ruiz II, una de las más importantes obras de su época.

Pero estos avances de las dos grandes figuras creadoras del nuevo estilo, Merino y Alfaro, no van a tener discípulos de su alto nivel, sino seguidores más o menos fieles, que van a extender este estilo no solamente por Andalucía, sino por toda España, aunque en el resto del país tendrá que convivir con otros tipos de Manierismo.

EL MANIERISMO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

Durante la primera mitad del siglo predomina por completo este estilo, del que casi todas las parroquias y conventos poseen ejemplares utilizados para el culto. En cuanto a las piezas de gran envergadura, como los frontales de altar y las custodias de torre, en Andalucía se halla un solo ejemplar del primer tipo, pero varios del segundo.

El problema que presentan las obras de este periodo es su falta sistemática de marcaje, pues salvo algunas piezas cordobesas, en el resto de las ciudades no se suele marcar; por el contrario, muchas de ellas llevan leyendas alusivas al propietario, al donante y a la fecha, datos altamente útiles a falta de marcas.

En cuanto a las diferenciaciones existentes entre las distintas zonas de Andalucía, puede decirse que en esta primera mitad del siglo XVII no son excesivas, pues se ajustan a unos modelos muy extendidos por toda la comunidad, sin embargo, sí se aprecian algunas diferencias en los bordes de la periferia. La zona del este está muy relacionada con la Comunidad Murciana y el Levante, en la zona norte, Jaén especialmente, se aprecia una influencia castellana, pero también granadina, mientras que los grandes núcleos como Córdoba y Sevilla, bastante relacionados entre sí, tienen extensiones hacia Huelva y Cádiz, que en esta época siguen preferentemente a Sevilla, de cuyo Reino formaban parte. Granada y Málaga comparten mutuas influencias, especialmente de la primera a la segunda,

³ HEREDIA MORENO, M.C., «Francisco de Alfaro y el sagrario de la Catedral de Sevilla», *Estudios de platería, San Eloy. 2006*, Murcia, 2006, pp. 254-276.



Francisco de Alfaro, *Cruz parroquial*. Iglesia de San Juan Bautista, Marchena (Sevilla).

pero también ésta tiene relación con la platería sevillana, y en cualquier caso hay que hablar más de maestros y talleres que de zonas geográficas.

Las piezas dedicadas al culto, que son las que nos interesan, pueden agruparse según sus estructuras, que van a determinar su forma final, e incluso su ornamentación, ya que ésta estará condicionada por el tamaño y forma de los espacios para decorar. Entre las piezas con vástago son fundamentales las cruces procesionales, las custodias de mano, los cálices, copones y, por supuesto, los candeleros, pues todas ellas dispondrán de una parte común, el vástago o astil en el que se intercalarán diferentes molduras con poca variación.

La obra quizá más innovadora y avanzada es la *cruz procesional*, con la creación por parte de Francisco Merino de una nueva tipología que debió realizar entre 1580 y 1587 y que adquirió el cabildo de la Catedral de Sevilla. La pieza será cabeza de una serie de cruces repartidas por toda Andalucía, Extremadura e incluso otras comunidades. Restaurada por Francisco de Alfaro en 1595, debió de impactarle de tal manera, que determinó la creación de todas sus cruces posteriores, siendo la más rica la que hizo para la Parroquia de San Juan de Marchena entre 1593 y 1597 y que tiene la misma disposición que la sevillana, aunque no es patriarcal.⁴ Este modelo fue seguido no sólo por el mismo Alfaro, que fue en realidad su difusor por toda Andalucía y Extremadura, sino por otros orfebres contemporáneos, pero sobre todo posteriores, que realizaron piezas durante toda la primera mitad del siglo xvii e incluso posteriormente.

En la provincia de Málaga abundan las piezas de este tipo, aunque la más antigua, correspondiente a la Parroquia de Teba, que se atribuye al propio Alfaro, no responde especialmente al modelo. Sin embargo, las del Museo Municipal de Antequera, una con gran profusión de esmalte y obra seguramente de Juan Jacinto Vázquez (c. 1620-1622), la de la parroquia de Casarabonela o la de Mijas, son todas mucho más semejantes al tipo inicial.⁵ Así mismo existen ejemplares en las parroquias de Doña Mencía y San Sebastián de Espiel (Córdoba),⁶ y en la Parroquia mayor de Baza (Granada).⁷

⁴ SANZ, M.J., «La cruz procesional en las últimas décadas...», pp. 426-439.

⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga, 1550/1800*, Málaga, 1997, pp. 211-213 y 277-279.

⁶ AA.VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1985, t. III, pp. 108-109 y 213.

⁷ CAPEL MARGARITO, M., *Orfebrería religiosa en Granada*, Granada, 1986, t. II, p. 114, fig. 202.

La pieza más extendida es la *custodia de mano*, más asequible que la de torre para la mayoría de las comunidades y por ello más abundante. Su estructura sigue unos modelos determinados, pero en realidad tiene muy pocas variantes, que residen casi todas en el nudo. El primer modelo conocido corresponde a la ejecutada para la Parroquia de Santa María de Carmona por Francisco de Alfaro a fines del siglo xvi, pieza enriquecida casi dos siglos más tarde con un riquísimo viril.⁸ Este modelo tuvo seguidores en la misma ciudad, como las dos del Convento de Santa Clara, una con sol de doble ráfaga y otra con sol sencillo.⁹ En Málaga se han distinguido dos modelos de nudo, situando los arquitectónicos en la primera mitad del siglo y los cilíndricos u ovoides en la segunda mitad.¹⁰ Pero en otras áreas las diferencias no son tan claras.

La ornamentación de todas estas piezas está basada en el picado de lustre y sobre todo en los esmaltes, que pueden limitarse a pequeños botones superpuestos, pero también pueden ocupar superficies mayores como las caras del templete o nudo; sin embargo, hay algunas piezas en que mezclan los temas geométricos y los esmaltes con el otro estilo de la época, el consistente en temas vegetales repujados, como es el caso de la custodia del Museo de Antequera, obra de Salvador Noriega en 1636.¹¹

En la provincia de Granada la pieza más espectacular es la custodia de la Parroquia de Salobreña, que sigue el modelo de Alfaro, pero la diferencia con las piezas sevillanas reside en la peana, que tiene una forma elevada, relacionada con las ecijas de la Parroquia de Santiago y el Convento de la Victoria, esta última muy alterada, pero la primera en su estado original, que va fechada en 1631 y marcada por el platero cordobés Antonio de Santa Cruz,¹² por lo que habría que pensar en una influencia cordobesa para este tipo de basamentos.

Una novedad correspondiente a este estilo es la aparición del sol con rayos ondulantes y lisos alternados, pues aunque los encontramos ya en piezas de finales del siglo xvi, es

ahora cuando se generalizan. Las más antiguas custodias renacentistas que se conservan no tienen el sol de rayos, sino formado por unas cresterías, más o menos ricas, relacionadas claramente con los remates arquitectónicos. Por otra parte hemos constatado cómo la sustitución de soles en las custodias de mano es bastante habitual en casi todas las épocas, por lo tanto no es de extrañar que los soles de rayos existentes en piezas del siglo anterior hayan sido colocados con posterioridad, como podría pensarse de la custodia existente en Fuenteovejuna, marcada por Diego de Alfaro.

Las custodias cordobesas, como las otras piezas de este estilo, suelen tener abundancia de esmaltes y una mayor riqueza en los soles, como las de los Conventos de San Martín y Madre de Dios, de Lucena, mientras que la de la Parroquia de San Mateo presenta un sol aún más rico, de doble ráfaga y remates de estrellas, y dos ángeles danzantes sostenidos por brazos laterales que surgen del vástago. Estas figuras suelen ser de influencia levantina y el sol de doble ráfaga no suele aparecer hasta finales del siglo, por lo que podría ser una pieza de este momento.¹³ Verdaderamente original es el sol de la Parroquia de Santa Ana, de Conquista, formado por doble ráfaga entre cuyos rayos se intercalan piezas formadas por dobles ces rematadas por perillas. No está determinada la procedencia de la pieza, pero podría ser de origen hispanoamericano.

En la provincia de Jaén hemos advertido la influencia castellana y, de hecho, alguno de sus mejores ostensorios muestran la marca de Madrid, como el de la Parroquia del Sagrario de Jaén, que además de presentar un macizo astil formado por tres molduras de jarras decrecientes, lleva estrellas rematando los rayos lisos del sol. Otra pieza fechada en 1637, de la Parroquia de San Pedro de Castillo de Locubín, muestra también un astil compuesto por tres molduras: cilindro, templete y jarra, pero ésta parece una obra autóctona.¹⁴

⁸ MEJÍAS ÁVAREZ, M.J., *Orfebrería religiosa en Carmona (siglos xv-xix)*, Carmona, 2001, pp. 245-246.

⁹ *Ibidem*, pp. 361-362 y 649; CHAVERO, F., *Clara de Asís en el VIII centenario de su nacimiento*, Sevilla, 1994-95, pp. 102-103 y 245-246.

¹⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *Ob. cit.*, p. 230.

¹¹ *Ibidem*, pp. 269 y 563; *Museo Municipal de Antequera, Catálogo de la platería*, Antequera, 1993, pp. 277-278.

¹² GARCÍA LEÓN, G., *El arte de la platería en Écija, siglos xv-xix*, Sevilla, 2001, pp. 296-299.

¹³ AA.VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1987, t. V, pp. 114, 183 y 214.

¹⁴ ANGUITA HERRADOR, R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén, 1996, pp. 196-199.

Las obras más relacionadas por su estructura con las custodias de mano son los *cálices y los copones*, siendo los cálices más abundantes. Su menor tamaño hace que los astiles contengan menor número de molduras, y en el caso de los nudos predominen más los de forma semiovoide que los de templete. Los ejemplares más antiguos derivan de piezas sencillas de fines del siglo anterior, no llevan esmaltes y presentan unas estructuras con voluminosos nudos, como los de la Parroquia de San Bartolomé de Espejo (Córdoba), que llevan nudos ovoides y decoración cincelada de tipo geométrico.¹⁵ Más avanzado y de perfil más elegante es el del Convento de Clarisas de Alcalá de Guadaíra de 1603, la más antigua de las piezas fechadas de este estilo de toda España, línea en la que se halla el cáliz del Convento de Santa María de Jesús de Sevilla, aunque en éste ya aparecen los esmaltes.¹⁶ Éstos van a ser el principal ornamento, como en las demás piezas, sin embargo, los esmaltes son especialmente ricos en las piezas cordobesas en las que llegan a alcanzar hasta las costillas de la copa, como en los ejemplares de la Parroquia de la Asunción de Bujalance o de la Parroquia de Santiago de Belalcázar, el primero atribuido a Pedro Sánchez de Luque y el segundo con adición de piedras seguramente posteriores. Dos piezas del mismo tipo son los cálices limosneros, el del Museo Municipal de Antequera, fechado en 1698, y el de la Parroquia de Teba (Málaga), de 1696, ambos atribuidos a Simón Navarro y por lo tanto precedentes de talleres madrileños.¹⁷

Capítulo aparte lo constituyen las *custodias de torre*, las piezas más importantes en toda la orfebrería religiosa. En Andalucía se conservan bastantes obras, pues casi todas las poblaciones de una cierta relevancia solían tener una custodia de torre. Los ejemplares de este periodo siguen los modelos del último Renacimiento, compuestos por varios cuerpos decrecientes, que guardan rigurosamente los órdenes arquitectónicos y en los que la arquitectura manierista predomina por completo. En este periodo inmediatamente anterior a la aparición del Barroco, es decir, en el segundo cuarto del siglo xvii, las tendencias se hallan divididas, pues mientras en algunos ejemplares se siguen bastante fielmente los modelos del último Renacimiento, es decir,

los de las custodias de Alfaro, en otros, por el contrario, la arquitectura se recubre con esa decoración vegetal, plana y monotemática que ha convivido con la puramente geométrica, pero menos difundida en Andalucía. En el primer grupo podemos incluir la custodia de la Parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), de dos cuerpos, cubierta cupuliforme, columnas estriadas de orden jónico, con el primer tercio decorado y reparto de las esculturas a la manera de Alfaro. Es obra del platero sevillano Antonio Carrillo, que se data antes de mediados del siglo. En la misma línea pero con una diferenciación mayor entre los dos cuerpos, un elevado remate cilíndrico y con cubierta de cúpula, es la custodia de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella (Córdoba). Su estructura es más sencilla, tiene planta cuadrada, columnas dóricas lisas sobre altos pedestales y con el tercio inferior decorado por óvalos. En cuanto a la escultura, el remate lo ocupa San Miguel y el segundo cuerpo el Resucitado, y una serie de angelillos se apoyan sobre la cubierta del primer cuerpo. La pieza es obra del platero cordobés Antonio de Alcántara que la realizó en 1656.¹⁸ De planta poligonal, dos cuerpos, remate de cúpula y aspecto muy aéreo, es la custodia de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cabra (Córdoba), cuyos botones de esmalte y la escasez de escultura la convierten en una pieza mucho más manierista. Es obra del platero cordobés Pedro Sánchez de Luque, que la realizó entre 1621 y 1633. Añadidos posteriores, como la gran peana rococó y las pirámides del primer cuerpo, enmascaran sus proporciones iniciales.

En la línea de la decoración vegetal o protobarroca está la custodia de la Hermandad Sacramental de la Parroquia de El Salvador de Sevilla. Es de orden jónico en el primer cuerpo, con columnas estriadas y decoradas con temas vegetales en el primer tercio, mientras que en el segundo cuerpo las columnas, de orden compuesto, llevan el fuste completamente decorado con óvalos, puntas de diamante y otros elementos geométricos. Los cuatro Evangelistas del primer cuerpo y el Cristo atado a la columna que ocupa el segundo templete son obras posteriores, así como la Fe del remate. Su autor fue Miguel Sánchez, que la realizó entre 1620 y 1621. Esta pieza

¹⁵ AA.VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, t. III, p. 187.

¹⁶ SANZ, M.J., «Dibujos de platería», pp. 264-265.

¹⁷ TEMBOURY, J., *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1948, pp. 204-205; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *El arte de la platería...*, p. 284.

¹⁸ ORTIZ JUÁREZ, D., *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*, Córdoba, 1973, pp. 59-60; HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, pp. 226-227.

es quizá una de las más avanzadas de esta primera mitad del siglo, pues la abundancia decorativa que la cubre produce un efecto cercano al aspecto ornamental del Barroco.

En algunos casos se han utilizado los templetos de un solo cuerpo o andas como custodias procesionales, y ese es el caso de las de la Parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera (Sevilla). Éstas son un interesante ejemplo del estilo manierista con decoración vegetal plana, que recubre toda la obra desde el elevado basamento de las columnas hasta la calada cúpula del remate.

Piezas esplendentes y de gran tamaño son las *bandejas o fuentes*, como eran denominadas en su época, que alcanzan ahora unas enormes dimensiones y en las que se puede desarrollar un amplio programa decorativo, así como grandes superficies dedicadas al esmalte. A juego con ellas solían estar *las jarras*, cuya base coincidía con la elevación central de la bandeja, y que respondían a un modelo llamado «jarra de pico». Estas piezas son muy abundantes por toda la geografía española y constituyen un modelo típicamente español, bastante diferenciado de los tipos italianos que predominaban en casi toda Europa.

Superficies planas donde se puede desarrollar mucho más ampliamente la ornamentación son los *frontales de altar*, piezas muy escasas en este periodo, en el que no contamos más que con el de la Catedral de Málaga, cuya original ornamentación nos recuerda a los frontales de tejido. En el friso de la parte superior se representan tres escenas, la central dedicada a San Patricio y en las laterales a San Ciriaco y a Santa Paula. Entre estos relieves se ubican unos espacios con decoración vegetal de finas espirales. El espacio mayor, que forma el cuerpo del frontal, está formado por una red de rombos resaltados y con fingimiento de joyas en sus ángulos, dentro de los cuales se desarrolla una decoración vegetal simétrica, de claro recuerdo renacentista. En las bandas laterales aparecen los escudos del obispo donante y en el centro un relieve de la Anunciación. La obra fue regalada por el obispo Luis Fernández de Córdoba, que más tarde fue arzobispo de Sevilla y desde

esta ciudad envió el frontal a su primitiva diócesis, en 1625. Ello ha hecho pensar a los investigadores de la pieza que pudo ser obra sevillana del platero de la catedral Juan de Ledesma.¹⁹

EL DESARROLLO DEL BARROCO ANDALUZ

No se puede fijar una fecha exacta para la aparición del nuevo estilo, pues aunque las primeras obras datadas se sitúen a mediados del siglo xvii, no poseemos suficientes piezas fechadas hasta al menos diez años después, y éstas son muy escasas. Otras muchas, por el contrario, que responden a los mismos parámetros, carecen de fecha y marcas, y por lo tanto no podemos fijar el momento de su ejecución. Las tres primeras piezas fechadas, dos bandejas y un portapaz de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla, muestran aspectos diferentes, pues si bien las bandejas son la primera muestra de la típica decoración floral barroca, el portapaz por el contrario presenta un modelo de transición, con una arquitectura muy manierista bordeada por ces vegetalizadas y con unas tímidas hojarascas sobre las pilas-tras. Sin embargo, las tres obras son coetáneas, ya que fueron donadas por la misma persona y en la misma fecha, según reza su inscripción: el jurado Pedro Martínez López en 1655.²⁰ Otro portapaz, fechado en 1659, de la Parroquia de Omnium Sanctorum²¹ de Sevilla se muestra ya bastante más barroco, aunque todavía no se utiliza la columna salomónica, y en la misma línea, pero con mucho más sentido del Barroco por el movimiento ondulante de sus perfiles, está el de la Iglesia de los Mártires de Málaga, que se sitúa ya en el último cuarto del siglo.²²

Lo que sí se puede establecer es que hacia 1660 ya está totalmente afinado el estilo barroco en la platería, aunque no hayan desaparecido del todo los restos del Manierismo, que aún persisten en determinadas piezas casi hasta las últimas décadas del siglo. Estos cambios de estilo van a ser bastante completos, produciéndose tanto en la estructura como en la ornamentación, e incluso en el sistema organizativo general de las piezas. En lo que se refiere a la nueva ornamentación, ésta es tan abrumadora que afecta también a la estructura de las obras,

¹⁹ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *Ob. cit.*, pp. 243-244 y 286-287.

²⁰ SANZ, M.J., *Orfebrería sevillana...*, t. II, pp. 233 y 238.

²¹ *Ibidem.*, t. I, p. 373, t. II, p. 285.

²² SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *El arte de la platería...*, p. 291.

llegando hasta casi determinarlas. Este cambio de sentido organizativo está relacionado con el concepto teatral del Barroco, con su impresión frontal, y sobre todo con la brillantez y sensación de riqueza que apreciamos en la distribución ornamental de algunas portadas, en la decoración de interiores, en las formas del mobiliario y en el colorido y tamaño de muchas joyas.

En lo que se refiere a las obras de plata labrada, como en el resto de España, la ornamentación barroca está compuesta básicamente por elementos vegetales de forma abultada y carnosa, y con pocas variantes en cuanto a unos modelos de hojas y flores, que se presentan en todas sus etapas y formas posibles, y que a medida que avanza el tiempo muestran algunas transformaciones. A este respecto se han intentado identificar estos modelos por varios investigadores.²³ Por el contrario las representaciones humanas, que ya habían disminuido durante la etapa anterior, continúan en esta misma línea descendente, quedando únicamente reservadas a las obras de gran o mediano tamaño, y por supuesto siempre relacionadas con el aspecto doctrinal de la Iglesia.

Obras en las que la estructura es determinante, y en las que inicialmente se siguen modelos anteriores, son *las cruces procesionales*, que continúan el modelo manierista durante gran parte de la segunda mitad del siglo, hallándose algunas fechadas en 1690, como la de la Parroquia de San Bartolomé de El Viso del Alcor (Sevilla),²⁴ pero en general se advierten algunas variaciones en el incremento de la decoración y en la supresión de los esmaltes. En cuanto a los aumentos decorativos, éstos se sitúan fundamentalmente en los extremos de los brazos en los que se colocan brotes vegetales, coronas de tipo imperial o veneras, como la de la Iglesia de San José de Granada.²⁵ Esta pieza, seguramente remate de un estandarte, se apoya en un brote vegetal de acanto, ya típicamente barroco. Estas mismas normas rigen para las cruces de altar, especialmente en lo referido a los remates de los brazos.

Para hallar ya una cruz propiamente barroca hemos de situarnos en los comienzos del siglo XVIII, fechas en las que la ornamentación vegetal comenzará a cubrir casi por completo la pieza, desapareciendo, además de los esmaltes, todos los elementos geométricos. Así el modelo Merino-Alfaro prácticamente desaparece, y la cruz se convierte en una estructura cubierta de elementos florales y con muy poco espacio dedicado a la iconografía, que se reduce al Crucificado en el anverso, una imagen de la Virgen en el reverso y, a veces, algunos relieves en los extremos de los brazos. Uno de los modelos que todavía recuerda la disposición de las piezas anteriores es la cruz de la Parroquia de San Francisco, de Montilla (Córdoba).²⁶ En las mismas fechas de comienzos del XVIII se encuadra la cruz de la Parroquia de San Andrés de Encinasola (Huelva), pero ésta es una obra ya plenamente barroca, que se halla totalmente cubierta de elementos vegetales. Una pieza aún más avanzada en cuanto a la desaparición de la estructura era la cruz procesional de la Parroquia de San Julián, de Sevilla, en la que los brazos se habían convertido en formas ondulantes adaptadas a las rosas carnosas de su decoración. La obra desapareció durante la Guerra Civil.²⁷

Piezas donde se puede apreciar el cambio, tanto estructural como decorativo, son las *custodias de mano*, que durante toda la segunda mitad del siglo XVII no se desprenden del todo de las anteriores formas manieristas, aunque se introducen algunos cambios en la estructura y en la ornamentación. Las partes menos afectadas por el cambio son el sol y el nudo, que sigue siendo arquitectónico, aunque en algunos casos se muestran en él elementos barrocos como la columna salomónica, que podemos ver en ejemplares repartidos por toda Andalucía. La del Museo de Antequera, atribuida al platero granadino Salvador de Argüeta y fechada en 1714,²⁸ lleva muy decorada la peana y gran abundancia de asitas, y del mismo tipo, aunque algo más sobria, es la de la Parroquia de San Andrés de Encinasola (Huelva).²⁹ En la misma línea y con sol añadido posteriormente,

²³ SANZ, M.J., *Orfebrería...*, t. I, pp. 197-199; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *El arte de la platería...*, p. 305.

²⁴ HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, t. II, p. 385, fig. 151.

²⁵ CAPEL MARGARITO, M., *Ob. cit.*, t. I, pp. 40, 41 y 113.

²⁶ ORTIZ JUÁREZ, D., *Ob. cit.*, pp. 67 y 68, fig. 124.

²⁷ SANZ, M.J., *Orfebrería barroca...*, t. I, p. 372.

²⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *Catálogo de la platería...*, pp. 225, 226 y 286

²⁹ HEREDIA MORENO, M.C., *Ob. cit.*, p. 389.

es la de la Parroquia de la Virgen del Rosario de Cádiz,³⁰ sin embargo, la pieza más suntuosa de todas ellas es la custodia de San Miguel de Jerez de la Frontera, quizá también la mayor de su época. Esta obra, realizada en 1674 por Juan Laureano de Pina,³¹ se puede considerar como plenamente barroca, pues, aunque conserve aún el nudo arquitectónico, introduce en él la columna salomónica y además a lo largo de su altísimo astil se reparten una serie de molduras de perfiles curvilíneos que se cubren con la plena decoración vegetal barroca.

Todas las custodias a las que nos hemos referido tienen bastante altura y quizá por eso han seguido teniendo en su composición el nudo arquitectónico y un gran sol formado por rayos lisos y ondulantes alternados, pero existen algunos raros ejemplares de poca altura y de estructura plenamente barroca en las que el sol está formado por unos módulos compuestos por cabezas aladas, ces y sigmas, que dan un aspecto de encaje a la ráfaga. De estas piezas se conservan tres en Sevilla,³² y una en la provincia de Huelva, en Beas, más sencilla.³³ Estas piezas han sido clasificadas en algún momento como de origen mexicano por el tipo de sol, pero esta hipótesis, que incluso nosotros mismos aceptamos en determinado momento, no podemos mantenerla con seguridad hoy al no llevar marcas que las identifiquen. Otra custodia que está a caballo entre estos modelos y los habituales de rayos es la de la Parroquia de Teba (Málaga), cuyo sol está compuesto por rayos ondulados que alternan con otros formados por cabezas aladas con remate de penachos florales. Es una obra muy rica atribuida al platero sevillano Manuel Guerrero de Alcántara, discípulo de Juan Laureano de Pina, y fechable hacia 1730.³⁴

A medida que avanza el siglo XVIII y durante el periodo que ocupa el pleno Barroco, los astiles se irán haciendo cada vez más sinuosos, los nudos tomarán aspecto piriforme invertido, las peanas elevarán su perfil y todos los restos de módulos arquitectónicos se irán perdiendo, mientras que los soles no cambiarán hasta mediado el siglo.



Juan Laureano de Pina, *Custodia de sol*. Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz).

³⁰ MORENO PUPPO, M., *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*, Cádiz, 1986, t. II, fig. 27.

³¹ SANZ, M.J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, pp. 154-157; NIEVA SOTO, P., *Plata y plateros en la Iglesia de San Miguel de Jerez*, Jerez, 1988, pp. 90-93 y fig. 13.

³² SANZ, M.J., *Orfebrería Sevillana...*, t. I, p. 398, t. II, pp. 246 y 256; CHAVERO, F., *Ob. cit.*, pp. 106-107.

³³ HEREDIA MORENO, M.C., *Ob. cit.*, t. I, pp. 174 y 390.

³⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *El arte de la platería*, p. 402, figs. 190-192.

La evolución de los *cálices* y *copones* va a ser más rápida, ya que los módulos arquitectónicos no eran tan evidentes en estas piezas debido a su menor tamaño. El modelo que se generaliza consta de una peana levemente elevada, un nudo piriforme o compuesto por dos molduras derivadas de los modelos manieristas, y una copa con la mitad inferior decorada. Tanto el basamento como el nudo y la parte inferior de la copa van cubiertos de ornamentación vegetal, habiendo desaparecido totalmente los aspectos geométricos y siendo escasísima la iconografía, que suele reducirse a cabezas aladas. Los ejemplares son tan numerosos que sería imposible citarlos aquí, pues raro es el templo que no cuenta con más de un cáliz barroco. En la misma línea se hallan los *copones*, que sufren la misma evolución y se componen prácticamente de los mismos elementos.

La tradición de las *custodias de torre* en España, y especialmente en Andalucía, es tan fuerte que a pesar de los numerosos ejemplares existentes, realizados en los siglos anteriores, se siguen haciendo obras de gran envergadura para las poblaciones de relevancia. En general se continúan los modelos arquitectónicos creados en el siglo *xvi* y desarrollados durante el *xvii*, con los correspondientes cambios de estilo, hecho que es ahora, durante el Barroco, más evidente. La estructura está formada por varios cuerpos decrecientes, generalmente tres, cuya arquitectura se simplifica con respecto a la de las etapas anteriores, introduciéndose elementos barrocos como la columna salomónica. En lo que se refiere a la representación escultórica, ésta disminuye considerablemente, quedando reservada la escultura exenta a los cuatro Evangelistas, Padres de la Iglesia y patronos del templo, en algunos casos, la Inmaculada en el primero o segundo cuerpo, ángeles músicos o pasionarios, y la Fe en el remate.

Entre las custodias que utilizan rigurosamente la columna salomónica pueden citarse las de la Parroquia de la Magdalena, de Sevilla, la de la Parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera (Sevilla) y la de San Bartolomé de Espejo (Córdoba), mientras que la de la Catedral de Cádiz y la de la Catedral de Baeza (Jaén), ambas quizá las más suntuosas, utilizan una falsa columna

salomónica cuyas cintas enrolladas en el fuste liso dan la impresión de la torsión propia de la salomónica. Esta última, sin embargo, también utiliza la columna salomónica, aunque en el espacio interior. Las custodias de Sevilla y Utrera tienen una estructura semejante, aunque la primera tenga planta hexagonal y la segunda cuadrada, ambas tienen tres cuerpos, utilizan el arco de medio punto en ellos y combinan la salomónica con las de fuste decorado o liso. En el primer caso las columnas alternan sus tamaños en los distintos cuerpos, y en el segundo las columnas salomónicas siempre son las de mayor altura. La iconografía es la habitual, ya descrita, y muy semejante en ambas, poseyendo, como en la mayoría de los casos, peanas posteriores. Las dos custodias, como obras de gran envergadura, han sufrido la intervención de varios autores, pero la sevillana corresponde en casi su totalidad a uno de los más grandes orfebres del Barroco nacional, Juan Laureano de Pina, que la finalizó ya a comienzos del siglo *xviii*. La custodia de Utrera fue una obra cuya realización duró muchos años (1678-1708) y en la que intervinieron varios autores entre los que se cuentan Blas Ruiz y Felipe Ponce, que actuaron entre 1678 y 1708.³⁵ Ambos eran plateros de origen sevillano, pero entre la muerte del primero en 1684 y la intervención del segundo en 1701 se conserva un contrato con Juan Laureano de Pina, de 1690, que, aunque tomó la obra ya comenzada y no la pudo terminar, parece ser al autor de proyecto.³⁶

La custodia de Espejo es mucho más maciza, tiene sólo dos cuerpos y una estructura con pilares en ambos, apareciendo la columna salomónica sólo en el primero y con una función más decorativa que funcional. La obra fue iniciada por Alonso de Aguilar y seguida por su yerno Bernabé García de los Reyes, que en 1725 se compromete a terminarla junto con Tomás de Pedrajas, que hizo el basamento, concluyéndose la obra un año después.³⁷ Esta custodia es una de las pocas con basamento coetáneo.

La custodia de Baeza es una de las piezas más ricas del Barroco, obra del platero antequerano Gaspar Núñez de Castro, que la realizó entre 1700 y 1714.³⁸ Consta de tres cuerpos

³⁵ QUILES GARCÍA, F., «La custodia de Santa María de la Mesa de Utrera y sus autores», *Archivo Hispalense*, n.º 222, Sevilla, 1990, pp. 155-171.

³⁶ GONZÁLEZ DE LA PEÑA, E., «Un importante hallazgo en la historia de la orfebrería andaluza. Se descubre el autor de la custodia de Santa María», *Vía Marciala*, n.º 427, Utrera, 1999.

³⁷ AA.VV., *Catálogo artístico... de Córdoba*, t. III, pp. 189-190.

³⁸ HERNMARCK, C., *Ob. cit.*, pp. 250-251; ANGUIA HERRADOR, R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*, 1996, pp. 208-209.

y remate cupular, teniendo cada uno de los cuerpos dos templetes, uno interior y otro exterior, en los que se utilizan dos tipos de columnas, decoradas con cintas enrolladas y salomónicas, cuyas diferentes alturas corresponden a las de los templetes en los que se combinan, según el modelo arriano, los frisos adintelados y los arcos de medio punto. El hecho de tener dos niveles de columnas, todas decoradas, le da un aspecto muy aéreo y a su vez aumenta la riqueza ornamental. Su iconografía es la propia de la época, con relieves alusivos a la Eucaristía como en las custodias renacentistas.

También la custodia de la Catedral de Cádiz es una de las más suntuosas de toda España, además de ser la más alta. Se compone de tres cuerpos y dentro del primero contiene una pequeña custodia gótica, procesionándose además sobre un carro de plata realizado casi cien años después que la custodia. El primer cuerpo consta de dos tipos de columnas de distintas alturas y ornamentación, además de pilares, el segundo lleva una sola hilera de columnas con fustes decorados, y el tercero sólo pilares. Las columnas mayores del primer cuerpo tienen el fuste decorado y forma abalaustrada y parecen estar inspiradas en la arquitectura de los retablos desarrollada por Saavedra. Su autor fue Antonio Suárez, que la terminó en 1664 como consta en la inscripción. El carro, realizado en 1740, va fechado y marcado por contraste y autor, siendo éste Juan Pastor. Corresponde a la etapa de transición del Barroco al Rococó, apareciendo en él ya conatos de rocalla y una interesante iconografía relacionada con la Eucaristía y con la ciudad de Cádiz que lo pagó.³⁹

Con inspiración en la custodia de la Catedral de Sevilla se realizó la de la Parroquia de Santa Ana de la misma ciudad, aunque con una organización del Barroco avanzado. Se trata de una pieza de dos cuerpos, o tres si se considera como tal el remate, con planta poligonal, columnas estriadas y decoradas en distintas secciones de su fuste y capiteles corintios que soportan arcos de medio punto. La balaustrada que remata el primer cuerpo denota la influencia de la custodia de Arfe de la catedral, pero el movimiento de los frisos la identifica con una obra del Barroco avanzado, así como los estípites usados en el templete del remate. La custodia, obra de Andrés Osorio en 1726, tiene una doble función, de monumento



Gaspar Núñez de Castro, *Custodia* (detalle). Catedral, Baeza (Jaén).

eucarístico en Semana Santa, colocando un sagrario en el primer cuerpo, y de custodia procesional, colocando el viril en el mismo lugar. En el segundo cuerpo va el grupo escultórico patrono de la parroquia, Santa Ana, la Virgen y el Niño.

Un caso extraño lo constituye la custodia de la Iglesia de San Pedro de Carmona, atribuida tradicionalmente a Francisco de Alfaro, pero recientes investigaciones han demostrado que se trata de una obra del siglo XVIII. Su estructura, claramente renacentista, obedece a un proyecto del arquitecto Tomás Guisado, siendo los plateros Antonio y Francisco de Luna, padre e hijo, que la terminaron en 1750, y nueve años después la peana. La estética de la obra probablemente se deba a que le sirvió de modelo la que Francisco de Alfaro había realizado para la Iglesia de Santa María entre 1579 y 1584.⁴⁰

En el periodo en el que se desarrolla el Barroco los objetos de culto son innumerables, abundando los relicarios, las arquetas

³⁹ SANZ, M.J., *La custodia de la Catedral de Cádiz. Una integración de los estilos*, Cádiz, 2000.

⁴⁰ MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J., *Ob. cit.*, pp. 330-333 y 638.

eucarísticas, los portaviáticos, los portapaces, las sacras, las bandejas, y por supuesto los exornos de imágenes. Todas estas piezas contribuyen al esplendor de un culto básicamente devocional. Los *portapaces* siguen su tradicional estructura arquitectónica, identificada plenamente con el retablo durante los siglos XVI y XVII. Ahora durante la época barroca se sigue este mismo modelo simplificándose generalmente las tres calles en una, pero siguen teniendo su banco y su remate, e introduciendo la columna salomónica en la mayoría de los casos. El *atril* y las *sacras* por su estructura de placa lisa destinada la primera a soportar el libro durante el culto, y los segundos a contener textos fijos leídos durante la misa, suponen superficies en las que el platero puede desarrollar toda su fantasía decorativa, llegando incluso a iniciar los perfiles ondulados en sus contornos.

Arquetas eucarísticas y *portaviáticos* son utilizados para contener la Eucaristía, las primeras en los monumentos de Semana Santa y los segundos para llevar la comunión a los enfermos. Las arquetas suelen tener forma de caja con cubierta oblonga o a cuatro aguas, que se remata por la cruz sobre el Monte Calvario, o bien las tres cruces. Una pieza mixta compuesta por arqueta y custodia es la que se conserva en el Museo Municipal de Antequera, que consta de la arqueta de forma cúbica y con amplio basamento sobre la que se coloca la custodia de un solo cuerpo, con cubierta de cúpula y soportes de estípites. Esta pieza se hizo en Granada por Salvador de Argüeta entre 1710 y 1711, y no guarda ninguna relación con las demás piezas hechas en Andalucía en estas fechas, sino que su modelo fue la custodia renacentista de la Catedral de Granada.⁴¹ Los *portaviáticos*, mucho más pequeños, tienen a veces forma de corazón en llamas, con unas anillas en la parte superior por donde mediante un cordón se colgaban al cuello del sacerdote.

Relacionados con la guarda de la Eucaristía están naturalmente los *sagrarios*, incrustados la mayor parte de las veces en el retablo y hechos de su mismo material, pero durante el siglo XVIII se van a generalizar las puertas de plata, con relieves en los que se suele representar algún tema eucarístico como el

Cordero sobre el libro, el transporte del racimo de uvas, la Última Cena, el rostro de Cristo, el Pelicano, o cualquiera de otros relieves relacionados con el contenido del tabernáculo. Las puertas de sagrario de plata son innumerables, pero podría destacarse como una de las más ricas la de la Catedral de Jerez de la Frontera. En algunos casos, sin embargo, el sagrario se construye enteramente de plata, siguiendo la tradición del altar mayor de la Catedral de Sevilla, y así podemos mencionar como uno de los más puramente barrocos el de San Miguel de Morón de la Frontera (Sevilla), obra de Juan Laureano de Pina en 1686.⁴² La obra puede considerarse como la más suntuosa de su género, de planta cuadrada y cubierta cupular, cuyo friso se sostiene por columnas de dos tipos y alturas, unas salomónicas y otras decoradas con una espiral de cintas florales. Imágenes de santos de bulto van sobre el friso y en la puerta un relieve de Cristo resucitado.

Los *relicarios* barrocos son mucho menos originales que los góticos o renacentistas, pues sus formas son menos variadas, de caja con cubierta plana o a cuatro aguas, cuyas paredes son a menudo transparentes, en otros casos suelen tener forma de ostensorio, ocupando la pequeña reliquia el lugar que ocuparía la Hostia, o de pequeño templete sobre astil, o bien pueden tomar la forma de una escultura en la que se represente al santo, colocándose en su interior el cráneo completo o un pequeño trozo de hueso en un broche o adorno del pecho. En la Catedral de Sevilla existen ejemplares de todos los tipos citados, destacando los de arqueta transparente dedicados a San Félix y San Celestino, obras marcadas por plateros que trabajaron en el primer tercio del siglo XVIII, aunque las reliquias, donadas por el arzobispo de Mesina, datan de 1685. En forma de busto es el de Santa Úrsula, obra todavía manierista, donada en 1636 y con el cráneo completo en el interior de la cabeza. Con reliquia en el pecho y plenamente barrocos son los de San Pío y San Laureano, magníficas esculturas-retratos de finales del siglo XVII, realizadas por Laureano de Pina, pero con modelos de un escultor. Cierra este abundante grupo la gran escultura de más de medio cuerpo de Santa Rosalía, realizada por Antoninus Lorenzo Castro, panormitanus, en 1681.⁴³ Al final de este periodo, pero aún dentro de la estética barroca, puede situarse la

⁴¹ TEMBOURY, J., *Ob. cit.*, pp. 222-223; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *Catálogo de la platería...*, pp. 284-285.

⁴² SANZ, M.J., *Juan Laureano...*, pp. 157-159.

⁴³ SANZ, M.J., *Orfebrería sevillana...*, t. I, pp. 393-395, t. II, pp. 165-167 y 181-182, «Orfebrería italiana en Sevilla (I)», *Laboratorio de Arte*, n.º 7, Sevilla, 1994, p. 102.



Antonio Lorenzo Castro, *Relicario de Santa Rosalía*. Catedral, Sevilla.

pequeña imagen de plata de la Virgen de la Candelaria, de la Catedral de Córdoba, obra de Damián de Castro en 1757.⁴⁴ Esta magnífica pieza no es un relicario, sino que está concebida como una escultura y relacionada con las Inmaculadas canescas de fines del siglo anterior.

Finalmente tenemos que analizar la más suntuosa arqueta-relicario barroca que se conserva en España, aunque en realidad, debido a sus dimensiones, habría que calificarla como un verdadero sepulcro que contiene no una reliquia, sino el cuerpo completo de un santo, San Fernando, patrono y conquistador de la ciudad de Sevilla. El cuerpo incorrupto del santo se conservó hasta finales del siglo XVII en otro sarcófago, pero en 1671, con la santificación del rey conquistador de Jaén, Córdoba y Sevilla, se decidió hacer una nueva urna de acuerdo con la suntuosidad del templo y con la importancia del rey santo. Para ello se convocó un concurso de proyectos, algunos de los cuales se conservan, y finalmente se adjudicó la obra al más importante platero del Barroco andaluz y uno de los más relevantes a nivel nacional, Juan Laureano de Pina. La urna de San Fernando, situada al pie del presbiterio de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, fue su última y más suntuosa obra, puede decirse que la culminación de su carrera, ocupando treinta y cinco años de su vida profesional, pues se comenzó en 1685 y se terminó en 1719. El hecho de una tan larga realización se debió a que la plata llegada de Indias, con la que construía la urna, a veces no era aplicada a este menester, sino que debido a las necesidades del Estado se empleaba para otros fines.⁴⁵

La urna está realizada en plata y bronce dorado, con forma de sarcófago que contiene en sus ángulos columnas abalaustradas, y se decora con una abundante vegetación carnosa que se compartimenta en espacios, en cuyos lugares principales van medallones con escenas alusivas a la conquista de Sevilla. La cubierta presenta tanto el máximo del movimiento como el concepto afiligranado de la decoración barroca. La parte frontal se abre en ocasiones para mostrar el cuerpo del santo. Los relieves y los escudos de Castilla y León apenas son visibles entre la abrumadora ornamentación y constituyen

una muestra más de cómo la ornamentación del pleno Barroco ha anulado parcialmente los temas iconográficos. Sin duda de ninguna clase se puede calificar como el más suntuoso sepulcro del Barroco español.

Los retablos de plata, aunque ya existían desde época medieval, son ahora una de las más relevantes expresiones de la teatralidad barroca. Su máximo exponente es el *altar de plata* de la Catedral de Sevilla, colocado hoy en uno de los brazos del crucero y denominado «altar del jubileo». Esta pieza sin embargo, no es tan unitaria como la urna, pues su periodo de realización fue aún más largo y además no se conserva intacto como ella, sino que por el contrario ha sufrido bastantes reformas y sobre todo grandes mutilaciones. Para comprobar esto no hay más que contemplar el lienzo, atribuido recientemente a Domingo Martínez y fechable entre 1739 y 1741, que nos representa el altar en todo su esplendor, y probablemente en el estado final de su terminación. Así pues, la historia del retablo de plata es muy larga, porque naturalmente una obra tan costosa presenta muchas dificultades durante su ejecución. Fue el arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona el que encargó la obra, que inicialmente era para albergar la gran escultura de plata de Santa Rosalía que había traído de Palermo, su anterior sede, pero la obra se fue agrandando y se convirtió en un gigantesco retablo de plata desmontable que se utilizaba en las principales festividades. A Juan Laureano de Pina se debe la mayoría del altar, especialmente la parte superior, pero otras partes fueron añadidas en la mencionada fecha de su reestructuración. Años más tarde, en el último tercio del siglo XVIII, se conoce la intervención de otros plateros, así como el retoque de las figuras de bulto redondo, San Isidoro y San Leandro. Estilísticamente el altar es una obra en la que se aprecia perfectamente toda la evolución del estilo barroco hasta desembocar en el Rococó, aunque este último estilo no es en absoluto determinante de la obra, que es claramente barroca.

Siguiendo este modelo se hicieron otros en la provincia de Sevilla, como el de Morón de la Frontera, destruido casi completamente durante la Guerra Civil, o el de Olivares, que todavía se conserva.⁴⁶

⁴⁴ ORTIZ JUÁREZ, D., *Ob. cit.*, p. 69, fig. 130.

⁴⁵ SANZ, M.J., *Juan Laureano...*, Sevilla, 1981.

⁴⁶ ORTIZ JUÁREZ, D., *Ob. cit.*, pp. 65 y 83, figs. 115 y 175.



Juan Laureano de Pina, *Frontal de altar de San Leandro*. Capilla de la Virgen de los Reyes de la Catedral, Sevilla.

Relacionados con estas obras, aunque naturalmente de menores dimensiones, están los *frontales de altar*, muy abundantes en este periodo. En los de estilo más tradicional se mantiene aún la compartimentación anterior, pero en otros se ha perdido completamente. Predomina en ellos la decoración vegetal, reservando el espacio central para la iconografía o para el escudo del donante. Pueden citarse los cuatro de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, dos de tamaño normal y otros dos más pequeños llamados credencias. El del altar mayor de la capilla es el más representativo de la exuberancia barroca, con un medallón central alusivo a la vida de San Fernando. Es obra de Juan Laureano de Pina en 1717, con arreglos en 1739 de José de Villaviciosa. También de estilo barroco, aunque más avanzado, es el que se halla en el altar mayor de la catedral, que procede del altar de plata, terminado en 1739 pero con muchos arreglos de 1813. Varios frontales hay en Córdoba, uno perteneciente al Ayuntamiento, fechado en 1731, y otro a la Parroquia de San Pedro de la misma ciudad. En la Parroquia de La O en Sanlúcar de Barrameda existe el más antiguo, obra del platero alemán Andrés de Olthofaias, fechado en 1658.⁴⁷ Esta interesante pieza presenta una ornamentación vegetal bastante alejada de los modelos españoles. Existen otros retablos y frontales de plata en Andalucía pero pertenecen a periodos posteriores, o bien fueron traídos de América, como en el caso del retablo de la Prioral de El Puerto de Santa María, o los frontales de Villalba del Alcor, en Huelva, o el del Convento de La Merced, en Jerez de la Frontera, entre otros.

⁴⁷ SANZ, M.J., «La obra de un platero alemán del siglo XVII, en Sanlúcar de Barrameda», *Iberjoya*, n.º 18, Madrid, 1985, pp. 52-53.

⁴⁸ La figura de Castro no se tratará aquí con la atención debida, ya que en este mismo catálogo existe un trabajo monográfico sobre él.

LA APARICIÓN DEL ESTILO ROCOCÓ

El desarrollo de esta nueva tendencia va a ser bastante más tardía en España que en el resto de Europa y especialmente que en Francia, de donde proviene. La nueva moda, traída por los Borbones a comienzos del siglo, no va a tener un desarrollo rápido en España, y desde luego va a ser más lento en el arte de la platería, pues no aparecerá hasta poco antes de mediados del siglo, quizá a la vez que en los retablos, o algo más tarde. En Andalucía su extensión no va a ser uniforme ni alcanzará los mismos niveles en las distintas provincias, o mejor dicho escuelas. El lugar de máximo desarrollo va a ser sin duda Córdoba, con la gran figura de Damián de Castro, que aunque comienza sus trabajos dentro de las líneas decorativas del Barroco pronto se pasará a las novedades rococó. Pero no es sólo Castro el difusor del nuevo estilo sino que otros muchos plateros de gran calidad representan a la escuela cordobesa. Estos talleres con una serie de privilegios para la exportación de piezas invadieron toda la Península e incluso las islas, pues hoy día es raro no encontrar en los principales tesoros eclesiásticos alguna pieza rococó marcada en Córdoba.⁴⁸

Otros lugares como Málaga, Antequera, Granada, Cádiz o Almería, y las poblaciones limítrofes o cercanas a Córdoba de la provincia de Sevilla como Écija, Osuna o Marchena, participan de ese estilo, primero importado y después imitado, especialmente

en el caso de Écija, que es uno de los espacios rococó más relevantes de toda Andalucía. Por el contrario, la ciudad de Sevilla, centro importantísimo durante el Barroco, no presentará ahora grandes obras y el Rococó realizado por sus orfebres no será de la mejor calidad.

La aparición del estilo rococó va a suponer el triunfo definitivo de la ornamentación sobre la estructura, llegando ésta en algunos tipos de piezas a ser prácticamente invisible. Pero además de este cambio conceptual va a aparecer el cambio ornamental, con el predominio absoluto de la rocalla. En los primeros tiempos, es decir a mediados del siglo, se van a advertir dos tendencias: la que incorpora tímidamente algunos temas de rocalla entre la decoración vegetal barroca y la que se decanta única y exclusivamente por la nueva ornamentación.

En cuanto a la determinación que la rocalla va a realizar sobre la estructura de las piezas, ésta dependerá de su tipología, pues generalmente en las que por su uso tienen una estructura básica y necesaria como las cruces, los cálices, las custodias de mano o de torre, la transformación no sólo será ornamental sino que también se apreciará en sus estructuras, que se convertirán en ondulantes, bulbosas o retorcidas, pero nunca desaparecerán. Por el contrario, en las piezas que se componen de grandes superficies lisas, la ornamentación cubrirá completamente la obra, desarrollándose en todas sus formas, simétricas o asimétricas, cerradas o abiertas, formando marcos para las escenas iconográficas o determinando los perfiles. Tal es el caso de los frontales de altar, puertas de sagrario, sacras, atriles, portapaces, bandejas, etc.

En el caso de las *cruces procesionales y de altar*, se conservan magníficos ejemplares, especialmente de las primeras. Una pieza que podría considerarse como iniciadora del estilo es la de la Parroquia de Santa Ana, de Sevilla, que presenta ese momento de la transición. Su estructura está aún vinculada al Manierismo por la utilización de nudo en forma de templete, pero en la ornamentación se mezclan elementos manieristas y barrocos con motivos rococó, como el gran movimiento de las aristas mixtilíneas en los remates, y sobre todo las ces de rocalla en los extremos de los brazos. La pieza está fechada en 1747 y es obra de Tomás Sánchez Reciente.⁴⁹

⁴⁹ SANZ, M.J., *La orfebrería sevillana...*, t. I, p. 372, t. II, p. 111.

Las cruces de Damián de Castro suponen ya un estadio más avanzado y la plena integración del Rococó, como lo demuestran los ejemplares repartidos por toda Andalucía. Se pueden citar las de la Parroquia de Santa Cruz de Écija, la Parroquia de la Asunción de Santaella (Córdoba) y la Catedral de Málaga. Las dos primeras constituyen un modelo que va a ser muy imitado en varios talleres andaluces. Sus perfiles se han convertido en formas cóncavas y convexas, los brazos ya no son rectilíneos, estrechándose en el centro de los brazos y ensanchándose en los extremos y en el centro. Los rayos lisos, unidos por sus bases y terminados en bisel surgen del cuadrón central, aunque este tipo de rayos ya había aparecido en distintas piezas a mediados del siglo, y en las cruces, por primera vez, en la mencionada de Santa Ana. En las provincias de Córdoba, Huelva y Sevilla se seguirá este modelo de Castro por plateros fundamentalmente cordobeses, ecijanos y sevillanos. La cruz de la Catedral de Málaga es muy diferente y no guarda relación alguna con las anteriores pues, por el contrario, se remite a modelos muy anteriores, como puede verse en los cuadrilóbulos de los extremos de los brazos o en el nudo-templete. Sin embargo, éste constituye una pieza arquitectónica del momento (1780) relacionado con los retablos y la arquitectura coetánea.

Las custodias de mano presentan distintos modelos y su evolución puede seguirse muy bien a lo largo de todo el periodo gracias a la abundancia de piezas. En ellas se recogen no sólo las influencias nacionales, sino también las extranjeras. Las dos características diferenciales con el periodo anterior se hallan en el astil y en el sol, aunque hay también diferencias en la peana y sobre todo en la ornamentación y en los temas iconográficos. En el caso de los astiles, éstos siguen la misma línea que los de las cruces procesionales, con la pérdida de importancia del nudo, o incluso su desaparición, para convertirse en una moldura más, aunque de mayor grosor e importancia que las demás, contribuyendo todas ellas al retorcimiento u ondulación de la pieza. En esta línea está la custodia de oro de la Catedral de Sevilla, con dos formas bulbosas como nudo y una movida y calada peana formada por veneras y rocallas entre las que surgen cabezas de ángeles esmaltadas. El sol, formando un encaje calado alrededor del viril, recuerda a piezas de fines del siglo anterior, y en general su ejecución en oro cuajado de perlas y piedras preciosas

está más cercana al trabajo de un joyero que al de un platero. La pieza se debe a Ignacio Tamaral y puede situarse poco antes de mediados del siglo. Un mayor resalte del nudo se produce en las piezas que incluyen cabezas de ángeles alados en él, como ocurre en la custodia de la Catedral de Almería, obra del platero cordobés Antonio de Santa Cruz, fechada entre 1777 y 1778.⁵⁰

No obstante, en algunos casos, se va a conservar el nudo arquitectónico, aunque con las variantes propias de la arquitectura de la época, como en la custodia de Alpendeire (Málaga), fechada en 1761.⁵¹ Como ejemplo de custodia donde el nudo ha desaparecido para fundirse con una altísima peana, puede citarse la del Monasterio de la Encarnación de Córdoba, en la que la peana es realmente una urna eucarística, o bien la del Convento de Santa Florentina de Écija que muestra además un interesante sol en el que los rayos surgen de una movida moldura mixtilínea.⁵² En el último tercio del siglo el nudo va a recobrar su importancia, presentándose con distintas tipologías. Una de ellas será la de aparecer como una especie de templete calado en cuyo interior hay algún símbolo eucarístico, como el Cordero, las uvas, etc., no faltando los ángeles de bulto redondo, como en la custodia del Convento de Santa Paula de Sevilla.⁵³

Sin embargo, la máxima originalidad en la transformación del nudo va a originarse también en las últimas décadas del siglo, con la introducción de una figura en el astil, que generalmente es un pelícano con sus crías, aunque más adelante, ya en los comienzos del siglo XIX, aparecerán otras figuras. El tema de las figuras en el astil es muy anterior en Europa, especialmente en Italia, aunque también en América, principalmente en México, pero no sabemos de dónde puede venir la influencia del pelícano en la orfebrería andaluza, aunque su significación sea clara. El pelícano, que se representa haciéndose una herida en el pecho, de cuya sangre se alimentan sus polluelos, se va a utilizar como símbolo de Cristo, fuente de la vida, que mediante su sacrificio en la cruz va a redimir a los cristianos.



Custodia con pelícano. Iglesia de San Andrés, Sevilla.

Las custodias con pelícano en el astil abundan por todo el territorio, pueden citarse las del Convento de Santa Inés y las parroquias de San Bartolomé y San Andrés en Sevilla, la del Convento de Carmelitas de Villalba del Alcor, en Huelva, la Iglesia de San Bartolomé de Carmona, y la de la Parroquia de Santa Cruz de Écija, fechada en 1803, pero éste es ya un ejemplar neoclásico. Procedente de talleres cordobeses y fechada en

⁵⁰ NICOLÁS, M.M. y TORRES, M.R., «Platería cordobesa en la Catedral de Almería», *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, p. 517.

⁵¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *El arte de la platería...*, p. 445.

⁵² ORTIZ JUÁREZ, D., *Ob. cit.*, p. 92, fig. 200, y GARCÍA LEÓN, G., *Ob. cit.*, p. 334.

⁵³ SANZ M.J., *La orfebrería sevillana...*, t. II, p. 290.

1769 es la custodia de Santa Clara de Úbeda, que intercala en el astil, en lugar del pelícano, dos ángeles cuyos brazos en alto parecen sostener el viril, y con un solo ángel adulto de rodillas es la de la Parroquia de la Inmaculada, de Villa del Río (Córdoba), fechada en 1783, y punzonada por Damián de Castro. La misma función hace el ángel, de pie, de la del Museo de Málaga, también de origen cordobés y fechada en 1793.⁵⁴ En la misma línea están las custodias de las parroquias de San Lorenzo de Cádiz y de Santa María Coronada de San Roque (Cádiz) con figuras humanas en el astil, pero situables, como la de Écija, dentro ya del Neoclasicismo.

La predilección por el pelícano hará que se realicen *portaviáticos* con su forma, que los sacerdotes colgaban de su cuello para llevar la comunión a los enfermos. Un pequeño orificio en el pecho permitía guardar dentro de él la cajita con las hostias. Uno de los más ricos es el de la Parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), que luce piedras incrustadas en el pecho.

La transformación de los soles o ráfagas de las custodias se efectúa a mediados del siglo, o quizá una década antes, reemplazando los rayos ondulantes y lisos alternados por otros todos lisos, unidos por sus bases y terminados en bisel, tipología ésta que llegará hasta nuestros días en todas las piezas que usen ráfagas. Éstas, hacia finales del siglo, se apoyarán en una cornisa de nubes y cabezas aladas, cuyo origen puede estar en la custodia que Damián de Castro hizo para Iznájar (Granada).⁵⁵ Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los soles de muchas custodias han sido sustituidos a lo largo de su existencia para enriquecer la pieza o bien para modernizarla, por lo que podemos encontrarnos piezas mixtas.

Los aspectos ornamentales van a ser también novedosos pues, además de utilizar como tema general la rocalla, va a reaparecer la iconografía eucarística en forma de medallones en la peana y a veces en el astil, aunque lo más habitual es su colocación en la primera. En los casos más sencillos la ornamentación del pie se compone de tres medallones de perfil oval, en los que se muestran objetos de la Pasión o símbolos

del mismo Cristo, como el Ave Fénix, el León de Judá o el Pelícano. En otros casos de más envergadura se puede representar alguna escena con varios personajes, relacionada también con la Eucaristía o con la Pasión. Los ejemplares de este tipo son muy abundantes, especialmente en las platerías de Córdoba y Málaga, donde se dan las piezas más suntuosas, con mayor relieve y movimiento de los perfiles, siendo también válida la iconografía y la disposición decorativa para los cálices y copones.

Junto a estas custodias tan decoradas surge también en Córdoba un estilo mucho más sencillo, sin decoración alguna añadida y sólo embellecidas por las líneas estructurales, usando a veces la bicromía de la plata blanca y dorada. Se trata de obras recorridas por aristas de arriba a abajo, que unas veces son verticales y otras toman forma helicoidal, de manera que parece envuelven a la pieza y la hacen girar sobre sí misma, como en el caso de la custodia del Convento de Agustinas de Antequera, obra cordobesa fechada en 1774, o la de la Iglesia de los Mártires de Málaga, aproximadamente de la misma fecha, pero con sol de un siglo anterior. A la misma fecha, pero con disposición de aristas verticales sin giro y con soportes de láminas enrolladas en la base, corresponde la que Damián de Castro hizo para las Carmelitas de Bujalance (Córdoba), cuyo sol fue enriquecido un siglo después. No sabemos de dónde procede este gusto por la elegancia desornamentada de las aristas verticales o giratorias, pero curiosamente las piezas mexicanas de este periodo, e incluso anteriores, poseen una disposición semejante, y aquellas son muy abundantes en la mencionada zona.

Los *cálices y copones* se hallan en la misma línea estructural que las custodias, pero naturalmente con menos elementos y más sencillez en el astil, aunque algunos muestran un trabajo verdaderamente escultórico en el nudo, con elementos de bulto redondo, generalmente ángeles o bien objetos alusivos a la Eucaristía, como las uvas o las espigas. Las piezas cordobesas, y especialmente las de Damián de Castro, son las más ricas como por ejemplo el cáliz de la Iglesia del Carmen de Jerez de la Frontera, de la década de los ochenta,⁵⁶ con gran

⁵⁴ ANGUITA HERRADOR, R., *Ob. cit.*, p. 212; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *Ob. cit.*, p. 474.

⁵⁵ AA.VV., *Catálogo... de Córdoba*, t. V, pp. 47-48.

⁵⁶ NIEVA SOTO, P., «Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro en el bicentenario de su muerte», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 77, Madrid, 1993, p. 375.

ondulación en el basamento, enorme resalte en la subcopa y nudo de sección triangular con prominentes cabezas aladas. Del mismo autor y fechado en 1777 es el de oro de la Catedral de Sevilla, un prodigio escultórico, con magníficos relieves en el basamento y en la subcopa y un nudo aéreo compuesto por tres ángeles de bulto y un racimo de uvas que cuelga en el centro.⁵⁷ Las piezas que siguen el modelo sencillo de decoración aristada son abundantes, especialmente en los copones malagueños, que presentan un gran abombamiento en la copa y un resalte en las aristas que les hace perder en cierto modo la sencillez.⁵⁸ Una mezcla del modelo aristado con la rocalla ondulante es el copón que Antonio de Santa Cruz hizo para la Catedral de Jerez de la Frontera en 1779.⁵⁹

Las *custodias de torre* no son excesivamente abundantes en este periodo, pero las que existen muestran claramente el carácter absorbente de la decoración sobre la estructura. Ésta, aunque es necesaria por la conformación arquitectónica de la pieza, continúa teniendo tres cuerpos en algunos casos, pero en otros se simplifica en dos o en uno solo, por lo que casi se convierte en unas andas. En lo que respecta a la ornamentación predomina por supuesto la rocalla, pero también encontramos un gran desarrollo de las cornisas onduladas o mixtilíneas, y el cambio de soportes que, de consistir en columnas salomónicas o con fuste decorado, se va a pasar a los estípites o bien a las columnas con decoración no convencional. La iconografía sigue las líneas tradicionales, Evangelistas, ángeles, patronos de la Iglesia, algún que otro relieve eucarístico como la Última Cena y la Fe en el remate.

En la actualidad la más arquitectónica y la más rica es la de la Parroquia de Santa María de Baena (Córdoba), realizada en varias etapas que abarcan desde 1737 a 1787. En la parte final de la obra intervino el conocido platero cordobés Antonio de Santa Cruz. En su estructura se pueden considerar tres cuerpos, un alto basamento y un remate calado con soportes de estípites, pilastras y columnas, además de unas grandes pirámides que, partiendo del basamento, alcanzan la mitad del segundo cuerpo. Estas pirámides, puramente ornamentales, así como el primer cuerpo opaco que sirve de sagrario, constituyen las mayores

originalidades de la pieza, que posee también un riquísimo basamento en el cuerpo principal para sostener el viril. Este basamento, que es una verdadera obra escultórica por sus relieves y por los dos ángeles de bulto redondo que sostienen el vástago central, guarda mucha relación con otra pieza semejante que posee la Catedral de Córdoba, aún más movida, compuesta por una peana, una pseudo urna y un remate consistente en una especie de cuerpo semejante a un jarrón al que flanquean dos ángeles danzantes.

La custodia de la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz) habría que incluirla en las de tipo andas, pues sólo tiene un cuerpo y un aéreo remate, ambos formados por columnas decoradas y cornisas ondulantes, aunque aquí la sencilla arquitectura se halla ya un poco lejos de las suntuosidades rococó. La obra fue terminada en 1781 y es de origen cordobés.

Si hubiera que destacar la más espectacular de las custodias rococó ésta sería la de la Parroquia de San Nicolás de la Villa, en Córdoba, obra que realizó Damián de Castro en 1765. En realidad la obra es quizá el más puro manifiesto rococó, por el movimiento de sus líneas, sus perfiles ondulantes, sus aspectos calados y el amplio desarrollo de la rocalla. Su basamento, calado, es de planta cuadrada pero de perfil curvo y se apoya en patas asimétricas. El primer cuerpo presenta unas aperturas mixtilíneas y múltiples cornisas del mismo tipo. El segundo cuerpo, que mejor sería considerarlo como remate, es también calado y se corona por una cúpula con la imagen de bulto de San Nicolás. Las otras esculturas de bulto quedan semiocultas por la estructura y ornamentación de la pieza. En realidad su tipología está más cercana a la de una urna eucarística, a cuyo uso también se destina, que a la de una custodia de torre.

También son muy abundantes y ricas las *arquetas eucarísticas*, *los portaviáticos* y *los sagrarios* en los que, como en la custodia de San Nicolás, se derrocha el movimiento de los perfiles y la ornamentación rococó. Compuesta de urna y gran peana es la arqueta eucarística del Monasterio del Cister de Córdoba,

⁵⁷ SANZ, M.J., *Orfebrería sevillana...*, t. I, p. 400 y t. II, p. 153.

⁵⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., *Ob. cit.*, pp. 336-346.

⁵⁹ NIEVA SOTO, P., «Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte», *Boletín del Museo Camón Aznar*, n.º LIV, Zaragoza, 1993, p. 93, fig. 22-25.



Portapaz. Iglesia de San Francisco, Córdoba.

puro juego de perfiles ondulantes de los que surgen flecos vegetales rocallescos y con representación del Santo Rostro, de símbolos de la Pasión y de la Eucaristía en los relieves, mientras que las figuras de bulto son las mismas que en las custodias. La pieza se sitúa en las últimas décadas del siglo y es obra de Damián de Castro. En la misma línea, pero más sencillas y

siguiendo el modelo cordobés, hay arquetas repartidas por toda Andalucía, siendo una de las más características la de la Catedral de Almería, obra también de Castro, fechada entre 1777 y 1778.⁶⁰ En un estilo diferente, de grandes dimensiones y forma más tradicional es la urna-relicario que guarda los restos de San Juan de Dios en la iglesia de su nombre de Granada. La pieza, que se fecha a mediados del siglo, tiene aún una estructura barroca si bien presenta aspectos de la primera rocalla en la parte central de la obra, que realizó un platero jiennense.

Los *portaviáticos* presentan tipologías muy diferentes: los de forma de pelícano, a los que ya aludimos, de círculo o de corazón rodeados de rayos y los de forma de arqueta o caja, que siguen los perfiles movidos y ondulantes de las arquetas eucarísticas, aunque sean de menor tamaño, y con una cadena para colgar al cuello de los sacerdotes. Los relieves, cuando los tienen, aluden obviamente a la Eucaristía. *Sagrarios* y sobre todo *puertas de sagrarios* son abundantes en estos años y siguen los modelos barrocos, salvo en la ornamentación.

Finalmente existen toda una serie de pequeñas piezas formadas por superficies planas como *portapaces*, *atriles*, *sacras*, *bandejas* y *altarcitos portátiles* en los que la ornamentación tiene un amplio campo para desarrollarse, afectando incluso a los perfiles. *Portapaces* y *atriles* pierden su forma geométrica o arquitectónica

para convertirse en meras placas decorativas en las que, como máximo, tienen una figura central. En el primer caso todo recuerdo arquitectónico ha desaparecido, llegando incluso la rocalla a afectar al contorno de la obra. Las piezas más espectaculares se deben a Damián de Castro, que dejó su impronta en numerosas obras, siendo quizá unas de las más ricas los portapaces de la Parroquia de Santa Cruz de Écija, datados en 1771. Este estilo de Castro fue seguido por otros plateros cordobeses y sevillanos, que realizaron obras semejantes.

⁶⁰ NICOLÁS, M.M. y TORRES, M.R., *Ob. Cit.*, p. 514.

Las *bandejas*, piezas tanto civiles como religiosas, no suelen tener un gran despliegue iconográfico, sino apenas algún tema central. Es interesante destacar el modelo difundido por Castro compuesto por borde ondeado de rocallas, centro decorado con los mismos temas y aristas helicoidales que, partiendo del centro, alcanzan el borde y cuyas piezas más suntuosas son las que posee la Catedral de Sevilla, encargadas por el Cardenal Delgado y Venegas, protector del artista. Este modelo fue copiado por otros plateros, pero su origen bien puede estar en los ejemplares mexicanos que se realizaron a finales del XVII y que se conocían bien en la Península. A juego con las bandejas o fuentes se realizaron *jarras*, algunas de ellas muy esbeltas, procedentes de modelos franceses civiles, pero utilizadas en España también para usos religiosos. Destacan las recorridas por aristas helicoidales, cuerpo panzudo y asa suntuosa, que figuran en los dibujos difundidos como modelos en la época.

Las grandes piezas en las que la ornamentación puede desenvolverse en todo su esplendor son los *frontales de altar*, que se prodigan por toda Andalucía. Su tipología, que ya había venido evolucionando desde el periodo barroco, sigue perdiendo su gusto por la compartimentación, aunque en algunos ejemplares aún se conserva el recuerdo del paño que cubre el altar, pero en la mayoría este recuerdo ha desaparecido y la única compartimentación que se conserva es la de los dos rectángulos laterales a modo de pilastras. Uno de los más vistosos es el que Damián de Castro hizo para la Parroquia de la Asunción de Montemayor (Córdoba), fechable hacia 1777, que conserva el recuerdo del fleco del paño en la parte superior, en los que se representan, dentro de la abrumadora rocalla, emblemas de las Letanías de la Virgen. En el panel principal, la única iconografía es la imagen de la Asunción en el óvalo mixtilíneo central, rodeada de otros más pequeños con el anagrama de María. También compartimentado, pero con decoración más plana, es el de la Parroquia de Santa María Coronada de Medina Sidonia (Cádiz), de origen cordobés y fechado en 1787, y con registros horizontales y verticales. En la misma línea está el del sagrario de San Miguel de Jerez de la Frontera, realizado por el platero jerezano Francisco de Montenegro en 1773.⁶¹ La peculiaridad de este frontal es

tener un perfil curvo y estar en parte dorado, con lo que su brillantez es mucho mayor.

Los tres frontales que posee la ciudad de Sevilla del último tercio del siglo demuestran claramente el diferente concepto de la distribución ornamental y la clara evolución del estilo. El más puramente rococó es el de la capilla de la Antigua, en la Catedral de Sevilla, que muestra un espacio único con dos fingidas pilastras laterales rematadas por una cabeza alada y con diadema. El gran espacio se distribuye en un gran medallón central formado por rocallas, en cuyo centro se representa la escena en que la Virgen de la Antigua se aparece a San Fernando. Esta elegante pieza, con una distribución ornamental tan equilibrada, está ya preludiando la simplificación del Neoclásico, pudiendo situarse en las últimas décadas del siglo.

En la misma línea, aunque con una distribución ornamental más compleja, está el de la Parroquia de San Nicolás de la misma ciudad, también conformado como un espacio único cubierto de guirnaldas de flores y ces sin rocalla y en el que destacan tres medallones de perfiles discontinuos y rocallescos. Lleva las marcas de Garay, platero actuante en la ciudad de Sevilla, y las propias de la ciudad, en las que la Giralda ya ha desaparecido, por lo que hay que situarlo muy a finales del siglo.

La tercera pieza corresponde a la Iglesia de Santa María la Blanca y es estilísticamente la más avanzada, aunque no estructuralmente, pues posee aún la compartimentación antigua. El espacio central incluye tres medallones ovales y la ornamentación es de rocallas decadentes, algunas incluso sin la cresta característica y guirnaldas de rositas, ya neoclásicas. La rocalla sólo está bien desarrollada en el marco de los medallones, que contienen el central el anagrama de María y los laterales el sol y la luna, frontal que está dedicado a la Virgen titular del templo, Santa María la Blanca o de las Nieves. Las marcas, además de autor y contraste (Méndez y García), muestran también las dos típicas de la ciudad: el NO8DO y la Giralda, lo que hace situar la pieza a finales del XVIII, pero antes que el frontal anterior pues todavía no se había anulado la segunda marca.

⁶¹ BARROSO, M.D., «Artistas de la platería jerezana. El taller de los Montenegro», *Trivium, Anuario de Estudios Humanísticos*, Jerez de la Frontera, 1994, pp. 509-510.

CONSIDERACIONES FINALES

Todo este estudio que hemos realizado del arte de la platería en Andalucía durante los siglos xvii y xviii lo hemos centrado básicamente en las obras y en la evolución de los estilos, sin entrar a enumerar los artífices, ni analizar el marcaje, pues esto sería objeto de otra extensa y distinta investigación. El estudio de las piezas nos ha permitido ver la abundancia y la calidad de las obras, la identidad de algunas escuelas y sobre todo la evolución de los estilos. En lo que se refiere a las grandes figuras hemos de decir que la platería andaluza, considerada en las etapas que hemos recorrido, contó con orfebres de relieve nacional y sobre todo creadores de estilos. Tal es el caso de Francisco Merino y Francisco de Alfaro, que aunque son figuras de la etapa anterior, es decir, de finales del siglo xvi, sin embargo han sido creadores del más arquitectónico de los manierismos, tan extendido a lo largo de la primera mitad del siglo xvii, no sólo por Andalucía sino también por el resto de España.

En el periodo siguiente, es decir, en el Barroco propiamente dicho, el florecimiento de la platería andaluza es impresionante, tanto durante el último tercio del siglo xvii como durante los dos primeros tercios del xviii. En este periodo tenemos que citar a dos escuelas fundamentales: Córdoba y Sevilla, en las que el número de plateros es abrumador, de tal manera que sus obras se extienden por zonas fuera de Andalucía y, sobre todo, se produce una importante emigración a América. Resulta imposible citar aquí a los plateros con obras relevantes, pero si tuviésemos que elegir una figura que destacara sobre el conjunto sería la de Juan Laureano de Pina (1630-1723), orfebre jerezano asentado en Sevilla, donde realizó la mayoría de sus obras, como la custodia de la Magdalena, la urna de San Fernando y el gran altar de plata de la catedral. Pero su obra es mucho más extensa, con algunas piezas de gran interés realizadas en Jerez en su primera etapa, como la gran custodia de San Miguel o la urna de la Hermandad del Santo Entierro. Otras muchas obras hizo para la provincia de Sevilla, como el gran sagrario barroco de Morón de la Frontera, y gracias a su fama o sus contactos dejó incluso su huella en Tierra Santa con el sagrario que hizo

para la Iglesia del Santo Sepulcro y el portapaz para el Santuario de San Juan Bautista en Aim Karem, también en Israel. Su estilo puede identificarse con el puro Barroco, en el que no falta la columna salomónica ni la más exuberante decoración floral. Su estilo se prolongó en discípulos y familiares durante toda la primera mitad del siglo xviii.

El otro gran representante del siglo xviii andaluz es algo posterior, pues su obra se desarrolla desde poco antes de mediados del siglo hasta las penúltimas décadas, se trata de Damián de Castro (1716-1793), la gran figura de la platería cordobesa, que partiendo de un estilo barroco va a evolucionar con rapidez hacia el Rococó, estilo en el que será sin duda cabeza de la platería española. De este orfebre, al que no dedicaremos excesiva atención ya que existe un trabajo monográfico sobre él en esta misma publicación, hemos de decir, sin embargo, que fue el creador del más suntuoso Rococó, dando el mayor movimiento posible a sus obras, sin olvidar los temas iconográficos, de los que realiza una magnífica interpretación. La relación de su estilo con los diseños franceses es bastante probable, aunque no puede olvidarse su gran creatividad. La escuela de Castro duró hasta finales del siglo y su extensión por la Península y las Islas Canarias está comprobada, de hecho hay pocos templos en toda el área nacional que no cuenten con alguna obra del rococó cordobés.

Toda esta riqueza en el arte de platería andaluza va a comenzar su decadencia a finales del siglo xviii, con la aparición del estilo Neoclásico, que nunca arraigó demasiado en nuestra comunidad, pero que además se precipitó por una serie de acontecimientos que marcaron a determinados centros. En el caso de Córdoba sus problemas empezaron en la década de los setenta por la oposición de otros centros que se quejaban de la competencia desleal de los plateros cordobeses, que podían vender en otras ciudades sin pagar impuestos por ello. A la cabeza de la protesta estuvo Málaga, seguida por Sevilla, y con el apoyo de otras ciudades. Resuelto el problema por el gobierno en contra de los cordobeses, muchos de ellos emigraron ya que, restringidas las ventas en el exterior, no había trabajo en la ciudad para toda la cantidad de plateros existentes en Córdoba.⁶²

⁶² SÁNCHEZ-LAFUENTE, R., «El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)», *Baetica, Estudios de arte, geografía e historia*, Málaga, 1997, pp. 59-68.

Además de este problema concreto de la platería cordobesa, aparecieron durante la segunda mitad del siglo XVIII otros hechos que debilitaron la producción de los grandes centros, con la aparición de gremios o corporaciones en ciudades emergentes como Écija, Carmona, Jerez de la Frontera o El Puerto de Santa María, todas en el área del antiguo Reino de Sevilla. En el área malagueña surgió Antequera con un gran empuje y en el extremo sur la ciudad de Cádiz, que por su gran importancia comercial había iniciado un gran despegue ya desde comienzos del siglo. Todos estos nuevos centros quitaron clientela a los tradicionales.

A comienzos del siglo XIX una serie de hechos políticos y culturales contribuyeron al descenso vertiginoso del poder gremial y consiguientemente de su producción. El primero fue la invasión francesa que, con los múltiples impuestos a los gremios, desencadenó su disolución, y en algunos casos fueron incluso expulsados de sus templos para convertirlos en cuarteles. Unos veinte años más tarde, en 1836, se produjo su desaparición por decreto, y además, la disolución de las Órdenes religiosas por la Exclaustración hizo que los orfebres perdieran la mayoría de su clientela. Las normas

gubernamentales de la década de los sesenta, que atacaban y disolvían definitivamente las Órdenes religiosas repercutieron en la decadencia definitiva del arte de los plateros en Andalucía, que no sólo perdieron a su principal cliente, la Iglesia, sino que además, con la desaparición de la autoridad gremial, se vieron invadidos por tiendas de joyeros y plateros procedentes de otros lugares más industrializados, especialmente de Barcelona y Madrid.

Después de esta etapa desfavorable durante todo el siglo XIX, se abre una nueva era a mediados del siglo XX, que va a renovar el arte de la platería y joyería en Andalucía, especialmente en Córdoba y Sevilla. La ciudad de Córdoba se va a especializar en el arte de la joyería, siendo una de las mayores productoras en España, mientras que la ciudad de Sevilla se especializará en el arte de labrar la plata, con numerosísimos talleres, que ahora no trabajarán para la Órdenes religiosas, sino para otras asociaciones emergentes como son las cofradías, especialmente las de penitencia, cuya demanda ocupará el trabajo de estos talleres de los siglos XX y XXI. La ciudad de Málaga y la de Córdoba se unirán a esta producción de platería religiosa contemporánea.



LUJO Y REFINAMIENTO

LA PLATERÍA CIVIL Y CORPORATIVA

María del Carmen Heredia Moreno



El deseo de manipular los metales nobles y de acumular objetos preciosos ha constituido una constante desde la Antigüedad, pero sus usos y funciones han experimentado cambios a lo largo del tiempo. Para el mundo cristiano, el brillo del oro y la plata simbolizaba el poder, la luz y la sabiduría divina, pero desde la Edad Media los metales nobles reflejaban también la pompa de las Cortes y el lujo de la aristocracia,¹ y con estas funciones se mantuvieron hasta la Edad Moderna, ligados, a veces, a la mentalidad religiosa y mágica de la época y al gusto por la acumulación indiscriminada de tesoros o por el coleccionismo, según los casos.² Buena muestra de la situación en torno a 1500 nos ofrece el inventario de bienes de Isabel la Católica, donde, junto a las obras religiosas, se mezclan joyas, cuernos de unicornio, vajillas de plata y piezas susceptibles de usos civil y religioso de manera indistinta, como navetas «para encienso o saleros» o candeleros de oro «para altar e para mesa».³

¹ GABORIT-CHOPIN, D., *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les «honneurs de Charlemagne»*, París, 1988, analiza los regalia de la época de Carlomagno y de la dinastía de los Capetos, costumbre que Napoleón I trata de recuperar en Francia varios siglos más tarde.

² Un análisis de los diferentes tipos de coleccionismo en España desde la Edad Media hasta el siglo xvii inclusive, en MORÁN, M. y CHECA, F., *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985.

³ TORRE DEL CERRO, A. (ed.), *Testamentaría de Isabel la Católica*, Valladolid, 1968 y SÁENZ DE MIERA, J., «Instrumentos suntuarios para una nueva dignidad real: útiles y objetos preciosos pertenecientes a Isabel I de Castilla», *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, 2004, pp. 155-168.

A lo largo del siglo XVI se consolidó la pasión por poseer objetos preciosos, pero su estimación fue cambiando desde el simple aprecio por su riqueza hasta su valoración estética y desde la acumulación inorgánica hasta la formación de conjuntos ordenados con algún criterio en camarines o «studiolos». La mezcla de antiguallas, obras de arte y objetos heterogéneos, naturales o artificiales, desemboca en las «cámaras de las maravillas» de finales del Quinientos.⁴

En España el interés por estas cámaras se prolonga durante gran parte del siglo XVII en paralelo con el auge progresivo de las colecciones de pintura. El mejor ejemplo de esta supervivencia lo constituye el aragonés don Vincencio Juan de Lastanosa, uno de los grandes coleccionistas y eruditos de la época de Felipe IV.⁵ Entre sus «prodigios» se mezclaban escritorios y bufetillos de plata, cuberterías de oro, monedas y medallas de plata y gran cantidad de piedras preciosas.⁶ En cambio, el gusto por la pintura como signo de los nuevos tiempos se manifiesta en la colección del tercer Duque de Alcalá, don Fernando Enríquez Afán de Ribera, miembro de una de las familias más nobles de Andalucía, pese a que en el inventario que se hizo en 1637 en la Casa de Pilatos de Sevilla figuran esculturas antiguas, pequeños bronce, medallas, muebles y objetos diversos de distintos materiales, que se ordenaban en el «camarín grande», a la manera todavía de una cámara de las maravillas.⁷

Paralelamente, desde el siglo XVI el ajuar doméstico de plata labrada se solía exhibir como manifestación de poder junto a retratos, tapices y demás obras de arte en banquetes, recibimientos y adornos de las calles en las fiestas públicas.⁸ Esta costumbre se acentuó en los siglos del Barroco, época en que dichos ajuares se convierten definitivamente en signos visibles de ostentación y riqueza para una sociedad que valoraba las formas y las apariencias hasta un grado sumo. La mayoría de los estudios publicados sobre los ajuares del Barroco hispano se refieren a la Corte, tanto por la riqueza de los inventarios reales,⁹ cuanto por el hecho de que en torno a los reyes se congregaban los miembros más destacados de la nobleza y del alto clero, así como un alto número de funcionarios y de personajes de toda clase y condición, para intentar medrar o para servir a la complicada maquinaria de la monarquía española de la Edad Moderna.¹⁰ Pero hay que tener en cuenta que algunos centros periféricos debían reflejar, a escala menor, el ambiente cortesano¹¹ y también en ellos las piezas de platería doméstica ejemplificaban la necesidad ostentativa de ciertas clases sociales, que se veían obligadas a asumir un modo de vida por encima de sus posibilidades, tanto en el ámbito privado como en su proyección pública.¹²

La investigación sobre el consumo y el valor de los bienes suntuarios de plata labrada en la Andalucía barroca está aún por hacer, pero las referencias dispersas publicadas y la abundante

⁴ El estudio de SCHLOSSER, J., *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución al conocimiento del coleccionismo artístico*, Madrid, 1988, fue aplicado con éxito al caso español por MORÁN, M. y CHECA, F., *El coleccionismo...*

⁵ CHECA CREMADES, F., «Antiguallas y curiosidades: Lastanosa y el coleccionismo en el siglo XVII», *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Ss. XVI-XVII*, Huesca, 1994, pp. 125-131.

⁶ GIL ENCABO, F., «Vincencio Juan de Lastanosa y sus prodigios», *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Ss. XVI-XVII*, Huesca, 1994, pp. 117-118.

⁷ BROWN, J. y KAGAN, R. L., «The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution», *The Art Bulletin*, vol. 69, n.º 2, junio 1987, pp. 231-255.

⁸ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal, I*, Valladolid, 1999, pp. 430-431, Monseñor Lalain refiere los cinco aparadores que se dispusieron para el banquete que le ofreció el rey en Toledo. Sobre las diversas funciones de la platería civil en el siglo XVI véase LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., «Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI», *Estudios de platería. San Eloy 2001*, Murcia, 2001, p. 135, que recoge bibliografía sobre este punto.

⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II», *Archivo Documental Español*, t. IX y X, Madrid, 1956-59; FERNÁNDEZ BAYTON, G. (ed.), *Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos II (1701-1703)*, Madrid, 1975-85.

¹⁰ No hay más que recordar los bienes de plata labrada, muebles preciosos y joyas que acumuló el Duque de Lerma en sus diversas residencias, según ha puesto de manifiesto CERVERA VERA, L., *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*, Valencia, 1967.

¹¹ Ejemplos de estos usos en otras zonas peninsulares en GAMBÚS SAIZ, M., «El auge del coleccionismo en Mallorca durante los siglos XVI y XVII», *Actas del VII CEHA. Patrones, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1992, pp. 161-166 y NADAL INIESTA, J., «La platería en el ámbito doméstico murciano», *Estudios de platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 265-277.

¹² MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, cap. II.

documentación inédita permiten aventurar algunas ideas.¹³ No hay que olvidar que una parte importante de la nobleza andaluza continuó residiendo en sus casas solariegas o alternando su obligada estancia en la Corte con prolongadas visitas a sus dominios: los Duques de Medina Sidonia en Sanlúcar o en Sevilla, los de Osuna en Osuna, los Marqueses de Vélez en Vélez Blanco, los Condes de Buenavista en Málaga, etc.¹⁴

El embajador francés François Bertaut, invitado a la casa del Duque de Osuna en su viaje por Andalucía en el año 1659, se asombra de la riqueza de los muebles y del aspecto de la duquesa «engalanada con lujo exquisito». Un inventario y tasación de bienes realizado en 1733 tras la muerte del duque José Téllez Girón valora la plata labrada en 122.414 reales.¹⁵ Pero el consumo suntuario no era exclusivo de la nobleza. El trinitario descalzo Alonso de los Ríos y Guzmán, designado arzobispo de Granada entre 1678 y 1692, llevaba consigo al entrar en su sede dos cajones de plata labrada que pesaban 3.000 onzas, a las que se añadieron con posterioridad otras 1.500 de dos fuentes, cinco velones, dos frascos de camino, candeleros y pebetes, que el prelado fue comprando con posterioridad. A todo ello habría que sumar las 808 onzas de la plata del oratorio. Es decir, el arzobispo poseía 663'5 marcos de plata labrada que, sumando el precio del material y su hechura equivaldrían a unos 63.095 reales,¹⁶ además de la cruz y el báculo pastoral, cuyo valor se ignora.¹⁷

En una sociedad como la barroca, dominada por el formalismo y la apariencia, la riqueza de los reyes y su exhibición «escenificaba su poder» además de su significado económico.¹⁸ Pero, para la nobleza y el alto clero y para todos aquellos que aspiraban a ascender en la escala social, el consumo suntuario obedecía a factores muy complejos. Por una parte, era una



Anónimo, *Procesión de la Inmaculada* (detalle central). Catedral, Sevilla.

¹³ El estudio de KINKEAD, D., «Artistic inventories in Seville: 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes*, n.º 17, 1989, pp. 117-175 trata exclusivamente sobre pintura, pero sus referencias documentales constituyen un punto de partida para localizar ajuares de plata.

¹⁴ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII. I. El estamento nobiliario*, Granada, 1992, p. 276; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo y la ostentación: El inventario de bienes de José Francisco Guerrero Chavarino, primer conde de Buenavista», *Boletín de Arte*, n.º 19, 1998, pp. 165-183.

¹⁵ ATIENZA HERNÁNDEZ, I., *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*, Madrid, 1987, pp. 274-275.

¹⁶ El marco de plata equivale a 230 gramos y se cotizó hasta 1685 a 65 reales. El precio de la hechura oscilaba entre la mitad y los dos tercios de su valor material. En 1685 el valor del marco de plata ascendió hasta 81 reales.

¹⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII. II. El estamento eclesiástico*, Granada, 1992, pp. 272-273.

¹⁸ SÁENZ DE MIERA, J., «Instrumentos suntuarios...», p. 156.



Melchor Pérez de Holguín, *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*. Museo de América, Madrid.

obligación que le imponía su estatus.¹⁹ Es decir, se trataba de una exigencia del prestigio estamental considerado como un instrumento de poder para afirmar su dominio sobre las masas.²⁰ En segundo lugar, el gusto por la ostentación se entendía como signo de distinción y refinamiento y como forma explícita de situarse en el lugar adecuado en la escala social, a costa incluso de verse forzado a ruinosos dispendios para sobrepasar a sus iguales. Esta situación desembocó en un

consumo descontrolado que, de manera progresiva, iba impregnando a las clases ascendentes de la sociedad y que se manifestaba en la necesidad insaciable de poseer vajillas de plata y enseres domésticos de metales nobles como modo visible de certificar el rango y la nobleza de vida.²¹ Aquí entran en juego también el uso y valor social de los objetos de oro y plata como adornos y, sobre todo, como regalos o intercambios en fiestas y en reuniones sociales²² o como dotes de casamiento.²³

¹⁹ Según DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda en la casa del rey poeta*, Madrid, 1946, p. 242, cuando el Duque de Pastrana marchó a París en 1615 en representación de Felipe IV para recoger a Isabel de Borbón, su futura esposa, hasta «los cántaros y los objetos metálicos más vulgares de su equipaje eran de plata».

²⁰ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)», *Revista de Historia Moderna*, n.º 17, 1998-1999, pp. 263-278.

²¹ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «Rango y apariencia...», p. 270.

²² Sobre estas cuestiones desde el siglo XVI, GARCÍA PÉREZ, N., «Mención de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las elites de poder», *Estudios de platería. San Eloy 2005*, Murcia, 2005, pp. 158-171; CANO DE GORDOQUI, J. L., *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo*, Valladolid, 2001, pp. 18-23.

²³ GARCÍA HERNÁN, D., *Aristocracia y señorío en la España de Felipe II. La Casa de Arcos*, Granada, 1999, pp. 148 y ss., pone de manifiesto los numerosos gastos suntuarios a los que tenía que hacer frente la nobleza durante el reinado de Felipe II en concepto de dotes, representación o prestación de servicios al rey y a la Iglesia. También GARCÍA PÉREZ, N., «Mención de Mendoza...», p. 163.

Incluso a nivel diplomático,²⁴ el intercambio de obsequios entre monarcas y embajadores en las Cortes europeas está atestado por cantidad de ejemplos.²⁵ En tercer lugar, el consumo suntuario suponía también, sobre todo para la pequeña nobleza y para los funcionarios y burgueses recién enriquecidos, una inversión segura frente a la continua devaluación de la moneda en una época de crisis.²⁶

Por último, estos bienes muebles podían servir en circunstancias críticas para obtener dinero líquido con el que afrontar gastos urgentes e ineludibles. Así sucedió en Alcalá de Henares, cuyos regidores se vieron obligados a empeñar las mazas del Ayuntamiento para abastecer las carnicerías locales.²⁷ También en Sevilla existieron casas de empeño como la de Juliana Ortiz de Peralta en 1702 o la de María Zamudio a donde acudían incluso miembros de la nobleza en momentos difíciles para depositar parte de sus ajuares de plata.²⁸ Así consta en el inventario «post mortem» de Tomás Ponce de León, Marqués de Castilleja del Campo y caballero de Santiago, hecho en 1685,²⁹ o en el de Francisco Tello de Portugal, caballero de la Orden de Alcántara, Marqués de Saucedo y Veinticuatro de Sevilla, del 1702.³⁰

Todas estas circunstancias motivaron tales abusos y excesos en la compra incontrolada de enseres de plata, que se hizo

necesario multiplicar las pragmáticas contra el lujo para intentar reprimirlos. La legislación había comenzado a emitirse a comienzos del siglo xvi y obligaba a todos los reinos de España, pero resultó totalmente ineficaz.³¹ Iba dirigida de manera preferente al comercio y manufactura de textiles para contener el lujo en la indumentaria y a la posesión y uso de carruajes.³² Las disposiciones sobre los ajuares de plata resultan más puntuales pero muy expresivas.

La pragmática de 19 de junio de 1593, por ejemplo, prohíbe «que ningún platero ni otra persona, pudiera hacer, vender ni comprar bufetes, escritorios, arquillas, braseros, chapines, mesas, contadores, rejuelas, imágenes ni otras obras guarnecidas de plata».³³ En la del 2 de junio de 1600 se prohíben las «colgaduras de brocados y telas de oro y plata... y cualesquiera telas que tengan estos metales...». Tampoco se toleran los tapices «en que haya oro y plata», ni «pieza alguna de oro y plata, ni otro metal, con relieves y personajes, excepto las que se hicieren para beber, con tal que no pasaren de tres marcos». Quedan prohibidos los braseros y bufetes de plata, de cualquier hechura que fuesen, excepto «braserillos de hasta cuatro marcos y no más». Sin embargo sí se permite labrar sillones de plata «con tal que sean lisos, sin relieves, personajes, ni otra labor ni guarnición, sino solo una a los cantones». Algunas de estas normas

²⁴ OCHOA BRUN, M. A., *Historia de la diplomacia en España*, Madrid, 1999, vol. V, recoge numerosos ejemplos de regalos de reyes a embajadores y altos cargos desde el siglo xvi.

²⁵ ALENDA MIRA, G., *Solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid, 1903, refiere los regalos y agasajos que se hicieron al Príncipe de Gales en 1623 y al Duque de Grammont en 1656 durante sus respectivos viajes a la Corte madrileña.

²⁶ Esta idea que apuntan para el coleccionismo en general BROWN, J., y ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1981, p. 237, la recogen MORÁN, M. y CHECA, F., *El coleccionismo...*, p. 285 y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo y la ostentación...», p. 165. PORTÚS PÉREZ, J., «“Que están vertiendo claveles”. Notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, H.ª del Arte*, t. 6, p. 258, aplica este mismo argumento al consumo suntuario de plata labrada.

²⁷ HEREDIA MORENO, M. C., «Las mazas de plata del ayuntamiento de Alcalá de Henares», *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. I, pp. 655-668.

²⁸ SANZ SERRANO, M.ª J. y DABRIO GONZÁLEZ, M.ª T., «Inventarios artísticos sevillanos del siglo xviii. Relación de obras artísticas», *Archivo Hispalense*, n.º 176, 1974, pp. 124-126.

²⁹ AHPSe, Protocolo 14054, fs. 182-196.

³⁰ SANZ, M.ª J. y DABRIO, M.ª T., «Inventarios artísticos...», n.º 3, p. 111.

³¹ En la Biblioteca Colombina de Sevilla se conservan algunas de estas pragmáticas de 1600 y 1611. Véase *Legado de Gestoso*, t. XXVIII, n.º 4 y 9.

³² Muchas fueron recogidas por SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*. Hemos manejado la edición de Valencia, 2000.

³³ Según SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo...*, p. 274, estas disposiciones eran nefastas para España puesto que daban un golpe mortal a la platería y a la minería españolas, al tiempo que favorecían la importación de obras extranjeras.

fueron repetidas en las pragmáticas de 1611³⁴ y en otras posteriores. En la del año 1623 se añade «que tampoco se pueda dorar otro ningún metal, aunque sea plata lisa, so pena de perdimiento de la pieza... pero bien permitimos, que se pueda dorar todo lo que fuere para el culto divino, y las armas y aderezos de caballos, como no sean para coches; y ansimismo mandamos, que ninguna hechura de oro o plata que se labrare, pueda exceder, siendo de oro, de la quincena parte del valor de lo que pesare, y siendo de plata, la sexta parte».³⁵

Del carácter reiterativo de la normativa se desprende su ineficacia, pero muestra de manera explícita los excesos en el uso de plata suntuaria de carácter doméstico. A este respecto, Luis Cabrera de Córdoba se refiere a las protestas que originó una Real Cédula de 1601 que obligaba a todos los súbditos a hacer inventario puntual de su plata labrada y a entregar sus pertenencias a la corona, «porque muchos pensaron que se pretendía que no se labrase más plata de vajilla, y que todos sean del vidriado de Talavera». Sin embargo, esta disposición tampoco surtió ningún efecto.³⁶

Los excesos durante el reinado de Felipe III originaron denuncias y encendidas polémicas, a favor o en contra. Pedro Fernández de Navarrete mencionaba en 1626 la abundancia de bufetes «unos embutidos de diferentes piedras, otros de plata, otros de ébano y marfil...» y criticaba la, en su opinión, creencia generalizada de que había que depositar las flores en «objetos de plata o de otras materias más costosas», para que oliesen.³⁷

Muy expresiva resulta también la definición de «vajilla» que dio Sebastián de Covarrubias en 1611: «Aparador de plata. Antiguamente no se servían con plata a la mesa si no eran los reyes, príncipes y grandes señores y los demás si tenían alguna era poca; y assi se escribe que Cayo Favio, censor, privó de la dignidad de senador a Publio Cornelio Rufino, porque en un vanquete que hizo en su casa se sirvió con una vaxilla de plata de más de diez libras. *Si éste viera agora que los orinales y servicios en algunas casas son el día de oy de plata, mayor castigo hiziera...*».³⁸ De hecho, se pensaba en la época que el uso indiscriminado de ajuares nobles podía llegar a alterar el equilibrio social cuando los utilizaban los plebeyos como instrumento de promoción.³⁹

La mayoría de los viajeros extranjeros del siglo xvii se asombran del lujo en el vestir y de la ostentación de las mansiones nobiliarias españolas. El portugués Pinheiro da Veiga, de visita en la Corte de Valladolid, refiere el banquete «esplendidísimo» que ofreció el Duque de Lerma a los embajadores ingleses el día 7 de junio de 1602 y describe con detalle los tres gigantescos aparadores de gradillas que se montaron para exhibir, respectivamente, la vajilla de plata, la de oro y esmaltes, y los vidrios y cristales engastados de oro, «de manera que no sé qué rey de la cristiandad podía tener más hermosa y rica vajilla...».⁴⁰ Distinto fue el parecer de Cassiano del Pozo tras su visita en el año 1626 a varios palacios de Madrid, ya que sólo consideró digno de anotar la plata del Duque de Pastrana y los bellos candelabros de los Príncipes de Esquilache.⁴¹ En cambio le llamó mucho

³⁴ La *Pragmática y nueva orden, cerca de las colgaduras de casas y hechuras de joyas de oro y piedras y piezas de plata, y en la forma en que se han de hazer y labrar y traer, y otras cosas*. Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, n.º 8, está recogida por PORTÚS PÉREZ, J., «Que están vertiendo claveles...», p. 256.

³⁵ *Novísima Recopilación de las leyes de España*, 1807, t. III, L. VI-VII, p. 200.

³⁶ Sobre los tópicos en los usos de la vajilla de plata o de cerámica referidos a distintos estratos sociales y sobre sus diferentes significados simbólicos en la mentalidad contemporánea, véase PORTÚS PÉREZ, J., «Que están vertiendo claveles...», pp. 259 y ss.

³⁷ ANES, G., «Obstáculos al crecimiento de la España Moderna y Contemporánea», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, n.º 155, 1986, pp. 26-32. Recogido por ATIENZA HERNÁNDEZ, I., *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos xv-xix*, Madrid, 1987, pp. 332-333.

³⁸ COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, RIQUELME M. DE (ed.), Barcelona, 1989, p. 995. La cursiva es nuestra.

³⁹ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «Rango y apariencia...», p. 270, trae a colación, a este respecto, la discusión entre Sancho Panza y su mujer cuando aquel le comunica su aspiración de convertirse en gobernador de una ínsula.

⁴⁰ VEIGA, Tomé Pinheiro Da, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, con traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1989, p. 117: «Se hicieron tres aparadores en tres habitaciones; uno que cogía toda la pared de alto a bajo, con peldaños en la misma forma y pared frontera para la plata, en que había 400 vasos, todos de invención hermosísima, a más de la plata ordinaria. En la otra habitación estaba la vajilla de oro y esmaltes, toda de piezas notables, que ocupaba la mesa y gradas de una pared hasta arriba, cosa admirable de ver; y en la otra había solamente vidrios y cristales engastados en oro, con pies, asas y tapas de oro y labores en toda su extensión, y los vidrios de colores, cosa nobilísima».



Francisco Barrera, *Bodegón con objetos de platería*. Colección particular.

la atención la ceremonia del aguamanos con dos fuentes de plata, una de ellas con gárgola, con que se cumplimentó al cardenal Francesco Barberini en el cuarto real de los Jerónimos.⁴² Se trataba de una antigua costumbre reservada a los reyes, que se conservó hasta la extinción de la dinastía de los Habsburgo y que, al parecer, en el siglo XVII se había hecho extensiva a los grandes señores.

Madame D'Aulnoy, por su parte, afirmaba en 1679 que sería difícil encontrar algo más suntuoso que la mansión madrileña de la Duquesa de Terranova, de la que alaba los espejos con

marcos de plata, las vitrinas repletas de menudencias y los braseros de plata donde se quemaban huesos de aceituna «para no atufarse». También elogia el servicio de merienda de la Princesa de Monteleón con bandejas de plata y tazas de porcelana con platitos de ágata guarnecidos de oro, así como los cuarenta y ocho velones de plata que iluminaban la estancia.⁴³ Con cierta dosis de ironía, no exenta de humor, comenta la indumentaria de doña Leonor de Toledo «vestida con sencillez magnífica... llevaba una camisola de Nápoles brochada de oro, guarnecida de botones de esmeraldas y diamantes», porque «así es como las damas españolas van de trapillo».⁴⁴ En ciertos

⁴¹ SIMÓN DÍAZ, J., «El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626», *Goya*, n.º 154, 1980, pp. 202-203.

⁴² La cita la recoge SANTAMARINA, B., «Aparadores castellanos de los siglos XV y XVI en Castilla: cocineros y plateros al servicio del rey y de la nobleza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI, 2000, p. 201.

⁴³ Recogido por GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III, Valladolid, 1999, pp. 99-102.

casos su imaginación se desborda al afirmar, por ejemplo, que el Duque de Alburquerque poseía 1.400 docenas de platos, 50 fuentes grandes, 700 pequeñas y hasta 40 escalerillas de plata que permitían alcanzar los estantes superiores del inmenso aparador instalado en una gran sala.⁴⁵ Más fantástico y exagerado parece su relato sobre la costumbre de los amantes madrileños de regalar vajillas de plata de hasta diez o doce mil libras cuando sangraban a sus damas, «porque en una ocasión como ésta es cuando realmente hay que arruinarse».⁴⁶ También la literatura refleja a veces el derroche y la ostentación de determinadas clases sociales.⁴⁷

No obstante, pese a la subjetividad y a los despropósitos de algunos testimonios, los estudios de Fayard han demostrado que, en la segunda mitad del XVII, la plata labrada de uso doméstico de los miembros del Consejo de Castilla constituía más del 11% del valor de los bienes muebles y estos últimos suponían, a su vez, alrededor del 44% del cuerpo de hacienda.⁴⁸ Además, su valor solía superar con creces el de la pintura. Por ejemplo, las cincuenta y dos piezas de plata de Juan de Arce, oidor de la Real Chancillería de Valladolid y gobernador del Principado de Asturias, se tasaron en 27.607 reales, frente a los 7.609 reales que alcanzaron su cuadros al óleo.⁴⁹

Los resultados del reciente estudio de Puerta Rosell sobre 300 ajuares madrileños de la segunda mitad del XVII resultan todavía más elocuentes.⁵⁰ Los documentos revelan que la mayor parte de los propietarios eran burócratas o funcionarios

de la administración —consejeros, porteros de cámara, secretarios, maestros de campo, licenciados o abogados de los reales Consejos—, seguidos por miembros de la nobleza. También poseían importantes enseres algunos plateros, pintores, médicos, boticarios, comerciantes, militares, etc. Además, a la plata labrada se le prestaba mayor atención que al resto de las obras a la hora de tasarla, debido a sus materiales nobles. Su valor en los inventarios más modestos oscila entre los 1.000 y 10.000 reales, pero algunos documentos superan los 100.000 y el de don Tomás Lorenzo de la Cerda alcanzó la cifra excepcional de 471.000 reales.⁵¹ Por otra parte, sus medidas, peso, tasación y descripciones suponen una fuente fundamental para conocer los tipos, la denominación y las funciones de las piezas en el interior de las viviendas, así como la situación social de sus propietarios. El mencionado estudio ha puesto también de manifiesto la existencia de alrededor de doscientas tipologías distintas, asociadas a los ámbitos más recónditos de la vida privada, que se distribuían por toda la casa para disfrute, comodidad u ostentación de sus moradores.

En los lugares de mayor lucimiento, como los estrados de respeto y de cumplimiento, destinado a las visitas de ceremonia, se disponían las vitrinas o escaparates repletos de «chucherías selectas de oro, nácar...» y de variados objetos de adorno, y también los bufetes de estrado, acompañados o no de arquetas, papeleras, escritorios, escribanías y braseros de plata, si bien estos últimos podían ubicarse en otros ámbitos de la casa más recogidos, como el estrado de cariño anejo a la alcoba, donde las señoras recibían a sus amigas más íntimas.⁵²

⁴⁴ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros...*, IV, p. 67.

⁴⁵ Un estudio crítico sobre los escritos de este pintoresco personaje en MAURA, Duque de y GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy*, Madrid, s/f.

⁴⁶ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros...*, III, p. 177.

⁴⁷ DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda...*, recoge numerosas citas procedentes de la literatura y el teatro contemporáneo.

⁴⁸ FAYARD, J., *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, 1982, pp. 410 y ss.

⁴⁹ *Ibidem*. Igual sucede en el caso del complutense José Antonio Montaña recogido en HEREDIA MORENO, M. C., «Alhajas, plata y pintura en un inventario «post mortem» del siglo XVIII», *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 111-124.

⁵⁰ PUERTA ROSELL, F., *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Tesis Doctoral leída en la Universidad Complutense en 1994. Edición en Madrid, 2005.

⁵¹ Según Puerta Rosell, la plata labrada del 5% de los inventarios oscila entre 1.000 y 10.000 reales; el 44%, entre 10.000 y 25.000; el 26%, entre 25.000 y 50.000; el 15%, entre 50.000 y 100.000; el 6% entre 100.000 y 500.000 y sólo un 4% alcanzaba esta última cantidad. Estos porcentajes coinciden sustancialmente con los de FAYARD, J., *Los miembros del Consejo de Castilla...*, pp. 410 y 420-421.

⁵² Sobre los tipos de estrado, DELEITO Y PIÑUELA, J., *La Mujer, la casa y la moda...*, p. 90. Sobre su origen, desarrollo y funciones, RODRÍGUEZ

No siempre existía una estancia dedicada a comedor, pero con frecuencia se montaban grandes aparadores de gradillas, que servían de soportes y expositores a ostentosos conjuntos de plata labrada compuestos por centros, fuentes, jarras, bernegales, platos, etc., que se exhibían con simple afán de ostentación y como complemento del servicio de mesa.⁵³ En esta última se desplegaba la vajilla de plata y la cubertería, talleres, braserillos y piezas de beber, como los bernegales, copas o tembladeras, además de jarros, juegos de aguamanil y un variado repertorio de piezas del servicio de cava, como cantimploras, cántaros, botellas, frascos, etc. En la alcoba y el retrete se guardaban las piezas de aseo personal, desde bacías, bacinillas o cajas de barbero hasta pomos y braserillos para perfumes, azafates, cepillos, orinales, etc. Para iluminación, en cualquier parte de la casa se disponían arañas, candeleros, candelabros o faroles.⁵⁴

Para hacernos idea del aspecto de estas mansiones hay que recurrir a la pintura coetánea y a las piezas de plata que han llegado a nuestros días. Los bodegones de Juan van der Hamen, Antonio de Pereda o Jacinto de Espinosa, entre otros, muestran un selecto repertorio de fuentes, jarros de pico, bernegales, salvillas, tembladeras, cubiertos, etc.,⁵⁵ semejantes a los conservados en los Museos Arqueológico Nacional, Lázaro Galdiano, Artes Decorativas y Cerralbo, de Madrid, o Museo de Valladolid y en muchas colecciones privadas.⁵⁶ El espléndido bodegón de Juan Bautista Espinosa de la colección Masaveu

de Oviedo constituye toda una referencia al respecto. En los óleos con escenas religiosas de festines y banquetes se localizan variadas tipologías de plata de vajilla dispuestas en suntuosos aparadores que recubren las paredes y que nos dan idea del aspecto que ofrecían las mansiones palaciegas de la época. La pintura de *Esther y Asuero*, de Jerónimo Román, en el Palacio de El Pardo o las *Bodas de Caná*, de Bartolomé Román, en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, ejemplifican este tipo de escenas en viviendas de clase acomodada. Pero mucho más rico y opulento resulta el *Festín de Herodes*, de Juan Carreño de Miranda, hoy en el Bowes Museum,⁵⁷ y, sobre todo, el *Banquete de Esther*, de Francisco de Gutiérrez, con dos ostentosos aparadores de gradillas de varios metros de alto dispuestos bajo doseles, posible reflejo de algunos festines palaciegos de la Corte de Felipe IV.⁵⁸

En Andalucía sólo disponemos, de momento, de datos dispersos, incompletos y difíciles de cuantificar debido a los diferentes criterios utilizados en las tasaciones. Pero estas noticias, junto a las que suministran la pintura andaluza contemporánea y los libros de dibujos de los plateros sevillanos, nos servirán para aproximarnos a un ambiente social que, en principio, parece semejante al de la Corte, aunque a un nivel más modesto. Casi todos los documentos publicados incluyen numerosas pinturas, a tono con el afán coleccionista de la época.⁵⁹ También se reseñan esculturas, bibliotecas, muebles de caoba y ricos ajuares de ropa, de producción nacional o extranjera,⁶⁰ así como

BERNIS, S., *El mueble español: Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990; AGUILÓ ALONSO, M.P., *El mueble en España*, Madrid, 1993, pp. 22-24; FERNÁNDEZ, L., «Espacios domésticos en la Baja Edad Media», *Historia Abierta*, 2003, pp. 34-37.

⁵³ AGUILÓ, M. P., «Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración», *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 295-302.

⁵⁴ Sobre la definición, origen y desarrollo de estas piezas, véase el mencionado estudio de PUERTA ROSELL, M.^a F.^a, *Platería madrileña...*, con abundante bibliografía.

⁵⁵ PUERTA ROSELL, M.^a F.^a, «Piezas de plata en la pintura española de bodegón», *Goya*, n.º 269, 1999, p. 89.

⁵⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Plata de vajilla. Talleres castellanos», *Archivo Español de Arte*, n.º 206, 1979, pp. 145-168; *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1982, pp. 90-103, n.ºs 19-21, 30-36, 46-47, 59-63; *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2000, n.ºs 61-64, 68-80, 90-92, 94-96; «Jarros de pico en la platería hispánica (y II)», *Antiquaria*, n.º 137, 1996, pp. 40-49; PUERTO ROSELL, M.^a F.^a, «Piezas de vajilla. Platería civil madrileña del siglo XVII», *Antiquaria*, n.º 72, 1990, pp. 34-39. MONTALVO MARTÍN, F. J., «Los jarros de pico del Instituto de Valencia de Don Juan», *Goya*, n.º 276, 2000, pp. 167-175; ORBE SIVATTE, A., «Plata doméstica española del siglo de los Austrias Menores», *Archivo Español de Arte*, n.º 299, 2002, pp. 293-334; ESTERAS MARTÍN, C., *La platería de la colección Várez Fisa. Obras escogidas siglos XV-XVII*. Madrid, 2000, n.ºs 50-79 y *La colección Alorda-Derksen, Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*, Barcelona, 2004, n.ºs 23-32.

⁵⁷ Ambos cuadros están recogidos en AGUILÓ ALONSO, M. P., «Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración», *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 303-304.

⁵⁸ Lo dio a conocer PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla 1996, Madrid 1997, n.º 40.

⁵⁹ SANZ, M.^a J. y DABRIO, M.^a T., «Inventarios artísticos sevillanos...», pp. 89-148; KINKEAD, D., «Artistic inventories in Sevilla...», pp. 117-175.



Juan Bautista de Espinosa, *Bodegón con objetos de plata*. Colección Masaveu, Oviedo.

abundantes alhajas y un amplio repertorio de plata labrada, que constituye el capítulo al que hasta ahora, salvo excepciones, se ha prestado menos atención. Los propietarios pertenecen a la nobleza o al alto clero, pero también hay funcionarios de la administración local, mercaderes, médicos, intelectuales, artistas o canónigos. La abundancia de libros y la procedencia exótica de parte de los objetos muebles hablan del nivel cultural y del refinado gusto de este grupo de elite.

En cuanto al volumen y categoría de los ajuares de plata labrada, los documentos muestran grandes diferencias. Los más

modestos parecen, en principio, algunas dotes de casamiento de hacia 1700, cuyo valor no alcanza los 700 reales, pero la del médico sevillano Cristóbal de Pedrosa y Luque se equilibra con otros bienes muebles de alto precio, como calesas, mulas, sillas y libros, que permiten suponer que la escasez de plata se debe al gusto personal del galeno más que a una mala situación económica. De hecho, su mujer, doña Petronila de Pineda y Páramo, hija del ensamblador Bernardo Simón de Pineda, aportó a este matrimonio numerosas pinturas, esculturas y libros, pero también cubiertos de plata, platos, salvillas, bernegales, saleros, tembladeras y otras piezas de vajilla, iluminación o



Arqueta de filigrana. Convento de las Descalzas, Antequera (Málaga).

aseo que superaban los 5.500 reales.⁶¹ Es decir, el ajuar de plata de la pareja ascendía a unos 6.250 reales, cantidad relativamente modesta pero suficiente para satisfacer las necesidades de ostentación de un matrimonio burgués con ciertas posibilidades económicas: comer en vajilla de plata y rodearse de muebles confortables y de pinturas al gusto de la época, para certificar su nobleza de vida. Parecida mentalidad se desprende del inventario de bienes del pintor Bartolomé Esteban Murillo que sólo dejó a su muerte en 1682 un reducido ajuar de plata de vajilla y dos candeleros pequeños.⁶² En cambio, el lote de plata labrada incluido en la dote de casamiento de don Francisco Esteban de Pineda, pagador de las Reales Armadas y Flotas de Indias, alcanzó en 1678 los 49.600 reales.⁶³

Entre los ajuares domésticos de plata labrada más completos por su riqueza, cantidad y variedad, hay que mencionar el de los Duques de Medina Sidonia don Alonso Pérez de Guzmán y doña Ana de Silva, su mujer, inventariado en Sanlúcar de Barrameda en el año 1615.⁶⁴ Se componía de casi quinientas cincuenta piezas de unas sesenta tipologías distintas, que alcanzaron un peso aproximado de 2.050 marcos. Su valor material se estimó en unos 133.250 reales de plata. Pero, si añadimos el precio de la hechura, obtendríamos una cifra por encima de doscientos mil reales, que supera con creces la media de los ajuares madrileños contemporáneos.⁶⁵ Y ello sin contar varias piezas que no se pesaron, incluida la plata religiosa.⁶⁶

⁶⁰ AHPSe. Protocolo 1745, f. 635 y ss. Protocolo 10297, f. 830 y ss. El inventario de 1680 del caballero de Santiago don Diego Ortiz de Zúñiga, entre otros, recoge escritorios de ébano, carey y plata procedentes de Flandes o bufetes de Génova.

⁶¹ SANZ, M.^a J. y DABRIO, M.^a T., «Inventarios artísticos sevillanos...», pp. 108-109, documento n.º 2.

⁶² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes», *Boletín de la Real Academia de Historia*, 1966, pp. 147-180.

⁶³ AHPSe. Protocolo 13011, fs. 822-824.

⁶⁴ Agradecemos la cesión de este documento a don Antonio Urquizar Herrera, recopilado para su libro de próxima aparición titulado *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*.

⁶⁵ Recordemos que, según PUERTA ROSELL, M.^a F.^a, *Platería madrileña...*, p. 573, únicamente el 6% de los ajuares madrileños sobrepasa los 100.000 reales.

En cambio, en el inventario efectuado en la casa-palacio del Duque de Arcos en Marchena en el año 1638 apenas se recogen catorce piezas de unos cuarenta y siete marcos de peso, que ascendieron a 5.306 reales, si bien en esta relación sólo figuran algunos útiles de aseo, adorno y escritorio.⁶⁷ La falta de plata de vajilla, servicio de mesa e iluminación permite suponer que la mayor parte del ajuar doméstico se encontraría en otra de las residencias del duque. Recordemos que los bienes que dejó a su muerte en 1699 don José Francisco Guerrero Chavarino, primer Conde de Buenavista, se hallaban divididos entre sus mansiones de Madrid y de Málaga, aunque en ambas el número y el valor de las piezas inventariadas fue sensiblemente mayor.⁶⁸ De hecho, la suma de la plata labrada, sin tener en cuenta las joyas ni los objetos de coral, ascendió a la estimable cantidad de 146.196 reales de plata incluyendo la vajilla, piezas de mesa, iluminación, aseo y adorno. Esta cifra sitúa las pertenencias del conde en un nivel bastante alto respecto a los equivalentes ajuares madrileños.⁶⁹ Entre las pertenencias de don Francisco Tello y Portugal, Marqués de Saucedá, caballero de la Orden de Alcántara y Veinticuatro de Sevilla se citan escribanías, escritorios y bufetes de plata aunque sin cuantificar su precio.⁷⁰

En cuanto a las pertenencias de miembros de otras capas sociales, en el inventario «post mortem» del año 1700 del sevillano don Juan de Soto Noguera, de profesión desconocida, aparecen veintiocho piezas de plata labrada entre fuentes, bandejas, palanganas, salvillas, lámparas y arañas. Otras siete de plata dorada, cinco de plata dorada con esmaltes,

ciento setenta y cuatro piezas de vajilla, cubertería, cava, aseo e iluminación, de plata lisa, y otras quince de filigrana y esmaltes, además de numerosas prendas de oro y alhajas con perlas y diamantes.⁷¹ Sin contar estas últimas, el peso de la plata alcanzó casi 600 marcos, que equivaldrían a unos 39.600 reales del material más otros 20.000 de hechura, es decir, casi 60.000 reales en total.⁷² A 18.775 reales ascendió el valor de la plata labrada de doña Rafaela Antonia de la Vega,⁷³ a 15.000 la del mercader flamenco Nicolás Omazur en 1690⁷⁴ y a 11.000 la de Nicolás Espinosa de los Monteros en 1697.⁷⁵ Algo más modestos, en torno a los 10.000 reales, resultaron los ajuares de plata del canónigo don Pedro Bernabé de Salinas y el del inquisidor don Francisco Porteras de la Vega, según sus respectivos inventarios de 1702 y 1700.⁷⁶ La tasación del segundo la efectuó el platero Pedro Eligio de Echegoien.

Una cifra mucho más elevada hubiese alcanzado la tasación de la plata labrada de Petronila de Sangronis, mujer de Carlos de Licht, comerciantes flamencos vecinos de Sevilla, según se desprende del estimable conjunto de bienes muebles que dejó a su muerte en 1702, compuesto por pinturas, esculturas, joyas, piedras preciosas y menudencias de todo tipo.⁷⁷ Entre los enseres de plata se cuentan cuatro cajas, media docena de cubiertos, mancerinas, candeleros, velones salomónicos, salvillas, azafates, tembladeras o pilas de agua bendita, así como dos «escaparates para mercaderías» y varios pesos para pesar diamantes y piedras, además de crecidas sumas de dinero que le adeudaban los plateros Juan y Francisco de Herrera, Andrés Damas,

⁶⁶ URQUÍZAR HERRERA, A., «Coleccionismo y nobleza...». El documento procede del Archivo Ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, leg. 956.

⁶⁷ Documento cedido, como el anterior, por URQUÍZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza...*. Procede del Archivo Ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, leg. 278-8(3).

⁶⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo y la ostentación...», pp. 165-183.

⁶⁹ PUERTA ROSELL, M.^a F.^a, *Platería madrileña...*, pp. 203-207.

⁷⁰ La relación de pintura y escultura en SANZ, M.^a J. y DABRIO, M.^a T., «Inventarios artísticos sevillanos...». El documento completo en AHPSe, oficio 13, L. 2.^o, fs. 1623-34.

⁷¹ SANZ, M.^a J. y DABRIO, M.^a T., «Inventarios artísticos sevillanos...», pp. 121-124.

⁷² Sólo un 15% de los ajuares madrileños estudiados oscilan entre los 50.000 y los 100.000 reales.

⁷³ Como el 44% de los madrileños.

⁷⁴ AHPSe. Protocolo 10.297, fs. 776-780.

⁷⁵ AHPSe. Protocolo 11.970, f. 124 y ss.



Anónimo, *Salero*. Colección Alorda-Derksen, Barcelona.

Andrés Palomino o Juan de Pineda. Lástima que la tasación no se efectuase.

Del análisis de los documentos anteriores se desprende que las piezas más numerosas fueron los cubiertos de plata, que aparecen, casi sin excepción, en todo tipo de inventarios, al menos de forma testimonial. Además de ellos, los platos —trincheros, flamenquillas, gallineros o reales— constituían el núcleo básico e indispensable de la vajilla de plata en la mayoría de las viviendas acomodadas andaluzas. Pero con frecuencia se acompañaban de uno o varios saleros, berneales, copas, aguamaniles, braseros para calentar alimentos y alguna otra pieza del servicio de mesa o cava, cuya cuantía y riqueza aumentan según la posición del propietario. Por otra parte, el crecido número de bandejas y fuentes, a veces de considerable tamaño como la del Duque

de Medina Sidonia, que pesó más de 35 marcos, así como la presencia, aunque más escasa, de talleres y centros de mesa, como los que poseían el citado duque,⁷⁸ el canónigo don Justino de Neve en 1681⁷⁹ o el conde de Buenavista en 1699 hace suponer que a la aristocracia andaluza también le gustaba montar grandes aparadores y suntuosas mesas, al menos para ocasiones señaladas.⁸⁰

Las pinturas de *Lázaro y el rico Epulón*, de Lorenzo Vázquez, *Las Bodas de Caná* o *La vida disoluta del hijo pródigo*, de Murillo, así como *La parábola del banquete de Bodas* y *Las bodas de Caná*, de Matías de Arteaga nos permiten imaginar estos ambientes andaluces barrocos.⁸¹ También algunos bodegones y cenas de Francisco Pacheco, Francisco Varela, Francisco de Zurbarán, Juan de Zurbarán, Pedro de Campobón, Esteban Márquez o Bernardo Lorente Germán reproducen

⁷⁶ AHPSe. Protocolo 3.770 y 16.403, fs. 1.075 y ss.

⁷⁷ SANZ, M.^a J. y DABRIO, M.^a T., «Inventarios artísticos sevillanos...», pp. 111-118.

⁷⁸ «Item un taller de plata sobredorada que tiene cuatros saleros y un azucarero y una aceitera y una vinagrera y dos pimenteros, con óvalos esmaltados, que pesó 16 marcos y una onza».

⁷⁹ AHPSe. Protocolo 13.031, f. 128 y ss. Entre más de 130 piezas de plata labrada figura «un taller que tiene dos vinajeras y dos pimenteros».

⁸⁰ Recogido por SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo...», en forma de «hoja de parra... dorada y tallada, con pie de tallos y alrededor del canto testero de troncos, oxas y flores con una granada grande que sirve de tinajilla y dos figuras una en medio de la taza y otra de pie y cuatro granadas medianas» que se tasó en 2.503 reales, p. 178.

⁸¹ Están reproducidos en KINKEAD, D., *The duke of Alcalá's collection...*, p. 237; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Murillo, 1617-1682*, Madrid, 1982,



Bartolomé Esteban Murillo, *Moisés en la peña de Horeb*. Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.

cubiertos, platos, fruteros, jarros y otras piezas de plata de vajilla.⁸² En las pinturas de *Moisés ante la Peña de Horeb* o *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, que Murillo realizó para el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, y en otras escenas bíblicas o religiosas, se aprovecha el tema para introducir jarros a la italiana o jarras de pico que reflejan la pervivencia del gusto por modelos procedentes del xvi.⁸³ Algunos ejemplares de pico del siglo xvii se conservan en el Museo Victoria and Albert de Londres, con marca de Sevilla,⁸⁴ en la Catedral de Jaén, marcado en Madrid⁸⁵ o en las Carmelitas de Antequera (Málaga) de procedencia granadina.⁸⁶ De diseño a

la italiana es el jarro del juego de aguamanil de la Magistral de Alcalá de Henares, de hacia 1600, de probable origen sevillano e inspirado en el grabado de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe.⁸⁷

Numerosos ejemplos de piezas de vajilla susceptibles de uso religioso se guardan todavía en iglesias andaluzas. Algunas se importaron desde Nueva España, como las salvillas, fuentes copas y bernegales de Antequera (Málaga)⁸⁸, Catedral de Sevilla, Santa Cruz de Écija (Sevilla), San Miguel de Jerez (Cádiz)⁸⁹ o Parroquia de Cumbres Mayores (Huelva).⁹⁰ Entre las

n.ºs 49, 55; CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Piezas de platería en la pintura de Murillo», *Goya*, n.ºs 169-171, 1982, pp. 68-74; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, fig. 183; AGÜERO ROS, J. C., «Nuevas aportaciones a la obra de Matías de Arteaga», *Goya*, n.ºs 169-171, 1982, pp. 133-137.

⁸² VALDIVIESO, E., *Historia...*, figs. 84, 110, 139-40, 149, 204, 255.

⁸³ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Piezas de platería en la pintura de Murillo», *Goya*, n.ºs 169-171, 1982, p. 72.

⁸⁴ OMAN, CH., *The golden age of hispanic silver*, Londres, 1968, fig. 260.

⁸⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Jarros de pico... (y II)», pp. 41-43.

⁸⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga, 1550/1800*, Málaga, 1997, n.º 81 y figs. 139-141.

⁸⁷ HEREDIA MORENO, M. C., «Plata sevillana en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares», *Laboratorio de Arte*, n.º 10, 1997, pp. 181-194, figs. 4-5.

piezas de vajilla labradas en obradores andaluces, que se hallan hoy dispersas por iglesias de la región —platos, berne-gales, tembladeras o fuentes—,⁹¹ destacamos por sus excep-cionales dimensiones el bernegal de la Catedral de Granada, del siglo XVIII, de posible origen doméstico.⁹²

En los estrados de las viviendas barrocas andaluzas, como los de Murillo o los que el sevillano Juan Carlos de Miranda incluyó en su dote de casamiento, «de junco fino blanco y encarnado con su corredorcillo» y varias tarimas,⁹³ se ubicarían las vitrinas con las menudencias y algún mueble con chapas de plata. Entre ellos mencionamos los «escritorios con sus bufetes y cantone-ras de plata» que el arzobispo Ambrosio Spínola y Guzmán legó a su camarero Andrés de Frías y Estrada en 1679⁹⁴ y al-gunas de las numerosas arquetas, cajas o urnas que se men-cionan en los documentos, como las de los Duques de Me-dina Sidonia. En el Convento de las Teresas y en el Hospital de los Venerables de Sevilla, y en la Iglesia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz) existen todavía arquillas de filigrana que son, en realidad, primitivos joyeros de uso civil transfor-mados tras las correspondientes donaciones en arquetas eu-carísticas o en contenedores de llaves de sagrario.⁹⁵ Muy del gusto de la sociedad andaluza debieron ser las pilas de agua bendita, como la que poseía el mencionado don Juan Carlos de Miranda Valderrama, de diseño semejante quizás al del primer *Libro de Dibujos* de los plateros sevillanos.⁹⁶ También los cocos

y las copacabanas guarnecidos de plata debieron ponerse de moda. Su procedencia ultramarina se explica por los estrechos contactos con las Indias a través del comercio.

En el riquísimo inventario de 1615 de los Duques de Medina Si-donia se citan también utensilios de aseo, orinales, bacías, cajas de barbero, perfumadores, cepillos para limpiar la ropa, un bra-sero de 125 marcos y una caja de camino con un completo equipo, que pesó 35 marcos y 2 onzas, así como numerosos candeleros y otros objetos de iluminación, incluidas las corres-pondientes despabiladeras.⁹⁷ Muchos de estos objetos consti-tuían las piezas habituales en los exámenes de los plateros sevillanos y se recogen en el repertorio del *Primer Libro de Dibujos*, lo que significa que serían muy demandados por la sociedad andaluza de la época.⁹⁸ Sin embargo son escasos los ejempla-res que han llegado a nuestros días, salvo el perfumador de fi-ligrana de la Trinidad de Écija, conocido por fotografía,⁹⁹ o el albañero de las Carmelitas Descalzas de Úbeda (Jaén).¹⁰⁰

Además, los inventarios andaluces nos brindan una amplia variedad de piezas de escritorio como el tintero, salvadera y caja de obleas del mencionado canónigo Pedro Bernabé de Salinas¹⁰¹ o los recados de escribir «con su taller y cuatro pie-zas redondas y campanilla y sello de plata» que dejó en su testamento el citado arzobispo Ambrosio Spínola a su secre-tario y maestro de ceremonias don Francisco Salgado.¹⁰² El de

⁸⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería...*, figs. 234-235.

⁸⁹ SANZ SERRANO, M.^a J., *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995, n.ºs 3, 4, 5, 11, 27, 39.

⁹⁰ HEREDIA MORENO, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, t. II, p. 249.

⁹¹ HEREDIA MORENO, M. C., *La orfebrería...*, I, fig. 128; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, n.ºs 73-80; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería...*, n.ºs 82-90, figs. 142-150.

⁹² SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería», *El libro de la catedral de Granada*, Granada, 2005, vol. I, p. 603.

⁹³ SANZ, M.^a J. y DABRIO, M.^a T., «Inventarios artísticos sevillanos...», p. 132; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Bartolomé Murillo...», pp. 147-180.

⁹⁴ AHPSe. Protocolo 17.094, fs. 535-543.

⁹⁵ Las dos primeras las dio a conocer SANZ SERRANO, M.^a J., *Orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1987, t. II, p. 140 y las reprodujo CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos...*, núms. 251-253. La última la publicó NIEVA SOTO, P., *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*, Rota, 1995, n.º 20.

⁹⁶ SANZ SERRANO, M.^a J., *Antiguos dibujos...*, fig. 42.

⁹⁷ «Item una caja de camino y en ella dos candeleros... con su tijera e un salero e un pimentero, un jarro y una confitera, dos cubiletes, un frasquillo para el vino, una porcelana y una tacita, dos cuchillos, cuatro tenedores, dos cucharas, dos platos medianos y una fuente, ocho platos trincheros, todo de plata...».

⁹⁸ SANZ SERRANO, M.^a J., *Antiguos dibujos...*, figs. 43 a 66.

⁹⁹ GARCÍA LEÓN, G., *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Sevilla, 2001, fig. 65.



Diego Gallego, *Escribanía*. Iglesia Colegial de El Salvador, Sevilla.

la Hermandad Sacramental de El Salvador de Sevilla, compuesto por tintero, salvadera y campanilla,¹⁰³ ofrece el interés de constituir casi el único resto que ha llegado a nuestros días de los ricos ajuares de plata barrocos de las hermandades andaluzas. Igualmente escasas son las insignias y enseres de plata de los ayuntamientos o instituciones públicas, como urnas de votaciones, mazas o escudos. Se conservan espléndidas mazas desde el siglo xvi en

Sevilla,¹⁰⁴ Salamanca, Valladolid¹⁰⁵ o Alcalá de Henares.¹⁰⁶ Pero del Barroco andaluz sólo conocemos las del Ayuntamiento de Bujalance (Córdoba), labradas por Antonio de Alcántara en 1665¹⁰⁷ y las del Concejo de Málaga, que hizo un anónimo artífice malagueño en 1661.¹⁰⁸ También las jarras de votaciones y la palmatoria que Juan Sánchez Izquierdo realizó en 1731 para el Ayuntamiento de Córdoba.¹⁰⁹ Otras insignias son más tardías.

¹⁰⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M. y GARCÍA LÓPEZ, J. M.^a, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979, fig. 32.

¹⁰¹ AHPSe. Protocolo 3.770.

¹⁰² AHPSe. Protocolo 17.094, fs. 535-543.

¹⁰³ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos...*, n.º 83.

¹⁰⁴ SANCHO CORBACHO, A., *Orfebrería sevillana de los siglos xiv al xviii*, Sevilla, 1970, n.º 56; SANZ SERRANO, M. J., «Artes ornamentales», *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, 1986, pp. 160-163.

¹⁰⁵ Por ejemplo, PÉREZ HERNÁNDEZ, M., «Mazas» y BRASAS EGIDO, J. C., «Mazas», *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, n.ºs 68 y 69.

¹⁰⁶ HEREDIA MORENO, M. C., «Las mazas de plata...»

Por último, algunas piezas civiles se solían utilizar también como adorno de los altares y escaparates callejeros en las fiestas públicas, mezcladas con esculturas, pinturas y otros objetos religiosos.¹¹⁰ Hay constancia de que los plateros montaban altares con piezas de plata en la Alcaicería de Sevilla, con motivo de la fiesta de San Eloy.¹¹¹ Pero suponemos que también los vecinos contribuirían prestando las mejores piezas de su ajuar, para expresar su devoción y para manifestar su riqueza como signo visible de su bienestar, según la mentalidad a la que tantas veces hemos aludido. Un testimonio del aspecto que ofrecían estos altares, lo encontramos en la conocida pintura anónima que muestra las gradas de la Catedral de Sevilla en 1662 cubiertas de tapices y altares de gradillas repletos de fuentes, aguamaniles y otras piezas de plata con motivo de las fiestas en honor de la Inmaculada.¹¹²

El paso al Rococó se produjo en Córdoba con Bernabé García de los Reyes hacia 1735 y alcanzó su plenitud a mitad del siglo con Damián de Castro, el mejor artífice del Rococó andaluz, al tiempo que en Sevilla se ponía en vigor el *Segundo Libro de Dibujos* de los exámenes de sus plateros con nuevas tipologías de diseños curvilíneos y decoraciones de rocalla.¹¹³ El Barroco quedó relegado, pero el afán de ostentación siguió aumentando hasta finales del siglo XIX y, en algún caso, se convirtió en auténtica excentricidad. Valga como ejemplo el del Duque de Osuna, Mariano Téllez Girón que «herraba de plata y clavos de diamantes» sus caballos y que, siendo embajador en Rusia, se permitió el derroche de arrojar «vajillas de oro a las profundidades del Neva» para asombrar a sus invitados.¹¹⁴

¹⁰⁷ ORTIZ JUÁREZ, D., *Catálogo de la exposición de orfebrería cordobesa*, Córdoba, 1973, n.º 100.

¹⁰⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga*, Málaga, 1997, n.º 92, figs.151-3.

¹⁰⁹ VALVERDE CANDIL, M. y RODRÍGUEZ, M.ª J., *Platería cordobesa*, Córdoba, 1994, n.ºs 6,7,19.

¹¹⁰ Del aspecto que ofrecían las calles y de la abundancia de plata en este tipo de fiestas nos hemos ocupado en HEREDIA MORENO, M. C., «Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V», *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 453-464; P. PEDRAZA dio a conocer los dibujos de los altares que se montaron en Valencia en 1662 con motivo de las fiestas celebradas en honor de la Inmaculada.

¹¹¹ SANZ SERRANO, M.ª J., *Una hermandad gremial. San Eloy de los plateros, 1341-1914*, Sevilla, 1996, pp. 167 y ss.

¹¹² Reproducido en VALDIVIESO, E., «La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 407. Es probable que las piezas de plata las hubiesen aportado los plateros que tenían sus tiendas enfrente de los altares, como afirma SANZ SERRANO, M. J., *Una hermandad gremial...*, p. 183.

¹¹³ SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos dibujos...*, pp. 145 y ss. y figs. 106-111.

¹¹⁴ MARICHALAR, A., *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, 1959, pp. 131-134, recogido por ATIENZA HERNÁNDEZ, I., *Aristocracia, poder y riqueza...*, p. 334.

SPLENDOR DEI. LA PLATERÍA Y EL CULTO EN LAS CATEDRALES ANDALUZAS DURANTE EL BARROCO

Jesús Rivas Carmona



Andalucía fue marcada intensamente por el Barroco.¹ Sin menoscabo del impacto artístico de épocas anteriores, puede decirse que dicha tierra se revistió con un esplendoroso manto barroco, tanto por la cantidad de obras que se llevaron a cabo en sus edificios como por todo lo que recibieron para su complemento o adorno entre retablos, templete, silleras, esculturas y pinturas. Un recorrido por grandes pueblos, como Antequera, Estepa, Écija, Lucena o Priego de Córdoba, es más que suficiente para calibrar lo dicho.

Lámpara (detalle, visto desde abajo).
Catedral, Córdoba.

¹ Este estudio se inserta en el Proyecto «Ceremonias, tesoros y ajueres 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.

El auge barroco de los pueblos, aun siendo tan llamativo y característico, como signo del apogeo y desarrollo de estas poblaciones medias, no debe hacer olvidar, sin embargo, el verdadero protagonismo de las ciudades y capitales, que evidentemente alcanzaron una primacía como principales centros artísticos, en razón de su rango institucional y religioso, incluso como sedes episcopales, y también económico, social y cultural. El nivel de desarrollo artístico alcanzado en esas grandes ciudades se hace patente en sus muchas iglesias y en otros edificios civiles, aunque son las catedrales, sobre todo, los espejos que mejor reflejan los proyectos de mayor grandeza y ambición y, en consecuencia, los testimonios más elocuentes del esplendor que tales ciudades conocieron en la época del Barroco.

En efecto, las obras catedralicias suponen uno de los principales capítulos del Barroco andaluz, destacando además por su envergadura, pues hay que tener presente que algunas catedrales de Andalucía siguieron construyéndose y completándose durante los siglos XVII y XVIII.

Por razones históricas, las catedrales andaluzas se erigieron entre las últimas de España. La Reconquista se produjo a partir del siglo XIII, no rematándose hasta la toma del reino de Granada a finales del siglo XV, por lo que en la última etapa de la Edad Media sólo se formó una gran catedral, la de Sevilla, mientras que las demás hubieron de esperar para construirse o adquirir verdadero rango hasta el siglo XVI. Así, por ejemplo, lo ilustra la Catedral de Granada, cuyas obras se iniciaron en 1523 con proyecto de Enrique Egas y en 1528 con el de Diego de Siloé.² La ambición de esas catedrales obligó a que no pudieran concluirse en el propio siglo XVI, retrasándose bastante, como también ilustra la catedral granadina, cuya fábrica sólo se vio rematada en fechas tardías del siglo XVII, lo mismo que la de Jaén, aunque otras aún fueron más allá, ya muy avanzado el siglo XVIII, caso de Málaga y Guadix. Incluso en esta última centuria se levantó una catedral tan importante como la de Cádiz, al amparo de la prosperidad de la ciudad y

de su puerto. Si a ello se suma la multitud de capillas, retablos, coros, trascoros, púlpitos, programas pictóricos o escultóricos que también enriquecieron esos templos en el curso del Seiscientos y Setecientos, se entiende perfectamente que las catedrales andaluzas ofrezcan un fuerte impacto barroco, a pesar de que la mayoría de ellas responda a proyectos anteriores.

En definitiva, las catedrales de Andalucía fueron durante el Barroco un campo fundamental para el desarrollo de la arquitectura, la retablistica, la escultura y la pintura. Pero la significación de esas antiguamente llamadas «artes mayores» no debe ensombrecer la que asimismo tuvieron otras artes en los programas barrocos de las catedrales, muy especialmente la platería. Efectivamente, la espectacularidad que esas catedrales alcanzaron en el tiempo del Barroco jamás se comprenderá por completo sin considerar la gran aportación de la platería, tan relevante que puede tenerse como uno de los principales capítulos de atención de las propias catedrales, como algo verdaderamente esencial para su culto y el esplendor del mismo. Tan es así que las catedrales andaluzas son suficientes para ilustrar ese especial valor concedido a la pieza de plata en los programas catedralicios, en razón de que en ellas se siguen conservando algunos de los más espectaculares tesoros de España.

Por esa importancia dada a la platería no extraña que en ella se invirtiera un buen montante de los caudales catedralicios, o sea, que precisara una parte sustanciosa de los fondos correspondientes a las fábricas y no sólo en nuevas adquisiciones sino también en el mantenimiento de lo existente, incluso sosteniendo un maestro platero de Fábrica, que por lo común se ocupaba de esas tareas de arreglo y aderezo.³ Como tampoco extraña que esa dotación de platería no sólo fuera competencia de las propias instituciones catedralicias, sino que igualmente respondiera a las iniciativas de sus mismos eclesiásticos, que en su amor y devoción a la catedral se vieron impulsados una y otra vez, como en una especie de piadosa competencia,

² Esta catedral, lógicamente, exige la cita del libro de ROSENTHAL, E.E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990.

³ La figura del platero de Fábrica cuenta con importantes aportaciones por lo que respecta a algunas catedrales andaluzas. Así, cabe citar a PALOMERO PÁRAMO, J.M., «La platería en la Catedral de Sevilla», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 576-582; NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998 y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII», *Boletín de Arte*, n.º 11, 1990, pp. 159-183 y «La orfebrería», en GILA MEDINA, L. (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, Granada, 2005, vol. I, pp. 582-584.

a contribuir al abastecimiento con sus donaciones y regalos.⁴ Desde luego, la aportación de los canónigos en este sentido fue más que relevante. Sin embargo, son los obispos los que destacan por la reiteración y magnificencia de sus dádivas, tanto que las platerías catedralicias suelen ser como un espejo de la historia de esos obispos y de sus comportamientos. Sencillamente, a través de esas platerías se descubren con frecuencia las grandes figuras episcopales de la Andalucía del Barroco. El ejemplo de la Catedral de Córdoba resulta sumamente ilustrativo al respecto, demostrando que sus obispos fueron de manera continuada patrocinadores fundamentales de su ajuar de plata. Desde finales del siglo xvii muchas de sus grandes obras están asociadas a los nombres de obispos como fray Bernardo de Fresneda, don Fernando de la Vega y Fonseca, siguiendo en el xviii fray Diego de Mardones, que también impulsó la obra del retablo mayor, su sucesor don Cristóbal de Lovera, fray Domingo Pimentel, el obispo Tapia, don Antonio de Valdés o el cardenal Salazar y, por último, en el Setecientos sobresalen don Pedro de Salazar y Góngora, don Miguel Vicente Cebrián, don Martín de Barcía y don Antonio Caballero y Góngora. Ahora bien, esta lista tan especialmente nutrida del ejemplo cordobés en nada se trata de algo excepcional, pues en las demás catedrales andaluzas sucede lo mismo. Incluso en la Catedral de Sevilla, que por lo usual había tenido a la Fábrica como la verdadera responsable del abastecimiento de platería, con el Barroco comienzan a destacar los grandes obispos patrocinadores,⁵ desde don Jaime de Palafox y Cardona, a finales del xviii,⁶ a Delgado y Venegas, un siglo después. Este último es además representativo de un gusto particular por la platería, que llegó a convertirla en objeto principal de sus numerosos regalos a las diversas catedrales por las que había pasado, como demuestran las ricas obras de plata y oro que legó a Las Palmas, Sigüenza, Córdoba y Sevilla.⁷ Otros prelados contemporáneos brillaron igualmente por lo espléndido de sus donaciones, caso de Sanz y Torres en Almería o Molina Lario en



Martín Sánchez de la Cruz, *Lámpara*. Catedral, Córdoba.

⁴ Esta obligación, incluso afectiva, de los eclesiásticos a su catedral, que tenían como «esposa» o «madre», y sus consecuencias a la hora de proveerla adecuadamente quedan bien resaltadas por PALOMERO PÁRAMO, J.M., *ob. cit.* Sobre los patrocinadores, en general, debe mencionarse el estudio de RIVAS CARMONA, J., «El patrocinio de las platerías catedralicias», *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pp. 479 y ss.

⁵ RECIO MIR, A., «*Sacrum Senatus*», *Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999, pp. 37 y ss. y «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», RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, p. 411.

⁶ SANZ SERRANO, M.^aJ., «Escultura y orfebrería panormitanas en la catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 188, 1982, pp. 75 y ss. y «Orfebrería italiana en Sevilla (I)», *Laboratorio de Arte*, n.º 7, 1994, pp. 100 y ss.

⁷ RECIO MIR, A., «Mentalidad...» *ob. cit.*, pp. 411-423; AMORES MARTÍNEZ, F., «La platería rococó en la Catedral de Sevilla. El legado del cardenal Delgado y Venegas», RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas... ob. cit.*, pp. 515-522.

Málaga, que en sus comportamientos revelan una magnificencia propia de los grandes obispos de rango principesco, que tan característicos fueron del siglo xviii.⁸

En definitiva, las propias catedrales, sus canónigos y prelados tuvieron como algo fundamental el abastecimiento de platería, demostrando el gran papel que ésta desempeñaba en la concepción catedralicia del culto, o sea en la especial magnificencia con que debían investirse las ceremonias y los rituales de las catedrales. Tal significación venía obviamente del fulgor y riqueza material de la platería misma. Pero aun siendo este aspecto suficiente garantía del debido esplendor, la alta función encomendada en la exaltación de la liturgia de la catedral también exigió una particular categoría de la obra en su diseño y en su ejecución; en otras palabras, un elevado nivel artístico. Que esta circunstancia se convirtiera en una condición *sine qua non* del cometido litúrgico de la platería y de su rango catedralicio queda más que patente en la constante predilección por los más grandes y relevantes maestros, por los de mayor prestigio y competencia, incluso aunque ello supusiera acudir a maestros de otros lugares, hasta de centros distantes, como bien manifiesta la presencia del vallisoletano Juan de Arfe y del toledano Francisco Merino en la Catedral de Sevilla, haciéndose cargo de las grandes creaciones de ésta en los finales del siglo xvi, como son la custodia procesional del Corpus o la magnífica cruz patriarcal de las procesiones. En verdad, la historia de estas platerías catedralicias es la historia misma de las grandes figuras y de los principales obradores de plata de Andalucía. Una vez más la Catedral de Sevilla da ejemplo de ello y desde esos mismos finales

del siglo xvi tuvo como plateros habituales a los principales maestros de la ciudad, entre ellos Francisco de Alfaro o Juan Laureano de Pina.⁹

Esta identificación entre platería catedralicia y maestro relevante adquiere una especial significación en el caso de Damián de Castro, la figura por antonomasia de la famosa platería cordobesa, sobre todo en la segunda mitad del siglo xviii, cuando el obrador de Córdoba alcanza su mayor apogeo. Aun siendo evidente que el maestro atendió a una clientela muy diversa, incluso que trabajó bastante para parroquias, conventos y cofradías, no es menos cierto que se convirtió en un platero de catedrales. A través de ciertos encargos episcopales, sus obras llegaron a catedrales como las de Segovia, Valladolid, Sigüenza o Las Palmas.¹⁰ Pero, obviamente, aquí interesa su relación con las catedrales andaluzas, una relación que se remonta a los comienzos de su carrera, dada su temprana vinculación con la Catedral de Córdoba, en la que figura como maestro de Fábrica desde 1752. Durante varias décadas estuvo al frente de la platería de dicha catedral, a la que dotó de algunas de sus más especiales alhajas, como el arca del Monumento de Jueves Santo.¹¹ Los contactos que en esa catedral entabló con el cardenal Delgado y Venegas, entonces canónigo magistral, propiciaron que con el tiempo hiciera para la misma el cáliz y el copón de oro regalados por tan insigne eclesiástico, así como otras exquisitas piezas de oro y plata que éste destinó a la Catedral de Sevilla, donde asimismo se conservan otras cosas más del platero.¹² Gracias al obispo Sanz y Torres, la Catedral de Almería también se benefició con su obra, caso del arca eucarística del Monumento.¹³ Posiblemente, la amistad de

⁸ RIVAS CARMONA, J., *ob. cit.*

⁹ La platería de la Catedral de Sevilla y sus maestros cuentan con los importantes estudios de SANZ SERRANO, M.^ªJ., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976; *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1979; *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981; y «La estancia en Sevilla y la obra de la custodia hispalense», *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla, 2004. También PALOMERO PÁRAMO, J.M., *ob. cit.* y CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992.

¹⁰ HERNÁNDEZ PEREDA, J., «La obra del platero Damián de Castro en Canarias», *Archivo Español de Arte*, t. XXV, 1952, pp. 115-116 y 128; BRASAS EGIDO, J.C., «Aportaciones a la historia de la platería barroca española», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1975, p. 432 y CRUZ VALDOVINOS, J.M., «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Damián de Castro», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVIII, 1982, pp. 341-342.

¹¹ NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.*, pp. 626-627.

¹² Ver al respecto la bibliografía de Recio Mir y Amores Martínez ya señalada sobre el cardenal Delgado y Venegas. También SANZ SERRANO, M.^ªJ., *La orfebrería sevillana... ob. cit.*, t. II, pp. 147-148, 155-156 y 184 y «Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla», *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (Siglo xviii)*, t. II, Córdoba, 1978, pp. 280 y ss.

¹³ TORRES FERNÁNDEZ, M.R. y NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., «La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo xviii», *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, p. 600.

don Antonio Guerrero, obrero mayor de la Catedral de Málaga, con un hermano de Castro, que fue canónigo de esa misma catedral, determinó que se recurriese al maestro para diversos encargos de ese otro templo, desde un juego de cruz y candeleros para altar hasta una cruz procesional, ciriales y cetros.¹⁴ La Catedral de Jaén cuenta a su vez con varios candeleros y, sobre todo, un hermoso juego de sacras.¹⁵ En suma, por unas razones o por otras, el platero cordobés extendió su actuación a muchas de las catedrales de Andalucía, lo que por sí solo es ilustrativo del interés por alhajar esas iglesias principales con la obra de las figuras más competentes y prestigiosas.

Aunque la relevancia de estas platerías catedralicias queda patente en la grandeza de sus patrocinadores y sus artífices, su verdadera importancia radica en su función, específicamente en su sagrada función litúrgica. En efecto, la razón de ser de esta platería, antes que la magnífica dádiva de obsequio o memoria personal y la maravilla del arte, es servir de espléndido ajuar de cultos y ceremonias;¹⁶ en otras palabras, servir de utensilios u objetos requeridos para dichas celebraciones, lo que en buena medida le otorga un carácter práctico y utilitario, aun dentro de su rango sagrado. Pero, obviamente, éste se impone de tal manera que por encima de todo domina su valor conceptual, sea representativo o simbólico. Por tanto, papel fundamental de la platería es dar imagen a unas concepciones religiosas y otorgar sublime apariencia al misterio sagrado, que resulta especial en el aparato propio de las catedrales. Ello se hace patente, en particular, en el culto eucarístico. Y al respecto, las catedrales de Andalucía proporcionan un magnífico ejemplo, que puede tenerse como espejo extraordinario de las grandezas catedralicias del Barroco, en razón de su importancia, opulencia o significación histórica.

Ciertamente, el culto eucarístico adquirió una dimensión especial y predominante en las catedrales andaluzas, hasta el

extremo de llegar a convertirse en auténtico epicentro no sólo del ceremonial sino también del santuario mismo y, en consecuencia, de todo el templo. El caso de la Catedral de Granada no puede ser más revelador. En virtud de sus particulares circunstancias históricas y religiosas, derivadas de la conquista de la ciudad y del nuevo dominio cristiano del que había sido el último baluarte musulmán de la Península, la propia catedral se dispuso conforme a una concepción peculiar, incluso su capilla mayor se configuró como una rotonda, que desde su origen albergó como eje y centro un templete destinado específicamente a servir de trono de la Sagrada Forma, por lo que ésta se constituía en la verdadera referencia.¹⁷ Algo semejante se advierte en la Catedral de Málaga, que también desde el siglo XVI tuvo un templete eucarístico,¹⁸ lo mismo que las demás catedrales de la Andalucía oriental, o de la archidiócesis granadina, como Almería y Guadix, incluso Jaén.

Pero, al margen de la tradición de dicha archidiócesis, deben contemplarse otras circunstancias, principalmente el impacto de la Contrarreforma. Pese a su expansión universal por todo el mundo católico, en Andalucía encontró una tierra especialmente abonada para su acogida y desarrollo, entre otras razones por su relevante coyuntura histórica, bien patente en el hecho de contar en esa época con algunas de las más populosas y pujantes ciudades de España, y también por su particular ambiente espiritual y cultural, que ya en el siglo XVI tuvo un gran peso específico, según testimonian santos como Juan de Ávila o eruditos como el canónigo sevillano Francisco Pacheco. Sin olvidar tampoco las propias iniciativas eclesiásticas, sobre todo de una serie de grandes obispos, así como la acción de las Órdenes religiosas, caso de la Compañía de Jesús, que tan importantes casas estableció en las capitales y en muchos de los grandes pueblos.

¹⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)», *Boletín de Arte*, n.º 10, 1989, pp. 157-173.

¹⁵ CAPEL MARGARITO, M., *La sillería del coro y otras artes suntuarias de la Catedral de Jaén*, Jaén, 1999, p. 168.

¹⁶ En este sentido es fundamental la aportación de CRUZ VALDOVINOS, J.M., «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.

¹⁷ Esta circunstancia es perfectamente analizada por ROSENTHAL, E.E., *ob. cit.*

¹⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., «Non Vos Derelinquam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 6. 1993, pp. 221 y ss.; *Historia de una utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, 1995.



Francisco de Alfaro, *Sagrario*. Catedral, Sevilla.

Pues bien, la Contrarreforma propuso y potenció una serie de aspectos religiosos y devocionales, destacando de manera muy notoria la reafirmación del protagonismo de la Eucaristía.¹⁹ Así pues, no extraña que desde los primeros momentos se enfatizara y exaltara su culto en Andalucía, incluso que las catedrales desde esos principios se empeñaran de manera especial, en su calidad de primeras iglesias diocesanas, proporcionando así pautas de comportamiento y, en consecuencia, ejemplo y modelo. En este sentido resulta más que elocuente el caso de la Catedral de Sevilla que, como una de las más ricas y gracias a la elevada erudición de sus eclesiásticos, pudo propiciar en los finales del Quinientos una particular glorificación del Sacramento, recurriendo a las más relevantes realizaciones artísticas, de singular carácter culto. Llama la atención que en 1580 se

pusiera en marcha la custodia procesional de Juan de Arfe, cuando unos cincuenta años atrás, en 1525 exactamente, se había concluido una custodia anterior, labrada entre 1513 y ese año. Tan rápida sustitución obedece obviamente al deseo de alcanzar una obra de mayor categoría, digna de la magnificencia requerida por la catedral, que por entonces también se embarcaba en otras importantes empresas, desde la Sala Capitular al Monumento de Semana Santa, como exponente de su grandeza y rango.²⁰ Pero igualmente para que ofreciera una nobleza en consonancia con la reverencia debida al Santísimo Sacramento. Además del elaborado y completo programa iconográfico, la exaltación eucarística se puso de manifiesto en una magnífica traza arquitectónica de sublime clasicismo, imagen del edificio perfecto; resuelta en sucesivos cuerpos circulares y perípteros, no pasa desapercibido su parentesco con la solución dada por Bramante para el famoso *tempietto* de San Pietro in Montorio, de Roma.²¹ Ciertamente, puede considerarse como una de las creaciones más extraordinarias de arquitectura en la España del Quinientos, sin desmerecer nada en absoluto del sagrario rotondo de El Escorial, de Juan de Herrera, sino todo lo contrario. Terminada la custodia en 1587, pocos años después, en 1593, se procedió a realizar el sagrario del platero Francisco de Alfaro, destinado a presidir sobre el altar el magno retablo mayor de la catedral y a expresar de este modo el total protagonismo eucarístico. Tan alta función hizo que se resaltara como verdadero *sancta sanctorum*, en alegoría del mismo Templo de Salomón.²² Por ello se entiende el uso de columnas salomónicas, incluso su especial plan arquitectónico, dominado por la disposición oval, por lo que también destaca esta obra sevillana como algo extraordinario, como algo auténticamente excepcional en el panorama español de la época.

Tanto la custodia de Arfe como el sagrario de Alfaro vienen a señalar el gran papel desempeñado por la platería en la exaltación de la Eucaristía. En efecto, otorgará sus fulgores y su

¹⁹ Para esta cuestión ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. «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* (U.A.M.), vol. III, 1991, pp. 43 y ss.

²⁰ Al respecto, RECIO MIR, A., «*Sacrum Senatus...*» *ob. cit.*, p. 330; LLEÓ CAÑAL, V., «El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI», *Archivo Hispalense*, n.º 180, 1976, p.72.

²¹ HEREDIA MORENO, M.C., «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, 2005, p. 209.

²² SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., «Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible», *Boletín de Arte*, n.º 16, 1995, pp. 152-155; RECIO MIR, A., «*Sacrum Senatus...*» *ob. cit.*, p. 335. También HEREDIA MORENO, M.C., «Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla», *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, pp. 257-276.

arte para magnificar y significar tan sagrado misterio, convirtiéndose por tanto en recurso imprescindible de los aparatos y montajes relacionados con el culto eucarístico.²³

De aquí que se hiciera más que necesaria la acumulación de plata en torno al altar, como ara del sacrificio eucarístico. Verdaderamente, la celebración de la Santa Misa, ratificada por el Concilio de Trento como epicentro del culto, en cuanto «renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz»,²⁴ adquirió, en consecuencia, especial dignidad y, con ella, el ajuar preciso para su ritual.²⁵ De esta manera se entiende el prurito de las catedrales por hacerse con magníficas piezas de plata y de oro para el servicio del altar, incluso comenzaron a labrarse en tan nobles metales piezas que hasta entonces habían sido de materiales menos ricos,²⁶ y ello desde que se puso en marcha la Contrarreforma, aun incrementándose con el tiempo y así alcanzar los esplendores dieciochescos del Barroco tardío y del Rococó que dieron expresión a una Contrarreforma retardada,²⁷ la cual mantuvo y hasta revitalizó el interés por la fastuosidad del objeto litúrgico. Obviamente se prestó gran atención al cáliz, símbolo mismo del sacrificio eucarístico y, por tanto, pieza central del oficio de la Misa. Desde luego, ello queda patente en el rico repertorio de cálices que aún se conserva en las catedrales andaluzas, bien representado en las piezas existentes en la Catedral de Córdoba, desde el

cáliz del obispo don Fernando de la Vega y Fonseca (†1591), atribuido al platero catedralicio Rodrigo de León, riquísimo en sus esmaltes y pedrería, hasta el de oro donado por el cardenal Delgado y Venegas en 1776, en el que el arte de Damián de Castro alcanza su máximo apogeo, sin olvidar el cáliz guatemalteco del obispo Caballero y Góngora, que se incorporó al tesoro catedralicio en los finales del siglo XVIII.²⁸

El altar propiamente dicho se aderezó con impresionantes conjuntos de piezas muy espectaculares. Al respecto destacan los juegos de cruz y candeleros de celebración, que por lo general llegan a ser obras excepcionales y riquísimas, sobre todo aquellas destinadas al altar mayor y a los grandes días de fiesta. Así lo confirma el extraordinario juego de la Catedral de Granada, de procedencia romana, que adquirió para ese templo su arzobispo Agostino Spinola, en el curso de la visita a la Ciudad Eterna, entre 1630 y 1634. En verdad, tanto la cruz como los seis candeleros compañeros resultan de particular riqueza en su abundancia de escultura y de decoración, denotando las características propias de las creaciones romanas.²⁹ Este juego quizás sirviera de estímulo para que la Catedral de Guadix se hiciera con otro entre 1678 y 1679, relacionándose con él los plateros granadinos Diego y Francisco Cervantes.³⁰ De dicho conjunto sólo restan cuatro candeleros, en sí unas de las piezas más importantes de ese tesoro catedralicio. También se

²³ RIVAS CARMONA, J., «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 515-536.

²⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *ob. cit.*, p. 43.

²⁵ Esta dignificación del ajuar litúrgico contrarreformista, sobre todo para los ornamentos y textiles empleados en el culto, ha sido bien puesta de relieve por PÉREZ SANCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997, pp. 46-47 y 124-128. Para la plata pueden citarse el estudio de CRUZ VALDOVINOS, J.M., «La función...» *ob. cit.* y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista», *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, 2005.

²⁶ No deja de ser curioso que, bajo esta renovación contrarreformista, piezas que hasta entonces habían sido de madera, hierro u otros materiales, ahora se labran en plata, tal como sucedió en la Catedral de Córdoba con los atriles de 1632, que fueron los primeros de platería que tuvo dicha catedral, NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F., *Eucarística Cordubensis*, Córdoba, 1993, p. 61. Otro tanto va a suceder con los frontales de altar. Después de las ricas piezas medievales, existirá un periodo de paréntesis hasta su reintroducción en el siglo XVII, según muy atinadamente ha visto M.ª J. SANZ SERRANO, *La orfebrería... ob. cit.*, t. I, pp. 255 y 256. Sobre esta cuestión ver también CRUZ VALDOVINOS, J.M., «La función...» *ob. cit.*, p. 149.

²⁷ España da ejemplo de esta Contrarreforma retardada, lo mismo que otros países católicos, como los de la Europa Central, NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, pp. 13 y 18.

²⁸ NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.* Para el último de los cálices citados ver también ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1984, p. 44.

²⁹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la Catedral de Granada», *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pp. 550-551, «La orfebrería» *ob. cit.*, pp. 601-602.

³⁰ GUTIÉRREZ ALONSO, L.C., «Noticias sobre platería en Guadix y Baza», *Archivo Español de Arte*, n.º 255, 1991, p. 405; «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»*, n.º 5, 1992, pp. 66-67.



Francisco de Alfaro, *Atril*. Catedral, Sevilla.

conocen destacados ejemplos del siglo XVIII, entre ellos las diferentes parejas de candeleros de la Catedral de Jaén,³¹ correspondiendo una al lote ya citado de Damián de Castro. Todos esos casos sólo constituyen un botón de muestra, pero suficiente para calibrar la importancia concedida a estos juegos de candelería como piezas fundamentales del ajuar del altar y del aparato que en razón de ello debían ofrecer. Las noticias documentales corroboran asimismo lo dicho, revelando una y otra vez la adquisición o la donación de esos objetos litúrgicos, incluso permiten conocer obras ya desaparecidas, como el magnífico juego que el propio Damián de Castro realizó para la Catedral de Málaga en 1778, que entonces fue valorado en casi 50.000 reales de vellón.³²

En las principales fiestas, el aparato del altar mayor incluía asimismo grandes atriles, hasta por parejas, para ubicarse a ambos lados del ara. Precisos como soporte de los libros misales,

acabaron por adquirir particular categoría. Más aún, llegaron a ser elementos fundamentales de la magnificencia de los altares catedralicios, desde que Francisco de Alfaro labrara a partir de 1594 los dos magníficos de la Catedral de Sevilla. Se hicieron para sustituir los antiguos de madera policromada, precisamente como complemento del sagrario que el platero llevaba a cabo por esas fechas, reconociéndose con toda claridad el interés por investir con la riqueza de la platería todo el aderezo del altar en aras de su esplendor. Ese deseo de conjuntar con el sagrario explica ciertas similitudes, desde la importancia concedida a los relieves historiados hasta el uso de parecido frontón curvo roto y envuelto en volutas como recurso clave de la composición central, sin olvidar el valor de la traza arquitectónica, en este caso dominada por rigurosas formaciones geométricas o abstractas, conforme a los más modernos gustos del momento.³³ Pero, sobre todo, debe destacarse la grandiosa concepción de los atriles, sobrepasando su estricta utilidad; en verdad, no pasa desapercibido un cierto parentesco con las soluciones de los retablos de la época.

Tan magníficos atriles de Alfaro tienen, además, el mérito de erigirse en cabeza de una serie de atriles catedralicios, que continuará pujante en el siglo XVII. Así lo acreditan otros dos extraordinarios de la Catedral de Córdoba, del platero Pedro Sánchez de Luque, que ingresaron en la misma en 1632 gracias al legado testamentario del racionero don Antonio Murillo.³⁴ De nuevo son piezas de gran aparato con escenas relevadas, aunque aquí el estilo evoluciona hacia un mayor decorativismo, con cartelas y guirnaldas, en evidente aproximación hacia lo barroco. Esta serie seiscentista contó, a su vez, con otros importantes ejemplos, no conservados en la actualidad, pero de los que se tienen noticias, caso de los que se hicieron para la Catedral de Málaga en 1663,³⁵ o para la de Almería en 1671, estos últimos, al parecer, por los plateros granadinos Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez.³⁶ Durante el siglo XVIII

³¹ CAPEL MARGARITO, M., *ob. cit.*, pp. 168-171.

³² SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Relaciones...» *ob. cit.*, p. 158.

³³ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *ob. cit.*, p. 623.

³⁴ NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F., *ob. cit.*, pp. 61 y 62; NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.*, pp. 640 y 641.

³⁵ MEDINA CONDE, C. de, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 de su erección hasta el presente de 1785*, ed. facsímil, Málaga, 1984, p. 165.

³⁶ NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «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. 294.

siguieron labrándose más atriles de aparato, incluso se conocen algunos magníficos de esta centuria, entre ellos los varios de la Catedral de Jaén, dos del cordobés Bernabé García de los Reyes, datados en el segundo cuarto del siglo y propios del rico decorativismo barroco de ese tiempo, y otros dos de los plateros locales Luis y Miguel de Guzmán, ahora de fechas posteriores.³⁷ De la parte final del Setecientos son asimismo las parejas de las catedrales de Granada y Almería. Aquella, de 1786, fue regalada por el arzobispo Moscoso y Perea, una vez que la llevó a cabo el platero Francisco Franco de Sarabia. De un rococó muy contenido, del que queda todavía el interés por los perfiles sinuosos, destaca por su elegancia y por la finura de su ornato grabado, a base de preciosos rameados, que simulan las labores de los tejidos brocados.³⁸ La pareja de atriles de Almería, obra cordobesa de Antonio Ruiz, se distingue por su estructura de chapa calada y recortada.³⁹ Incluso se sabe de otros desaparecidos, como los que se entregaron a la Catedral de Málaga en 1779, «de cobre dorado de molido, con 451 onzas; con sus chapas de plata con peso de 162 onzas y 6 adarnes».⁴⁰

Algunos de esos atriles del siglo XVIII se hicieron para reemplazar otros más antiguos y sustituirlos en las principales ceremonias, manifestándose en ello el deseo de renovar y magnificar el ajuar litúrgico, favorecido además por el apogeo dieciochesco. Esta tendencia también se advierte en la importancia concedida a las sacras o «Palabras de Consagración», o sea a los vistosos marcos destinados a albergar, precisamente, las fórmulas de la Consagración así como otros textos litúrgicos fijos de la Misa de entonces, como la secuencia del Lavabo y el Último Evangelio con el capítulo inicial de San Juan. Venían usándose con anterioridad y, de hecho, en un inventario de la Catedral de Granada de finales del siglo XVII se citan unas «palabras de la Consagración... que sirven de ordinario en el altar mayor»;⁴¹ más aún, en la Catedral de

Córdoba existe un excepcional ejemplo seiscentista, a manera de la Jerusalén de la Pasión, incorporado en la siguiente centuria gracias al obispo Cebrián (†1752).⁴² Pese a ello, las sacras se imponen en el Setecientos, dentro de esa renovación y enriquecimiento comentados, de suerte que las principales piezas conservadas en las catedrales andaluzas son de esa centuria. Especial resulta el juego de tres sacras que el obispo don Martín de Barcía donó a la Catedral de Córdoba en torno a 1761, distinguiéndose por tratarse de creaciones romanas, de gran gusto y belleza, ajustadas a los típicos diseños mixtilíneos del Rococó.⁴³ El capricho de éste se manifiesta espléndidamente en el juego de la Catedral de Jaén, notable obra de Damián de Castro, del tiempo del marcador o fiel contraste Bartolomé Gálvez de Aranda, según recogen sus marcas.⁴⁴ Denotan el apogeo del estilo del citado platero con ingeniosas formaciones rocallescas, en las que lo sinuoso y fluido funden la estructura y la ornamentación.

A pesar de la importancia de todas esas piezas en el aparato y exorno del altar, incluso de su significación litúrgica en la celebración de la Misa, lo más espectacular del mismo, por su tamaño y riqueza, es el frontal que lo recubre en su frente y que, obviamente, colabora como ningún otro expediente en magnificar su función como ara del sacrificio eucarístico. Precisamente, la reafirmación católica de la Misa y de su sentido sacrificial vino a darle relieve, justificando que se convirtiera en objeto fundamental del adorno y del simbolismo del altar mayor, particularmente en las grandes fiestas, a fin de realzar su solemnidad. De acuerdo con esto, no extraña que las catedrales acabasen consiguiendo tan suntuosos revestimientos de platería, frecuentemente por vía de donación episcopal, significándose así la importancia concedida por los preladados, que evidentemente vieron en ellos un elemento esencial del ajuar catedralicio y muy oportuno para manifestar la devoción

³⁷ CAPEL MARGARITO, M., *ob. cit.*, p. 171.

³⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, pp. 604-605.

³⁹ NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «Platería cordobesa en la Catedral de Almería», *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006.

⁴⁰ MEDINA CONDE, C. de, *ob. cit.*, p. 165.

⁴¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, p. 581.

⁴² NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.*, pp. 636-638.

⁴³ *Ibidem*, p. 639.

⁴⁴ CAPEL MARGARITO, M., *ob. cit.*, p. 168.

por el culto y su brillantez así como los contenidos que debían inspirarlo, al tiempo que un recurso extraordinario para expresar su magnificencia y dejar memoria de su ministerio. Nada más que en el siglo xvii se fue labrando un frontal tras otro, componiendo una importante serie, que por desgracia hoy subsiste bastante incompleta. Así, merece especial mención el de la Catedral de Málaga, tan relevante que es suficiente en sí para demostrar lo que estos revestimientos significaron y exigieron para cumplir su alto cometido artístico y litúrgico.

Enviado desde Sevilla antes de morir en 1625 el arzobispo don Luis Fernández de Córdoba, que previamente había sido titular de esa Catedral de Málaga, con tal cronología se erige en temprano ejemplo, tanto para Andalucía como para España, en general. Ello, evidentemente, resalta su importancia. También es de gran interés por su propia configuración, que sin más se limitó a llevar al terreno de la platería las soluciones dadas por los textiles, entonces las más usuales para tal menester. Ciertamente, imita un frontal textil con labores en apretada retícula de rombos, a la que se acoplan simulacros de bordados ornamentales en realce y de pedrería engastada; incluso la frontallera superior, ricamente guarnecida de estilizados tallos envueltos, de nuevo a la manera de los bordados de la época, incorpora un fingido fleco, que en sí constituye un signo inequívoco de esa intención de reproducir el arte textil y sus recursos. Más aún, los relieves iconográficos parecen evocar los bordados de imaginería. Así, se incluye un destacado medallón de la Encarnación, titular del templo, en el centro mismo. Sobre ella figura San Patricio, primer obispo de la diócesis malagueña, flanqueado por sendas escenas con los martirios de los santos patronos Ciriaco y Paula. En suma, se trata de toda una apoteosis de la catedral y de la diócesis con sus santos y mártires, o sea con sus héroes sagrados, revelando la genuina exaltación contrarreformista, a la que se suma la memoria del prelado donante a través de sus armas.⁴⁵

Tras este primer ejemplo comenzó a imponerse el frontal de plata en la magnificación del altar mayor catedralicio, sobre todo a partir del último cuarto del siglo xvii, coincidiendo con el triunfo del Barroco y de su tendencia a la espectacularidad



decorativa, de suerte que en un corto periodo de tiempo se fueron sucediendo varias adquisiciones, empezando por el frontal que en 1675 se hizo para la Catedral de Almería por los plateros granadinos Bartolomé Heredia y Juan de Villa,⁴⁶ y continuando con los frontales que en torno a 1700 donaron a las catedrales de Córdoba y Granada sus respectivos prelados, el cardenal don Pedro Salazar y el arzobispo don Martín de Ascargorta.⁴⁷ Ninguno de estos frontales se conserva, a diferencia de los varios de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, ya de la primera mitad del siglo xviii, en los que intervinieron Juan Laureano de Pina y José de Villaviciosa y en los que su densa decoración de aparatosos motivos vegetales, ahora repartida en amplios campos, denota la evolución de estos frontales hacia la plenitud barroca. El llamado frontal de San Leandro, de 1717, se caracteriza por sus ornatos muy abultados y grandiosos mientras que el de San Fernando, unos veinticinco años posterior, muestra una hojarasca más rizada, nerviosa y menuda, preludiando con ello el Rococó. Éste se manifiesta en el frontal de la Capilla de la Virgen de la Antigua de esa misma Catedral de Sevilla, de la segunda mitad del Setecientos, que ofrece una exquisita ornamentación, particularmente caprichosa y de leve relevado.

⁴⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*, Málaga, 1997, pp. 243-244.

⁴⁶ NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos xv-xvii)» *ob. cit.*, pp. 289, 294 y 300.

⁴⁷ NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.*, p. 634; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, p. 581.



Manuel Guerrero, *Frontal del Altar Mayor*. Catedral, Sevilla.

El papel del frontal no se limita a resaltar el significado del altar como ara del sacrificio sino que al mismo tiempo convierte al propio altar en suntuoso pedestal de la presencia eucarística. En efecto, el énfasis otorgado al Santísimo Sacramento durante la Contrarreforma hizo que se impusiera la incorporación del tabernáculo al altar mayor,⁴⁸ directamente sobre su mesa, tal como manifiesta el extraordinario ejemplo de Sevilla. La reafirmación contrarreformista de esta otra función sacramental del altar también trajo consigo la necesidad de resaltar la apariencia del mismo, a lo que asimismo se prestaron los frontales de plata. Pero, lógicamente, esta exaltación sacramental de la capilla mayor catedralicia exigió otros expedientes, que de nuevo la platería cubrió con sus creaciones. Muy importantes al respecto son las grandes lámparas votivas que se colgaron delante del altar mayor y de su sagrario, para así señalar y rendir homenaje a la presencia eucarística.

Las catedrales andaluzas ilustran perfectamente la relevancia de dichas lámparas, ofreciendo un repertorio de especial categoría, que destaca incluso en el panorama español. La documentación

del siglo xvi deja constancia de realizaciones, como la lámpara que a finales de la centuria labró el platero granadino Cristóbal de Rivas para la Catedral de Almería, mejorada a continuación por el también platero de Granada, Juan Serrano.⁴⁹ Pero es en el siglo xvii, en pleno apogeo de la Contrarreforma, cuando se llevan a cabo las principales obras. Tan importante serie seiscentista tiene un hito clave en la monumental lámpara de la Catedral de Córdoba, de casi dos metros de diámetro, obra del platero Martín Sánchez de la Cruz, que en 1629 donó el obispo don Cristóbal de Lobera.⁵⁰ El prelado malagueño Enríquez de Porres regaló otra a su catedral, algunos años después.⁵¹ Estas lámparas alcanzan su cúlmen con las dos que entre 1653 y 1654 se hicieron para la Catedral de Granada por el platero Diego Cervantes. Su principal mérito estriba en el hecho de que sus trazas fueron suministradas por Alonso Cano, quien ideó para ellas grandes boyas gallonadas, completadas con vigorosos motivos envueltos en «c» y «s», los cuales constituyen lo esencial de su original diseño.⁵² Magníficas son también las dos lámparas que flanquean la capilla mayor de la Catedral de Sevilla, de Juan Laureano de Pina,

⁴⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *ob. cit.*, pp. 45, 49.

⁴⁹ NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos xv-xvii)» *ob. cit.*, pp. 286, 290-291.

⁵⁰ NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.*, p. 653.

⁵¹ MEDINA CONDE, C. de, *ob. cit.*, p. 166.

⁵² SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, pp. 594-596.



Alonso Cano, *Lámpara de la capilla mayor*. Catedral, Granada.

que se datan entre 1683 y 1688,⁵³ destacando ambas por su carnosa decoración vegetal y floral. El siglo XVIII dejó asimismo extraordinarios ejemplares, como las dos hermosas lámparas de la Catedral de Guadix, que cabe situar en la última parte de la centuria. Hasta en los comienzos del XIX se llegaron a hacer las dos que todavía luce la capilla mayor de la Catedral de Almería.⁵⁴

El protagonismo eucarístico del altar mayor alcanza su plenitud cuando en él se expone la Sagrada Forma, bien en el día del Corpus y su Octava, bien en otras fiestas señaladas. Lógicamente, tal circunstancia precisó de la adecuada custodia u ostensorio,⁵⁵ que por su rango catedralicio adquirió particular significación, o sea que se concibieron como piezas excepcionales. Durante el siglo XVII fueron varias las custodias que se realizaron con tal fin, incluso la documentación da noticias a tal efecto. Por la misma se sabe que la Catedral de Almería solicitó en 1666 un diseño de custodia a Alonso Cano, que el artista llegó a proporcionar, aunque no hay constancia de que se llevase a cabo; más bien puede suponerse lo contrario, pues en 1672 dicha catedral recibió una por donación del Marqués de Santa Cruz y de Bayona.⁵⁶ Desgraciadamente no se conserva esta pieza, que por lo que parece debió ser espléndida, aunque sí subsiste otra importante custodia de ese momento, la llamada custodia de la Octava del Corpus de la Catedral de Guadix, obra de 1681 del platero granadino Francisco Cervantes.⁵⁷ Típica custodia de sol de la época, sobresale por su riqueza decorativa, incluyendo un buen número de costillas caladas, acopladas a los distintos elementos del astil, que en mucho colaboran en su espectacularidad.

La revitalización contrarreformista del siglo XVIII propició una etapa de apogeo para los ostensorios, de suerte que las catedrales andaluzas se hicieron con los más extraordinarios ejemplares, incluso verdaderamente antológicos. Este afán por incorporar durante dicha centuria, tales piezas ya se manifiesta en la custodia que entre 1714 y 1718 confeccionó el platero Rafael Berral para la Catedral de Córdoba, perdida en



Ignacio Thamaral, *Custodia de sol*. Catedral, Sevilla.

⁵³ SANZ SERRANO, M.^aJ., *La orfebrería... ob. cit.*, t. I, p. 202.

⁵⁴ NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro», *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pp. 366-367.

⁵⁵ HEREDIA MORENO, M.C., «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles», *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 163-181.

⁵⁶ NICOLÁS MARTÍNEZ M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)» *ob. cit.*, pp. 288.

⁵⁷ GUTIÉRREZ ALONSO, L.C., «Noticias...» *ob. cit.*, p. 405, «La Cruz...» *ob. cit.*, pp. 67 y 68.

los días de la Guerra de la Independencia.⁵⁸ Sigue la custodia de la Catedral de Cádiz, debida al madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos, que en 1721 donó don Miguel Calderón de la Barca, del Consejo de Indias, y su mujer Ana Pavidal. Llamada del Millón, por la enorme cantidad de diamantes que incorpora, se distingue, precisamente, por su riqueza de pedrería.⁵⁹ Pero muy especialmente hay que considerar la custodia que en 1729 recibió la Catedral de Sevilla de doña Isabel Pérez Caro. Obra de Ignacio Tharamal, es excepcional en todos los sentidos, aunque lo que más llama la atención es la joyería que la recubre, engastándose en ella más de un millar de diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas, incluso elementos de porcelana blanca y dorada. Tal es el efecto que en su conjunto produce que sólo puede tenerse por una joya a gran escala. Sin embargo, tan maravilloso revestimiento no debe hacer olvidar la originalidad de su traza. En efecto, casi oculta por tan inusitada riqueza, la pieza deja ver un rico diseño con grandes volutas y vigorosas formaciones geométricas, que incluso cabría equiparar a los trabajos de Pedro Duque Cornejo. Aún recibió la Catedral de Sevilla otra espléndida custodia en 1780, de parte del cardenal don Francisco de Solís Folch de Cardona, quien la adquirió en Roma mientras asistió al cónclave de Pío VI. Por entonces también incorporó la Catedral de Almería la magnífica custodia de Antonio de Santa Cruz, que obviamente ilustra el genuino Rococó cordobés.⁶⁰ La serie de ricas custodias prosiguió incluso en los primeros años del siglo XIX con la suntuosa obra de plata dorada, oro y pedrería, labrada por Diego García, que en 1804 regaló a la Catedral de Granada el arzobispo Moscoso y Peralta, aunque la mala fortuna hizo que desapareciera pocos años después, en la Francesada.⁶¹ Asimismo con la custodia de Bernardo Montiel para la Catedral de Málaga, de 1809, que ya delata el nuevo rumbo neoclásico. Perdida también, en este caso durante la Guerra Civil, existe réplica moderna, en la que sigue destacando la figura angélica que sirve de astil, según una solución que remite a modelos de estirpe francesa.⁶²

Esa potenciación contrarreformista del altar mayor catedralicio como trono de la presencia y de la exposición de la Sagrada Forma aún dio lugar a otros despliegues de platería, incluso de increíble espectacularidad. En concreto, hay que referirse a la composición de aparatosos montajes, entre gradas, repisas, doseles, coronas, relicarios, imágenes, candeleros y jarrones, además de los propios frontales, que hasta pudieron hacerse «ex profeso» para formar parte de los mismos. Así, acabaron por configurar verdaderos tronos eucarísticos, o monumentos destinados a la apoteosis del Santísimo Sacramento, en los que el derroche y la pompa del Barroco encontraron una especial manifestación, gracias a esa acumulación y fulgor de la plata. Muy curiosamente, estos aparatos solían reservarse para fiestas muy señaladas, entre ellas, como es lógico, el Corpus y su Octava, cuando aparecían como circunstanciales retablos de plata sobrepuestos a los auténticos retablos; o sea, eran montados y desmontados ocasionalmente, en esos específicos días de gran fiesta, por lo que cabe emparentarlos con las máquinas efímeras que tanto se prodigaron en el Barroco y como ellas tuvieron por objeto proporcionar una imagen de suntuosidad diferente de lo cotidiano en esas extraordinarias celebraciones.⁶³ De esta manera lo manifiesta el magnífico trono de la Catedral de Sevilla, cuyo uso se limitaba en tiempos a tres ocasiones al año; a saber, las Octavas del Corpus y de la Inmaculada Concepción y el triduo de Carnestolendas. En él, ciertamente, se encuentra la más paradigmática y rica expresión de estos tronos, que aún en la actualidad sigue maravillando como uno de los más esplendorosos conjuntos de platería, a pesar de las muy importantes pérdidas sufridas a consecuencia del traslado a Cádiz con motivo de la Guerra de la Independencia. La excepcionalidad de este aparato, sin embargo, no debe hacer olvidar otros ejemplos catedralicios, que igualmente ilustran el deseo de magnificar los cultos eucarísticos; así, los que en su día tuvieron las catedrales de Almería y Granada, que a diferencia de aquél no subsisten, ni parcialmente, aunque su recuerdo es importante

⁵⁸ NIETO CUMPLIDO, M., *ob. cit.*, pp. 622 y 628.

⁵⁹ PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las catedrales de Cádiz*, León, 1988, p. 62.

⁶⁰ NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «Platería cordobesa...» *ob. cit.*, p. 517.

⁶¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, p. 586.

⁶² TEMBOURY, J., *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 352-353; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte...* *ob. cit.*, pp. 348-349.

⁶³ Este aspecto ya ha sido resaltado por SANZ SERRANO, M.^ªJ., «El altar de plata de la Catedral de Sevilla», *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, Sevilla, 2006, p. 625.



Monumento del Corpus. Catedral, Sevilla.

para corroborar el interés por hacerse con ellos, como algo muy conveniente para el esplendor de las grandes ceremonias catedralicias.

Por las noticias que se tienen, el trono de la Catedral de Almería ya existía en 1666, cuando el platero Juan del Pino labró «las gradas nuevas del altar Mayor». Pocos años después, en 1671, se volvieron a hacer otras gradas y gradillas, junto a un «frontalillo» o dosel para la custodia, todo ello por obra de los plateros granadinos Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez, conjunto que se completará en 1675 con el frontal que se trajo también de Granada. Aún se enriqueció más entre 1705 y 1713, gracias a la aportación del platero Lucas González, quien se

ocupó de la puerta del sagrario y de un arca con vidrieras para manifestar al Santísimo, además de una lámpara y dos candeleros.⁶⁴ Con todas estas noticias, puede suponerse que logró alcanzarse un conjunto de platería no muy distinto a lo conocido en otros tronos catedralicios, como los de Zamora o Ávila.⁶⁵

El caso de la Catedral de Granada resulta peculiar. De entrada, por configurarse dentro de un proyecto unitario, sin la sucesiva acumulación o las reformas de otros ejemplos, materializándose en virtud de la magnificencia del arzobispo don Martín de Ascargorta (1693-1719), cuyo empeño logró revestir de plata el tabernáculo o templete entonces existente en el centro de la rotonda de dicha catedral. Para ello donó un frontal, un viso

⁶⁴ Para esta configuración del trono de Almería hay que remitirse a los estudios de NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R., «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos xv-xvii)», *Estudios de San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 283-310 y TORRES FERNÁNDEZ, M.R. y NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., «La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo xviii», *Estudios de Platería. San Eloy*, 2003, pp. 595-620.

⁶⁵ Referencias a estos tronos castellanos pueden verse en RAMOS DE CASTRO, G., *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982; PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La Platería de la Ciudad de Zamora*, Zamora, 1999; BLÁZQUEZ CHAMORRO, J., *La platería de la Catedral de Ávila*, Salamanca, 2003.

de sagrario, cuatro jarras grandes para las esquinas y doce chapas con jeroglíficos destinadas a forrar las puertas del mencionado templete.⁶⁶ Tan fastuoso montaje sólo será superado cuando se realice entre 1922 y 1924 un auténtico templete de plata por José Navas Parejo.⁶⁷

La pérdida de estos conjuntos de Almería y Granada aún acrecienta más el valor del trono de la Catedral de Sevilla, que incluso puede verse montado hoy en día en uno de los brazos del crucero. Su historia es larga e ilustra perfectamente el dilatado proceso en el tiempo que resultó característico en la formación de estas máquinas de platería,⁶⁸ abarcando en su caso buena parte de los siglos XVII y XVIII. Ya en 1647 hay constancia de la realización de un trono por el platero Mateo Gutiérrez, lo mismo que de la hechura de un viso entre 1680 y 1681 y de otro viso más pequeño un año después. Pero el verdadero trono se llevó a cabo a partir de 1688 por disposición del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona, quien en un principio pensó destinarlo a la imagen de Santa Rosalía que él mismo trajo de su anterior destino en Palermo,⁶⁹ razón que justifica la presencia de la santa en el altar. Se sabe que por entonces estuvo al frente de la obra el platero Juan Laureano de Pina. Una importante reforma se puso en práctica en 1736 bajo dirección de un ingeniero militar, que se ha identificado con Sebastián van der Brooch, aunque se siguió trabajando en años sucesivos, pues en 1739 se concluyeron los frontales del platero Manuel Guerrero y en el año de 1741 se fecha el capillo de la imagen de San Isidoro. Otra reforma dieciochesca tuvo lugar entre 1770 y 1774, ahora con la participación de los plateros José Alexandre, Fernando Cáceres y Juan Bautista Zuloaga.

Con todas estas actuaciones acabó por formarse un opulento trono escalonado, a manera de deslumbrante pirámide de plata labrada. Sobre el altar mayor se establece un gran banco, asiento de una sucesión de cuerpos que suben hasta una altura respetable para rematarse en un doble sol

concéntrico con corona superior, donde entre ángeles se ubicaba la custodia. Los salientes laterales del banco sostienen unas aparatosas peanas con las imágenes de San Isidoro y San Leandro, que así incluían el más ilustre y santo episcopado de la archidiócesis hispalense en la apoteosis eucarística, que a su vez incorporaba a la Inmaculada, tan esencial en el mundo devocional sevillano, bajo el sol. Fundamentalmente, esto es lo que se conserva del trono, aunque en los buenos tiempos se desdoblaba, de suerte que delante del altar se disponía otra estructura, presidida por el conjunto de gradas que servía de pedestal a la imagen de Santa Rosalía. Aparecía flanqueado por sendos altares a semejanza de espectaculares túmulos con los bustos de San Pío y San Laureano, teniendo como basamento los frontales de Guerrero, uno de los cuales también subsiste. Este montaje figura al completo en una pintura atribuida a Domingo Martínez, que puede datarse en la época de la reforma de 1736-1741.⁷⁰ Su imagen deja en pálido reflejo lo que hoy se conoce, aunque por sí solo es demostrativo de su grandeza artística, que incluso puede equipararse a la de la Gloria de Bernini en el Vaticano, con la que ciertamente comparte algunos aspectos, por lo menos en cuanto a la idea de un elevado sol, acompañado a menor altura por esculturas laterales.

El protagonismo de estos tronos en la festividad del Corpus no debe hacer olvidar la que en verdad es la pieza reina de dicha celebración, la custodia procesional, que en su caso cumple con el cometido de llevar la Sagrada Forma en el triunfal cortejo que la saca a la calle, convirtiéndose así en «sancta sanctorum» ambulante, como en una nueva materialización del Arca de la Alianza del Antiguo Testamento. Sobre este particular, el repertorio andaluz resulta verdaderamente antológico, destacando incluso del panorama español como capítulo fundamental.⁷¹

Primero por la simple cuestión del número, pues a las propias custodias catedralicias, ya de por sí numerosas, hay que sumar las muchas que se hicieron para otras iglesias. El ejemplo

⁶⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, p. 581.

⁶⁷ BERTOS HERRERA, M.P. y BERTOS HERRERA, P., «Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada», *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006.

⁶⁸ Este aspecto ya ha sido resaltado por SANZ SERRANO, M.ªJ., «El altar de plata...» *ob. cit.*, pp. 625-626.

⁶⁹ SANZ SERRANO, M.ªJ., «Orfebrería italiana en Sevilla» *ob. cit.*, pp. 100-103.

⁷⁰ Este trono cuenta con el estudio monográfico de SANZ SERRANO, M.ªJ., «El altar de plata...» *ob. cit.*

⁷¹ Sobre este tema debe citarse el libro de HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987.

de la ciudad de Sevilla es más que revelador en este sentido. Además de las dos que tiene la catedral, la magna de Arfe y otra llamada la Chica, que se adquirió en Gibraltor a mediados del siglo XVIII, se cuenta con tres más; a saber, la del Salvador y las de las parroquias de la Magdalena y Santa Ana. Si, a su vez, se consideran las que se labraron para las colegiadas y las parroquias mayores de los pueblos, el conjunto no deja de sorprender, como bien manifiestan los ejemplos que proporcionan las provincias de Sevilla y Córdoba, cuyas poblaciones atesoran obras tan señeras como las custodias de Écija, Carmona, Marchena y Utrera o las de Fuenteovejuna, Cabra, Santaella, Espejo, Baena, La Rambla, Montilla y Aguilar de la Frontera. Sin temor a exagerar, puede afirmarse que una buena parte de las custodias españolas se halla en Andalucía.

Con tanto número tampoco extraña que las custodias andaluzas ofrezcan una lógica diversidad tipológica, ejemplificándose en ellas las dos variantes principales: la de asiento o torre, que encuentra su máxima expresión en la de la Catedral de Sevilla, y la de andas, que tuvo importantes representaciones en las de las Catedrales de Málaga y Almería, aquélla realizada entre 1582 y 1583 por el platero Gregorio de Frías, bajo auspicios del obispo don Francisco de Pacheco,⁷² y ésta donada en 1626 por su prelado fray Juan de Portocarrero.⁷³ Desaparecidas esas antiguas andas, el modelo persiste en las nuevas andas que se hicieron para Málaga entre 1825 y 1831, de noble empaque vignolesco.⁷⁴ A esos tipos cabe agregar la original solución de la Catedral de Granada, que parte de una custodia gótica de farol, regalada por Isabel la Católica, luego reformada en 1565 y completada con un pedestal en 1679 y con unas andas en la primera parte del siglo XVIII; solución que encontró un importante eco en la custodia dieciochesca de Antequera.⁷⁵

La gran historia de las custodias andaluzas arranca en los comienzos del siglo XVI, teniendo un hito muy especial en la custodia de la Catedral de Córdoba, una de las principales obras de Enrique de Arfe, que ilustra perfectamente esas grandes creaciones todavía del Gótico tardío. El primer Renacimiento se manifiesta, a continuación, en la custodia del Vandalino para la Catedral de Jaén.⁷⁶ Después se alcanza la plenitud clasicista en la custodia sevillana de Juan de Arfe, la cual marca la cumbre del género, hasta el extremo de alcanzar a ser su «opus magnum» del mismo. Todos estos ejemplos señalan que las custodias tuvieron su edad de oro en ese siglo XVI. Pero ello no es óbice para restar importancia a la aportación de los siglos siguientes, o sea a la época del Barroco, cuando incluso Andalucía ofrece un más que floreciente panorama con la realización de muchas de las custodias de sus pueblos y hasta de varias de sus catedrales. Y, por si fuera poco, también entonces fueron reformadas y recreadas algunas obras anteriores del Quinientos para dotarlas de un mayor aparato, según las exigencias barrocas. En este sentido resultan bien explícitas las actuaciones practicadas en las custodias de Córdoba y Sevilla, o las de Granada ya comentadas. Ahora bien, lo que de verdad interesa son las nuevas creaciones, que nada más en las catedrales representan una contribución fundamental, incluso con un empaque equivalente al de las grandes obras del XVI. Además de las citadas andas de la Catedral de Almería y de otras para la de Guadix, con un espléndido ostensorio del salmantino Manuel García Crespo,⁷⁷ en el curso de los siglos XVII y XVIII se labraron las custodias catedralicias de Cádiz y Baeza.⁷⁸ Aquélla, que contiene el famoso «Cogollo» gótico, se terminó por el platero Antonio Suárez en 1664, aunque fue modificada, sobre todo en el basamento y segundo cuerpo, unos treinta años después por el maestro romano Bernardo Ciantolini. La de Baeza se hizo entre 1700 y 1714 por Gaspar Núñez de Castro, platero de Antequera. Como rasgo esencial, en ambos casos se perpetúan las soluciones

⁷² TEMBOURY, J., *ob. cit.*, p. 143; SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte... ob. cit.*, pp. 196 y ss.

⁷³ LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, Almería, 1999, p. 317.

⁷⁴ TEMBOURY, J., *ob. cit.*, pp. 368-369.

⁷⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería» *ob. cit.*, pp. 578-581, 590-591.

⁷⁶ SANZ SERRANO, M.^ªJ., *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000.

⁷⁷ RIVAS CARMONA, J., «La platería en la Catedral de Guadix», *Magna Splendente. La Catedral de Guadix*, en prensa.

⁷⁸ Para ambas custodias y sus características ver SANZ SERRANO, M.^ªJ., *La Custodia de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 2000; CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCÍA Y LÓPEZ, J.M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979, pp. 58-60.



Gaspar Núñez de Castro, *Custodia*. Catedral, Baeza (Jaén).

renacentistas, incluso es notoria en ellas la repercusión de Juan de Arfe; más aún, la custodia baezana representa, sencillamente, una reproducción de la de la Catedral de Sevilla. Obviamente, el prestigio de esa obra cumbre y los propios tratados de su autor justifican tal persistencia, pero ello no impidió la creatividad y la aportación de novedades, o si se prefiere, avanzar hacia lo barroco, como denota con rotundidad la custodia de la Catedral de Cádiz. Así lo acreditan sus grandes columnas, evocadoras de los balaustres, que se disponen en diagonal en las esquinas, acentuando no sólo ese efecto oblicuo sino también el énfasis de las propias esquinas y su concepción monumental, de modo que se supera la mayor regularidad de las creaciones renacentistas. Semejante recurso ofrece la custodia de la Magdalena de Sevilla, unos años posterior, lo que permitió que se impusiera la columna salomónica, realmente como elemento dominante de la composición arquitectónica.⁷⁹ En fin, dentro de los esquemas consagrados se impone la innovación, que permite valorar muy positivamente esta contribución barroca de Andalucía. Incluso se llegaron a expedientes realmente extraordinarios, caso del trono o paso de la citada custodia de Cádiz, que en el siglo XVIII se revistió con frontaleras de plata en sus cuatro caras, en lugar de los habituales faldones de textiles, de suerte que se logró un impresionante conjunto, en verdad único, como si un altar de platería se convirtiera en paso procesional.

Más inaudito aún es el hecho de que se labrase una custodia de oro, como algo auténticamente excepcional en el panorama español. Tal lujo se lo pudo permitir la Catedral de Sevilla, que sorprendentemente ya comenzó a plantearse su realización a los veinte años de terminarse la custodia de Arfe, en 1608, aunque no pudo rematarse y estrenarse hasta 1791, si bien su existencia fue más que efímera, ya que poco después se desmanteló.⁸⁰

La custodia procesional, por su propia significación y riqueza, pudo desempeñar más funciones que la normal de presidir el cortejo del día del Corpus. En efecto, se sabe que la custodia de Arfe se utilizó como trono de la reserva en el Monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla. Evidentemente, servía para dar magnificencia a las principales solemnidades eucarísticas, el Corpus y el Jueves Santo. Pero para esta

⁷⁹ SANZ SERRANO, M.^aJ., *La orfebrería... ob. cit.*, t. I, p. 264.

⁸⁰ SANZ SERRANO, M.^aJ., «La custodia de oro de la catedral de Sevilla», *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 569-594.

última festividad se impuso una platería específica, dado que su ritual ofrecía connotaciones propias, que más que la triunfal ostentación de las Sagradas Especies exigía su depósito y encierro, simbolizándose en ello la sepultura del Cuerpo de Cristo,⁸¹ tras la mística celebración de su Muerte en la Misa del día. Lógicamente, esta idea del sepulcro del Señor no encontraba la adecuada expresión en las custodias procesionales, a pesar de poder contribuir a su realce, sino en las oportunas arcas. De aquí que éstas se aproximaran en su concepción y forma a lo funerario,⁸² configurándose como ataúdes o sarcófagos, aunque el protagonismo otorgado por la Contrarreforma a los sagrarios determinó que también acabasen por asemejarse a ellos.⁸³ Esta última tendencia aparece magníficamente representada en las grandes arcas andaluzas, que de nuevo tienen sus máximos exponentes en las obras de las catedrales.

Encabeza la serie el arca de la Catedral de Granada. Se trata de una pieza singular, entre otras razones porque puede deberse su diseño a Alonso Cano, aunque se realizó después de su muerte, en 1677, por el platero catedralicio Diego Cervantes, autor también de las lámparas dibujadas por el propio Cano, lo que llevaría nuevamente a la conjunción de ambos artistas. El arca se resuelve como una caja prismática de disposición vertical, a manera de un sagrario, teniendo por rasgo más peculiar la circunstancia de elevarse sobre unos encantadores ángeles niños, que se caracterizan por unas llamativas poses con las piernas muy abiertas, en el más increíble equilibrio inestable. Este detalle apunta a Cano tanto como el valor de las formaciones geométricas y el protagonismo de las cartelas envoltadas del estilo auricular.⁸⁴

Dentro del siglo XVIII destaca por su relevancia el arca de Damián de Castro para la Catedral de Córdoba, fechada en 1761. En este caso predomina el capricho rococó, que

da lugar a una maravillosa urna de fluctuantes formas curvas, simulando derretidas masas, que adquieren particular sentido ornamental. Más contenida resulta el arca que años después labró el mismo Castro para la Catedral de Almería, aunque también revela lo curvo y lo caprichoso.

Una vez más la Catedral de Sevilla proporciona una obra excepcional en su arca de oro, regalada por el canónigo don Jerónimo del Rosal. Se hizo en Roma en 1771 por el platero Luis Valadier, siendo completada cuatro años después con una peana de plata y bronce dorado, ahora por obra del platero flamenco Francisco Leclare. El conjunto llama la atención por su reducido tamaño, aunque ello se explica en el hecho de que debía albergarse en el interior de la custodia de Arfe. Pero, sobre todo, es digna de consideración por su exquisito diseño y no menos refinada ejecución. La elegancia del arte internacional impone su tono en una obra de sinuosa apariencia y rica decoración.⁸⁵ La comparación con el arca cordobesa, con ciertos aspectos comunes, resulta muy aleccionadora, permitiendo diferenciar la creación española de la extranjera.

Las catedrales andaluzas con sus ricos tesoros propician el ejemplo máximo del esplendor de una platería religiosa. En ellas, ciertamente, no se agota un panorama que fue más que relevante y en el que cabe incluir asimismo los grandes ajuares de tantas y tantas iglesias de la tierra. Incluso las parroquias de los pueblos lograron reunir conjuntos de plata verdaderamente sorprendentes, como podría ser el caso de la parroquia del pueblo cordobés de Montemayor. Pero no es menos cierto que en esas platerías catedralicias se encuentra el más elocuente testimonio de la importancia de la platería y de la magnitud de su contribución al Barroco de Andalucía. Sin sus grandes plateros no sería lo mismo, como tampoco lo sería sin sus grandes arquitectos, escultores o pintores.

⁸¹ TRENS, M., *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 299; KROESEN, J., *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Lovaina, 2000, pp. 56 y ss., 157 y ss.

⁸² HEREDIA MORENO, M.C., «De arte...» *ob. cit.*, p. 171.

⁸³ RIVAS CARMONA, J., «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 493-529.

⁸⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería», *ob. cit.*, pp. 596-598.

⁸⁵ SANZ SERRANO, M.^aJ., «Orfebrería italiana en Sevilla» *ob. cit.*, pp. 105-106.

DAMIÁN DE CASTRO Y LA PLATERÍA CORDOBESA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

José Manuel Cruz Valdovinos



Pretende este estudio dar una visión general, aunque precisa, de la platería cordobesa en una época en que figuró, junto a Madrid y Barcelona, a la cabeza de todas las españolas pero con características que la hacen peculiar respecto de todas las demás. Afortunadamente se han conservado piezas y documentos suficientes para poder trazar una panorámica sin excesivas faltas y contamos también con una bibliografía considerable.

Antes de ocuparnos de Damián de Castro, que fue, sin duda, la figura más importante y uno de los plateros españoles más destacados de todos los tiempos, señalaremos algunos aspectos de la platería cordobesa en la época de Fernando VI (1746-1759) y Carlos III (1759-1788); el reinado siguiente contempla una evolución estilística —de lo rococó al Neoclasicismo— en que no participó el platero, por lo que es pertinente dejarlo al margen.

PLATEROS

Las relaciones que publicó Ortiz Juárez¹ revelan que el número de aprobados como maestros plateros por la Congregación de San Eloy —llamada Colegio, desde las Ordenanzas de Carlos III de 1771— durante el periodo mencionado, fue de 491 (aunque el citado autor escribiera 674 son 454 los recogidos por él desde 1746 hasta mediados de 1784): 125 en el reinado de Fernando VI y 366 en el de Carlos III, lo que significa una media anual de 9'6 y 12'6 respectivamente. El estudioso cordobés no anotó la facultad de oro o plata de cada artífice y sólo en 1770 indicó que dos maestros eran filigraneros, aunque por lo menos lo era también Alonso del Río, aprobado en 1772.

En algunos casos señala las villas y ciudades de origen: Albalcete, Baena (2), Bujalance, Cabeza de Buey (2), Castro del Río (3), Écija, El Viso, Espejo, Estepa (3), Jerez de los Caballeros, La Rambla, Lucena (7), Luque, Martos, Montilla, Pedroche, Pozoblanco (4), Priego (3), Ronda (3), Utrera y Zafra, además de un italiano sin más especificación y un inglés de Portsmouth, desde niño en Córdoba. En total 42, lo que representa un 8'7% del total de aprobados. Cuando nada indica se supone que su origen era Córdoba.

Son importantes las relaciones nominales o numéricas de plateros que se han publicado, sobre todo por Francisco Valverde.² Las referencias al catastro del Marqués de la Ensenada de 1752 que han hecho Brasas,³ Fernández González⁴ y el mismo Valverde en dos lugares distintos no coinciden. Por completa, con nombres y edades, nos apoyamos en la segunda del último autor citado. Figuran 106 maestros plateros con obrador, 30 maestros plateros feriantes y 10 maestros plateros comerciantes, o sea 146; además había 118 oficiales y 6 maestros que trabajaban como oficiales y 63 aprendices. Conviene hacer una observación: de 1746 a 1752

recibieron la aprobación 46 artífices y sólo 24 entre ellos aparecen registrados en el catastro (5 como feriantes y 1 como comerciante); como sólo dos eran de Ronda, habrá que concluir que 20 ya habían abandonado la profesión o se habían ausentado de la ciudad.

Según Valverde, en 1771 había 113 maestros de obrador, 37 feriantes y 14 comerciantes. Resulta sorprendente tan escaso crecimiento —18 maestros más que en 1752— si tenemos en cuenta que en los veinte años transcurridos habían recibido la aprobación como maestros 252 artífices. Dicho autor advierte que en esta relación no se han incluido los maestros cuya dedicación no se declara, pero no señala su número. Lo mismo sucede con las relaciones de 1783 (reparto para la contribución al rey) y 1785, que arrojan estas cifras: 144, 56, 16 y 116, 42 y 22 respectivamente, según las tres categorías. En especial, la diferencia entre los maestros de obrador, 144 en 1783 y 116 en 1785, lo mismo que el descenso en el número total de plateros, de 216 a 170 en sólo dos años, hace pensar que la fuente no es tan válida como sería de desear.

Más completa nos parece una nueva relación que menciona Sánchez-Lafuente, redactada por el propio Colegio de San Eloy, que pensamos debe relacionarse con la contribución de 1783. Aparecen en ella 136 maestros trabajadores, 51 feriantes maestros y 49 oficiales maestros, o sea, maestros aprobados que trabajaban a jornal.⁵ Pero el mismo autor da noticia de otra lista más detallada que pudo ser preparatoria de la citada y que coincide en parte con la de Valverde. En ella figuran 126 maestros de oro y plata con obrador, 12 plateros de menudencias, 2 de filigrana, 56 feriantes y 34 oficiales maestros; además, 16 se dedican sólo al comercio, 13 no tienen obrador ni practican el comercio, 16 están separados y 1 retirado. En total, 140 maestros activos ayudados por otros 34, mientras 72 ejercían el comercio y 30 no parece que se relacionaran

¹ ORTIZ JUÁREZ, D., «Relación de plateros cordobeses entre 1745 y 1748», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 97, 1977, pp. 137-164.

² VALVERDE FERNÁNDEZ, F., *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*, Córdoba, 2001, pp. 62-78.

³ BRASAS EGIDO, J.C., «Aportaciones a la historia de la platería barroca española», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975, p. 431.

⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.ª R., «Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII», *Apotheca*, n.º 5, 1985, p. 11.

⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga. 1550/1800*, Málaga, 1997, p. 110.

más con la platería; la suma, 276, parece cifra verosímil teniendo en cuenta el ritmo de las aprobaciones. La relación incluía además 230 oficiales y 72 aprendices.⁶

Cuestión diferente es que, de los casi 500 aprobados —de los que, descontados los plateros de oro que podríamos calcular en algo más de la mitad y los foráneos que hubieran marchado a sus localidades— restan unos 200 artífices de plata. Pues bien, apenas conocemos piezas marcadas de 25 y casi todas se las reparten entre Baltasar de Pineda, José de Góngora, Antonio de Santa Cruz, Bernabé García, Cristóbal Sánchez Soto, Antonio Ruiz, Manuel Repiso y uno o dos Aguilares; a ellos cabe añadir Damián de Castro, aprobado antes del periodo que consideramos, pero muy activo durante él.

La comparación con la platería madrileña ilustra bien este problema. Durante los dos reinados sobre los que estamos trabajando recibieron en Madrid la aprobación (sin contar un pequeño grupo de maestros de privilegio) 179 maestros en la facultad de oro, 219 en la de plata y 7 en la de filigrana (el último en 1755). Conocemos piezas de plata marcadas al menos por cien plateros, o sea, cerca de la mitad de los aprobados, si bien alguno lo fue como platero de oro y luego trabajó en plata. La diferencia con lo sucedido en Córdoba es llamativa con niveles similares de investigación.

La explicación podría ser múltiple. Por una parte, todos o casi todos los maestros aprobados en Córdoba que procedían de otras poblaciones volverían a ellas, donde podrían sobrevivir con la hechura de cubiertos y algunas menudencias (en Madrid consta la aprobación de algunos plateros válida sólo para sus pequeños centros de origen); no se conoce pieza alguna marcada por tales plateros foráneos pero este fenómeno sería mucho más intenso en Córdoba que en Madrid. Por otro lado, no cabe duda —como confirma la relación mencionada del Colegio— que una parte considerable de los artífices que alcanzaron la aprobación se dedicó a trabajar a jornal con otros maestros

—como sucedía en la Corte madrileña— sobre todo con aquellos plateros de los que se conoce un amplio catálogo. Así se explica también que salieran de sus obradores tantas obras de sobresaliente calidad y características especiales, además de gran número de piezas más simples de producción repetida en las que intervendrían aquellos maestros colaboradores.

Asunto principal y peculiar de la platería cordobesa es el de los feriantes y corredores. Ya hemos citado el gran número de plateros que aparece ejerciendo el comercio en la lista del Colegio, que alcanza hasta la mitad de los que tenían obrador. Tanto Pérez Grande como Sánchez-Lafuente han estudiado el hecho desde distintos puntos de vista. La primera mostró documentación que testimoniaba la presencia de estos plateros en poblaciones del arzobispado de Toledo y de los obispados de Cuenca, Sigüenza, Segovia, Ávila, Valladolid y Zamora, aunque su área de actuación tuvo que alcanzar a más extensos y alejados territorios. Estos plateros vendían piezas, pero también las cambiaban y traficaban tanto con obras nuevas como usadas.⁷ Por supuesto, no se conoce pieza alguna con las marcas de los corredores documentados, pues no se dedicaban a la fabricación, aunque fueran maestros aprobados; las obras que llevaban consigo estaban marcadas por otros artífices. Sánchez-Lafuente se ha ocupado del pleito que mantuvieron las corporaciones de plateros de Córdoba y Málaga,⁸ del que hace más de un siglo Ramírez de Arellano había reproducido la documentación.⁹ Se inició en 1775 por el Colegio de Málaga contra la presencia de dos plateros cordobeses en la ciudad para vender su género de modo provisional. La Junta de Comercio dio la razón a los plateros malagueños, pues, según las ordenanzas generales para la Platería de 1771, era necesario estar aprobado e incorporado al Colegio para ejercer el arte, pero exceptuaba el tiempo de ferias. El Colegio cordobés recurrió, pero la resolución de la Junta, a fines de 1778, confirmó la precedente. Algunos corredores pidieron la incorporación a Colegios —Antequera, Jaén, Málaga— o solicitaron la vecindad, como subterfugios para continuar

⁶ *Ibidem*, p. 110, nota 64.

⁷ PÉREZ GRANDE, M., «La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII», *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV CEHA, Zaragoza*, 1984, pp. 273-289.

⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n.º 19 (I), 1997, pp. 59-68 y *ob. cit.*, pp. 109-119.

⁹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., «Estudios sobre la historia de la orfebrería cordobesa», *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1893, t. CVII, pp. 429-490.

con su tráfico. Pero el acuerdo de la Junta de Comercio no tuvo efectividad; a pesar de que se conocen denuncias contra feriantes cordobeses en Zaragoza, Vélez-Málaga, Málaga y Loja, la práctica continuó sin mayores problemas. Las piezas con las que comerciaban eran de ley y estaban marcadas, no se documentan casos de receptación de alhajas hurtadas, los precios eran inferiores a los usuales en las localidades visitadas y en pueblos pequeños donde no había plateros establecidos, y cumplían un servicio para las iglesias y para los particulares. En todo caso, la consecuencia principal a nuestros efectos fue la gran difusión de la producción cordobesa por toda la Península.

Después de los autores citados, Valverde Fernández ha estudiado pormenorizadamente y con amplia documentación tanto los feriantes en general como el pleito con los plateros malagueños; ha llegado a describir los itinerarios que seguían los plateros feriantes y se ha ocupado también de los comerciantes. Como es obvio, no vamos a repetir aquí lo que él ha escrito con extraordinario detalle.¹⁰

EL MARCAJE

Otro asunto importante es el del marcaje. En el estado actual de la cuestión, no presenta apenas problemas a los estudiosos si no es, precisamente, en el caso de Damián de Castro, al que luego nos referiremos.

El sistema empleado es el propio de la Corona de Castilla desde el siglo xv: marcas de localidad, de marcador y de artífice, las tres impresas con punzones distintos. Desde 1768 hasta 1829 —con la excepción de 1800 a 1804— se utilizó además marca cronológica de vigencia anual unida a la personal del marcador, por lo común sobre ella, pero desde 1805 por debajo. Ya el marcador Francisco Alonso del Castillo había usado cronológicas de validez plurianual en 1726, 1729 y 1731 a la manera madrileña; tras una larga interrupción, el marcador Bartolomé de Gálvez y Aranda introdujo la marca cronológica anual, seguramente imitando lo que se hizo en Madrid por los contrastes de villa y corte desde 1765 en adelante. Así, durante más de sesenta años, casi todas las piezas cordobesas pudieron datarse en un año exacto.

La marca de localidad es, como sucedía desde el siglo xvii, un león. Ofrece numerosas variantes, tanto en el marco como en la postura del animal. Con el marcador Taramas, león rampante con cola de tres dentro de escudo. Con Aranda, león contornado con doble marco ovalado y, en 1772, rectangular con ángulos superiores cortados. Leiva empleó también león contornado con perfil de contrario; en 1775, león coronado y en 1776-1779, león pasante con marco de tipo circular. Martínez usó león rampante con cabeza vuelta y contorno circular (Ortiz Juárez presenta una similar con el león coronado que sólo vio una vez en 1783).¹¹ Las marcas que utilizó Castro se estudiarán más adelante. Ortiz Juárez ofreció ilustración de casi todas las variantes, si bien con algunos errores en descripciones y dibujos que conviene corregir con lo publicado por nosotros antes y después de su libro.

Los marcadores que actuaron durante el periodo que abarca nuestro estudio son los citados en el párrafo anterior. Francisco Sánchez Taramas (1738-1758) usa el segundo apellido: TARA/MAS; la datación de las obras es imprecisa al ser amplio el periodo y no emplearse marca cronológica. Bartolomé de Gálvez y Aranda utilizó primero flor de lis sobre ARANDA (1759-1767), con dos variantes al menos en el marco de la flor de lis y en su cercanía a las letras. En los años siguientes coloca su apellido bajo cronológica de dos cifras; funde A y R en la del 69, pone rayas horizontales enmarcando el apellido en la del 70 y lo repite en la del 71 fundiendo N y D con trazo invertido en la N, mientras no ofrecen peculiaridades las del 68 y 72. Juan de Luque y Leiva fue marcador y contraste desde finales de diciembre de 1772 y actuó hasta 1779 usando, como Aranda, marcas cronológicas de dos cifras sobre su segundo apellido; en la del 73 añade un punto, en la del 74 con raya debajo de la cifra, funde V y A, en la del 75 utiliza i y en las demás no hay detalles particulares pero sí variaciones en el trazo de letras y perfil. Mateo Martínez Moreno, nombrado en 1780, actuó hasta su muerte en 1804; empleó su primer apellido, a pesar de que era común, abreviado o no y sobre o bajo marca cronológica anual de dos cifras, excepto la de 1800 con cuatro cifras sobre el apellido. De 1780 a 1785 abrevió MARTZ bajo cronológica; pero también existe MARTZ/85. En 1786 empleó MARTNEZ/86 y MARTINEZ/86, como siguió haciendo con

¹⁰ *Ob. cit.*, pp. 387-417.

¹¹ ORTIZ JUÁREZ, D., *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, p. 53, n.º 42.

excepción hasta MARTINEZ/99; no se han visto las correspondientes a 1788, 1792, 1795 y 1798; existen 90/MARTINEZ, fundidas M y A, 93/MARTNEZ, fundidas N y E y 96, 97, 99 y 1800/MARTINEZ. No descartamos que existan las que faltan y que haya otras variantes de años conocidos, como hemos indicado en 1785, 1786 y 1799. Repetimos lo que se advirtió sobre la publicación de Ortiz Juárez.

TIPOLOGÍA

Como es normal ante producción tan abundante, en la platería cordobesa se codificaron varios tipos de piezas religiosas y domésticas. Nos referiremos a las principales.

Pueden distinguirse tres modelos de cálices. Uno carece de decoración, por lo que su precio no sería muy elevado y se encuentra con frecuencia fuera de Córdoba, al ser pieza que los corredores ofrecerían a las iglesias. Tiene copa acampanada con moldura central, astil muy alargado, nudo de perfil sinuoso con moldura sobresaliente y cuerpo que se estrecha, gollete cilíndrico y pie circular escalonado con tres zonas y cuerpo central elevado. Otro tampoco tiene decoración, pero va recorrido por estrías helicoidales desde la rosa al pie, con nudo estrangulado y pie de contornos; es el cáliz que denominamos salomónico, seguramente invención de Damián de Castro, pero lo hicieron también otros artífices. El tercer tipo está decorado y se caracteriza por rosa sobrepuesta, nudo de tres caras con vértice abajo y pie de contornos con superficie de perfil ondulado, lleva tres medallas en la rosa y en el pie con asuntos eucarísticos o pasionales, y también motivos similares en el nudo alternando con querubines. Los copones siguen modelos paralelos.

También en los juegos de vinajeras se distinguen varios tipos. El más antiguo dentro del periodo estudiado presenta jarritos con cuerpo de perfil sinuoso, tapa cupuliforme y pico saliente en curva con boca animal; una variante de este modelo tiene pico adosado siguiendo la curva del cuello y, a veces, el cuerpo aparece estriado en vertical o de manera helicoidal. Un tipo diferente es el que ensancha el cuerpo hacia la mitad con cuello de perfil cóncavo y estrechamiento apuntado en la zona baja; puede tener pico adosado y boca circular u ovalada elevada en el extremo. Es común a todos los modelos el asa en ese desde la boca hasta la parte más saliente del cuerpo, la salvilla de contornos con o sin pies y sin cerquillo para la campanilla.



Manuel Repiso, Cáliz. Iglesia de San Francisco. Córdoba.

Los atriles pasaron de una estructura rectangular a otra de perfiles ondulados en los laterales y en la cabecera, destacando un saliente central y otros a modo de orejas; lo mismo sucede con la gradilla, que se prolonga en pies esquinados. Una evolución parecida experimentan las sacras, marcos que se estrechan en la parte inferior con apoyo en dos pies con pequeñas basas y perfil sinuoso muy recortado, destacando tres copetes arriba y dos laterales; a veces el texto se grabó en chapa de plata y con más frecuencia se imprimió en papel y se colocó bajo cristal.

Se difundieron mucho las piezas relacionadas con el Santísimo Sacramento, lo que originó tipos peculiares. De una parte, el viso de sagrario, que es una pieza que se coloca delante de la puerta del sagrario y, de alguna forma, anuncia su arquitectura y su iconografía. La forma es aproximadamente rectangular con símbolos eucarísticos figurados en el centro (cordero apo-



Manuel Repiso, *Arca eucarística*. Monasterio de la Encarnación, Córdoba.

calíptico, pelícano, cáliz con hostia). Las arcas eucarísticas se habían fabricado excepcionalmente, pues era normal aprovechar arquetas domésticas, pero, durante esta época, se hicieron con relativa abundancia y en Córdoba en mayor número quizá que en cualquier otro centro hispánico. La forma es variada, incluso cuando su hechura corresponde al mismo artífice. Coinciden en una estructura vertical, en principio de tipo prismático con pequeño cuerpo de remate, y luego de perfiles ondulantes que culminan en cornisa curvilínea con alguna figura; en la puerta aparece un relieve con asunto de carácter eucarístico. En raros ejemplares se puede encajar una custodia de sol fabricada al mismo tiempo.

En relación con el Viático a los enfermos destacan dos piezas. El altar portátil —también conocido en la platería sevillana— se hizo con relativa abundancia en la cordobesa. Tiene forma de libro o cajón que se abre desplegando un frente con adorno eucarístico, copete y dos alas laterales, todo en relieve recortado sobre la tabla forrada de terciopelo rojo. Los portaviáticos tuvieron especial desarrollo en las platerías andaluzas. En la cordobesa se hicieron de variados tipos, aunque conviene destacar el de pelícano, a veces más parecido a un águila, con alas desplegadas, el de jarroncito de perfil sinuoso, con remate coronado y pie, y el de forma acorazonada; todos se abren y contienen una pequeña caja cilíndrica donde se guarda el Santísimo.

Entre las piezas de uso doméstico nos referiremos en primer lugar al juego de aguamanil que se compone de jarro y palanganas. Son piezas empleadas también para el lavado de manos durante la Misa, pero su origen no es litúrgico. Aunque se había realizado algún jarro a la manera de la Corte bajo influencia francesa, con cuerpo de perfil sinuoso y sin decoración alrededor de 1750, algo más tarde aparecen ejemplares numerosos de dos tipos, que hemos estudiado recientemente y que se relacionan con los jarritos de vinajeras. Un modelo es de perfil sinuoso, pico con mascarón que recorre todo el largo cuello, boca circular, asa de la boca al ensanchamiento de la panza, pie de contornos y estrías verticales o helicoidales. Otro es de cuello más corto, panza más señalada pero que se estrecha hacia abajo, boca ovalada y ondulada con pico en su extremo; asa, pie y estrías son similares al modelo precedente. Un tercer tipo que depende de modelos madrileños, reparte el cuerpo entre un cuello grueso de perfil cóncavo, una panza de aspecto cilíndrico y pico sin adorno adosado al cuello; estrías verticales recorren el cuerpo. Las palanganas, de planta ovalada pero con el eje mayor muy apuntado, tienen perfil de contornos variados que se prolongan en aristas hasta el fondo de la pieza, que tiene un pequeño asiento liso.

Los candeleros, que miden alrededor de una cuarta, mientras los de altar pasan con creces de la media vara y tienen vástago con muchos cuerpos y alto pie de tres caras, ofrecen un modelo característico. El pie de contornos es alto y bastante moldurado con zona convexa; el astil es corto en comparación al resto y destaca por su nudo saliente poligonal, que se estrecha hacia abajo, hasta un cuerpo elevado que levanta desde el pie; el mechero es poligonal con moldura superior y algo bulboso en su final.



Cristóbal Sánchez Soto, *Portaviático*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Cabra (Córdoba).

Los saleros cordobeses se inspiran en modelos madrileños, a veces a su vez influidos por los franceses. El tipo más usual es de planta ovalada con falda extendida y perfil inferior ondulante con cuatro pies de voluta sinuosa y medalla de rocalla en el centro; la tapa es plana y doble, con charnela central, adornada con palmetas simétricas. Las mancerinas más típicas tienen platillo circular de contornos y pocillo con aro de contornos y cuatro soportes calados.

Durante el siglo XVIII y en especial a lo largo del reinado de Carlos III, la producción de bandejas —que tenían carácter decorativo y, algunas veces, la función de azafate para presentar o retirar pequeños objetos— no solo creció en muchos centros, sino que en cada uno de los principales se diseñaron modelos diferentes que los especialistas distinguen con facilidad. Como es obvio, la platería cordobesa fue una de las que más destacó y llegó a elaborar más de un modelo característico. El primer tipo en esta época presenta estructura en óvalo apaisado con perfil polilobulado o de contornos, pero apenas señalado, emblema también ovalado levantado y adorno simétrico en función de los ejes. Pero el más común, si bien con calidad muy diversa, es también ovalado pero con apuntamiento en el eje mayor y de contornos que se prolongan en el campo de la pieza; no existe emblema sino una irregular y asimétrica medalla en que abunda la rocalla.

DAMIÁN DE CASTRO

BIOGRAFÍA

Entre los artífices plateros que trabajaron en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII no cabe duda que Damián de Castro fue el más destacado. De ningún otro se conserva tal cantidad de obras —por encima de las doscientas— y de tan elevada calidad, de manera que el estilo rococó cordobés se identifica con él y es quien mejor representa tal lenguaje en toda España. Prueba de su importancia es que la bibliografía —aunque de desigual calidad y a veces limitada a inventariar alguna pieza— es la más numerosa que existe sobre cualquier platero español.

El platero nació en Córdoba el 27 de septiembre de 1716. Era hijo de Juan de Castro (1690-1736) y de María Rafaela García Osorio, que se habían casado en 1714; fue bautizado dos días más tarde en Santo Domingo de Silos con los nombres de

Damián Cosme —pues en ese día se celebra la festividad litúrgica de los santos médicos— de San Pedro, porque fue compadre o padrino Pedro de la Cerda, del hábito de San Juan. Su padre, aprobado como maestro platero de oro el 7 de junio de 1721, fue nombrado secretario de la Congregación de San Eloy por los bienios 1721-1723, 1723-1725, 1727-1729 y veedor de oro suplente el 26 de abril de 1736, falleciendo el 26 de agosto siguiente. No se conoce obra segura suya. La viuda ejerció la tutela sobre seis hijos: Francisco, Damián, Diego, Pedro de San Juan, Lorenzo y Manuela; a cada hijo varón le correspondieron en la herencia paterna casi 9.500 reales.

Damián aprendió el arte con su padre. El 12 de junio de 1729 obtuvo uno de los primeros premios de cuatro reales en el certamen de aprendices que celebró la Congregación en el Convento de San Francisco; la prueba consistió en hacer dibujos y chapas. Al morir su padre solicitó la aprobación como maestro tras haber hecho un aderezo de diamantes, y se le concedió el 16 de diciembre de 1736. Diez años después, casó en la Parroquia del Sagrario con María Rafaela García de Aguilar, nacida el 6 de mayo de 1726; la dote, cuya carta se otorgó el 3 de julio de 1747, comprendía gran número de alhajas de oro y plata, ropas y menaje de casa por valor de 37.520 reales. La novia era hija del famoso Bernabé García de los Reyes (1696-1750).

A pesar de que Damián aprendió con su padre la especialidad de oro y que era maestro en esa rama, sólo se conoce en ella una pieza salida de su obrador —el rostrillo de la Virgen del Valle de 1760 (Santa Cruz de Écija)— y se documenta un conjunto de joyas que hizo el mismo año para la Marquesa de Peñaflores. Todas las demás piezas conservadas o documentadas son propias de platero de plata. Pensamos que tanto Damián como su hermano Diego, algo más joven y también aprobado como maestro platero de oro en 1743, aprendieron la facultad de plata en el obrador de García de los Reyes, con cuyo estilo se relacionan las primeras obras conocidas, y colaborarían con él aún siendo maestros.

El platero tuvo con Rafaela nueve hijos: Juan (1750), Juan (1751), María Josefa (1756), Rafael (1758), Joaquín (1759), Damián (1761), Josefa Rafaela (1762), José Tomás (1764) y Pedro (1767). Tras la prematura muerte de su suegro, Damián firmó con su suegra, María de Aguilar, en febrero de 1751 un contrato de compañía por mitad en las ganancias; ella aportaba 165.000 reales de capital al negocio, mientras el platero se

ocuparía de acabar las obras iniciadas por Bernabé y de realizar las demás alhajas que se encargaran al obrador de su suegro, en cuya casa vivía. Cuatro candeleros de San Bartolomé de Espejo llevan las marcas de Reyes y de Castro, que debió concluirlos. A los pocos días, Castro hizo testamento, disponiendo que se devolviera la dote de su mujer en caso de muerte. En 1752 figura en el Catastro del Marqués de la Ensenada en el grupo numeroso de los plateros con mayores ganancias, seis reales diarios. Todavía no había llegado a destacar como lo haría unos pocos años más tarde. Enfermo en 1756, curó el 7 de mayo, festividad de la aparición del arcángel Gabriel, como había predicho el padre Juan Agustín Borrego. En 1758, año en que murió su suegra que le dejó heredero del quinto de sus bienes, tomó en arriendo unas casas en la calle Deanes por 1.250 reales al año.

Según Ortiz Juárez, el 15 de enero de 1758 ya figura como contraste y marcador interino nombrado por la Real Junta de Comercio y Moneda para suplir las ausencias del titular Taramas;¹² Valverde Fernández afirma que fue designado el 12 de junio y que cesó el 4 de febrero de 1759.¹³ En abril se le encomendó que organizara la máscara con que se iba a celebrar la exaltación al trono de Carlos III, pero en septiembre renunció por sus muchas ocupaciones.

En 1760 viajó Castro a Madrid; en febrero estaba en Córdoba y no debió marchar antes de abril, pues nació su hijo Damián el 7 de enero de 1761; en junio dirigía una carta desde la Corte al Marqués de Peñaflor y, además, como se dirá, existe una pieza marcada por él en Madrid en 1760. Se ha propuesto que viajara con motivo de la proclamación de Carlos III, pero no hay pruebas que apoyen esta hipótesis. Sabemos, por lo que dice el propio artífice, que vio alhajas que se hacían para la reina y que visitó la casa del cardenal Solís Folch de Cardona, que tenía una vajilla a la última moda. Su hermano Diego (h. 1720-1785), aprobado en Córdoba en 1743 y luego establecido en Toledo, donde le obligaron a examinarse de nuevo en 1747, se hallaba en la Corte ya en 1753, donde repitió el examen en 1755, trabajando con gran éxito a juzgar por las piezas conocidas, todas de plata, y porque figura entre los mayores contribuyentes por la alcabala. Damián le nombró albacea en su testamento de 1770 y le dio poder para

¹² *Ob. cit.*, p. 102.

¹³ *Ob. cit.*, p. 692.



Damián de Castro, *Arca eucarística*. Catedral, Córdoba.

diversos asuntos en 1771 y 1777. El viaje a Madrid, por su brevedad, pudo tener por objeto ponerse al día de las novedades en las modas de la Corte; residiría en casa de su hermano, en cuyo obrador fabricaría la pieza mencionada.

Ignoramos cuándo fue nombrado Damián platero de la fábrica de la Catedral de Córdoba, título con el que figura en el arca eucarística de 1761; se menciona en otras ocasiones y debió conservarlo hasta su muerte. En razón de este oficio restauró la cruz procesional de Pedro Sánchez de Luque en 1775 y 1789 y arregló la custodia de Enrique de Arfe en 1784. Desde entonces se puede seguir sin solución de continuidad el ritmo de los encargos y la realización de innumerables piezas así como otras vicisitudes profesionales y personales, a través sobre todo de los documentos publicados por Valverde Madrid,¹⁴ de cuya interpretación nos alejamos.

En 1762 otorgó un poder para que se pidiera en la Chancillería de Valladolid la ejecutoria ganada por los hermanos Benito y María García, vecinos de Frulledo, en el Bierzo y obispado de Astorga; no consta el parentesco con ellos, pero en un testamento de 1770 el platero hace referencia al quinto abuelo, Fernán García, indicando que fue el primero que vino de las montañas a Córdoba. Con frecuencia se hará llamar desde entonces Castro y García, o García Orbaneja Osorio, y una vez, en 1771, se titula «caballero hijodalgo».

Adquirió en 1762 un oficio de jurado que vendió en 1770 y en 1763 compró una casa frente a la Alhóndiga, en la calle de la Pescadería, a Rodolfo de León, a quien luego nos referiremos. En los años siguientes, Damián documentó varios actos jurídicos de gran trascendencia para el resto de su vida. En 1764 el mismo León le cedió dos contadurías reales de cuentas y particiones de herencias, que le llevaron en los años siguientes a ser administrador y depositario de numerosos bienes, ejerciendo, consecuentemente, una actividad de banco; en 1765 compró el oficio de una escribanía de número de Córdoba; en 1767 firmó un contrato de aparcería con el Conde de Villaverde la Alta por el cortijo de las Órdenes, y en 1768 compraba en 88.000 reales la finca llamada Huerta de los Ídolos, en Santa María de Trassierra cerca de Almodóvar, a Domingo Toboso, alférez de fragata. Desde entonces, aunque en ciertos documentos se titula como perteneciente al arte de la platería, en otros de distinto carácter aparece como contador o como labrador. Ciertamente, no nos consta que ejerciera ninguna de estas profesiones, pero ser titular de una contaduría o de unas tierras de labor le daba derecho a usar esos títulos.

Costeó Castro un retablo en el Convento de la Trinidad con la imagen del recién beatificado Simón de Rojas, realizado en 1769 por su amigo el escultor Alonso Gómez de Sandoval; un letrero recuerda aún la donación. El platero era propietario de unas casas frente al convento, compradas en 1760 y que aparecen arrendadas en alguna ocasión. En su testamento de 1770 declara que era cofrade del Santísimo Sacramento. Ese mismo año donó la escribanía a su segundo hijo, Juan —el primero, del mismo nombre, habría muerto en la infancia— que iba a seguir estudios mayores. Su hijo José era colegial de San Pelagio en 1779.

Dejando al margen noticias de carácter económico —préstamos, depósitos, administraciones, compras y arrendamientos de tierras— nos referiremos a otras relacionadas con el Colegio de San Eloy. Para atender a los gastos del pleito que se seguía en Madrid por la negativa del Colegio de Málaga a admitir a los feriantes cordobeses, se hizo una colecta entre los plateros en 1777 y Castro contribuyó con 100 reales, que fue la segunda cantidad más alta. Además se acordó que el platero fuera a Madrid para colaborar con el agente que allí se ocupaba de defender al Colegio de San Eloy cordobés. Damián dio cuenta de la definitiva resolución desfavorable en carta de 18 de diciembre de 1778 (en marzo todavía estaba en Córdoba). Seguramente por sus gestiones en la Corte y su prestigio, el 24 de junio de 1779 fue elegido hermano mayor, que era el oficio de mayor categoría en la corporación de plateros; al parecer, seguía en Madrid, posiblemente ocupándose de la gran custodia de asiento de la Catedral de Sigüenza, pues no tomó posesión hasta el 2 de noviembre; el 13 daba poder a su hijo Juan porque tenía que ausentarse a la Corte y a otras partes, y en Madrid estaba en febrero de 1780. Fue reelegido al año siguiente hasta el 24 de junio de 1781. Como compensación a su trabajo, su hijo Juan, aprobado como maestro el 3 de febrero de 1779, fue eximido de pagar los derechos de examen. En 1789 Juan, viudo ya en 1786, era administrador de los bienes y rentas de la catedral, afianzado por su padre, en cuya casa tenía el despacho. Se conocen algunas obras con su marca hasta 1806. En enero de 1789 Damián asistió a una reunión de los diputados del Colegio de San Eloy —si bien ignoramos en virtud de qué título— donde se acordó hacer una «máscara seria» en honor del nuevo rey Carlos IV y en otra se le designó diputado para organizar la fiesta.

¹⁴ VALVERDE MADRID, J., «El platero Damián de Castro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 85, 1985, pp. 31-125.

En 1781, Castro fue nombrado receptor de la fábrica de la catedral y el mismo año vendió el oficio de escribano y las dos contadurías al gaditano Bernardo Castril; en 1786, éste no había satisfecho los réditos de un censo pendiente y Damián entró en un pleito con él acusado de estelionato, porque había vendido una escribanía previamente donada a su hijo Juan en 1770. Aunque no conocemos la sentencia definitiva, las contadurías parece que volvieron a poder del platero, aunque no la escribanía.

Castro hizo otro testamento en 1782 ordenando excluir cualquier intervención judicial a su muerte, y otorgó un codicilo en 1790. Su mujer dictó su testamento en 1785 y unas memorias en 1790 para mejorar a Pedro, su hijo menor; murió el 22 de septiembre de ese año y fue enterrada en la capilla del Sagrario de la catedral. Por estos y otros documentos conocemos algunas noticias familiares. Dos hermanos de Damián fueron presbíteros. Francisco estaba en Madrid cuando le nombra albacea en 1770 y moriría diez años después; Pedro era canónigo en Sevilla y en su casa murió el platero; fue el único heredero de su hermana Manuela, cuya fecha de muerte no se conoce, al igual que sucede con Lorenzo. Por lo que respecta a los hijos del platero, Rafael era presbítero y racionero en Sevilla y murió el mismo año que su madre; Pedro, soltero, hizo testamento en 1796 dejando repartida su legítima entre María Josefa por un lado y por otro Damián y Joaquín, que estaban al menos desde 1790 en Santa Fe de Indias. Joaquín consta que en 1786 se dedicaba al comercio en Cádiz. María Josefa casó en 1790 con el viudo Enrique Cadenas del Llano; su padre le había puesto un capital en el fondo vitalicio con renta de 2.200 reales anuales y en la dote añadió 2.000 reales en vestidos; cuando hizo testamento en 1802 tenía tres hijos, Mariano, Rafael y José; manifiesta entonces que no se había terminado la testamentería de su padre por no haberse podido vender las fincas —había sido administradora de la Huerta de los Ídolos— y que nadie quería comprar las contadurías porque una real resolución había invalidado la libre disposición de los tenedores en el nombramiento de los contadores.

Las últimas noticias conocidas del artífice no le muestran pobre ni en el triste estado que imaginó Valverde Madrid. Siguió administrando propiedades y depósitos; hereda en 1793 a una tía y su hermano Pedro le dona una haza, a su vez heredada de su hermana Manuela. No se ha encontrado inventario de sus bienes, pero tenía un próspero obrador y era propietario de la Huerta de los Ídolos y de otras tierras así como de su casa; era receptor de la fábrica catedralicia y poseía dos contadurías. Manejaba grandes cantidades de dinero en calidad de depositario, por ejemplo, 30.000 reales del Conde de Fernán Núñez.

Después del 18 de mayo de 1793, Damián se trasladó a Sevilla, a casa de su hermano, quizá para tratar de la haza que aceptó aquel día. Allí murió el 7 de junio y por «haberse insultado de repente» sólo recibió el sacramento de la Unción que le administró el cura de Santa Cruz. Fue enterrado el 22 de ese mes en la capilla de los Cálices de la Catedral de Sevilla.

MARCAJE

Desde que en 1982 expusimos con todo detalle el marcaje utilizado por Damián de Castro,¹⁵ no es mucho lo que se ha escrito al respecto. Sánchez-Lafuente mostró alguna discrepancia sobre cierta marca¹⁶ y Pilar Nieva, en un importante artículo, analizó la cronología de las diferentes marcas usadas por el artífice y dio a conocer una nueva variante empleada como marcador.¹⁷ En cualquier caso conviene que ahora hagamos una puesta al día con alguna novedad. Aprovechamos para insistir en la necesidad de que las descripciones de las marcas sean muy cuidadosas si no hay oportunidad de presentar fotografías.

La marca de artífice recoge su apellido en dos líneas de tres letras cada una. Existen dos variantes principales, que se distinguen sobre todo por el empleo de t o T. La más antigua es la que usa minúscula, en la que, además, destacan el grosor del trazo de la C, la gran cabeza de la S, que aparece inclinada, y la extensión hacia la izquierda del trazo superior horizontal de la R.

¹⁵ CRUZ VALDOVINOS, J.M., «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLVIII, 1982, pp. 327-350.

¹⁶ *El Arte de la Platería...*, p. 374, nota 165.

¹⁷ NIEVA SOTO, P., «Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro, en el bicentenario de su muerte», *Academia*, n.º 77, 1993, pp. 349-380.

Seguramente, Castro la utilizó desde sus primeras obras pero, como no se sabe de ninguna marcada por Valderrama y de las varias marcadas por Taramas sólo una está datada —el portapaz de Hinojosa del Duque de 1752—, tan sólo podemos asegurar que la empleó desde ese año. Lo debió hacer hasta 1785, como indicó Nieva, pues en ese año están datadas las custodias de Cañete de las Torres y de Villa del Río, que llevan la primera y la segunda variante respectivamente. Durante ese largo periodo es muy probable que fabricara algún punzón nuevo por desgaste del anterior, pero con el mismo troquel; si hubo alguna diferencia, será pequeña y no ha sido observada.

Asunto distinto es que cuando estuvo en Madrid en 1760 empleó un punzón diferente, donde usa T. Esta marca sólo la hemos visto en una salvilla del Museo de Pontevedra (colección Fernández de la Mora) que catalogó Manuela Sáez: DAMIÁN/CASTR⁹, la última letra no muy clara. La pieza lleva, además, marca de Corte y del marcador Bernardo Melcón (55/MCN) que actuó de 1755 a 1760 en que murió y le sucedió su hijo Eugenio. No deja de sorprender que durante una estancia de pocos meses labrara piezas y las marcara con un nuevo punzón, como también que el marcador admitiera sus obras sin estar aprobado en Madrid cuando hubiera sido sencillo que marcara su hermano, en cuyo obrador debió hacer la pieza. Al margen hay que recordar que Ortiz Juárez recogió una marca con T, similar pero no la misma que luego comentamos, que vio en un par de lámparas de San Pedro de Córdoba que están marcadas por Aranda en 1769/1767, según aclaramos en 1982. Nadie, que sepamos, ha examinado después las piezas para comprobar la exactitud de esta noticia.

La segunda variante principal, con T cuyo trazo horizontal remata en vertical y donde suele observarse un punto a media altura precediendo a la R, tiene rasgos más cuidados. Aparece, como hemos indicado, en 1785 y seguía en uso en 1789 y seguramente hasta que murió en 1793, si es exacta la fecha publicada para el atril de los Remedios de Cabra. Por tanto, fue empleada mucho menos tiempo que la marca precedente, si bien la inexacta descripción con que se ha publicado hace que a veces se confunda con la otra.

¹⁸ *Ob. cit.*, p. 102.

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 692.

Como es sabido, Damián de Castro actuó también como marcador al mismo tiempo que ejercía como artífice y, lo que es más extraordinario, marcó sus propias obras. Hasta la fecha no se ha encontrado documento alguno que justifique este hecho y que debemos considerar un privilegio.

Expongamos los hechos con que contamos sobre este punto. Por una parte, cuando Castro fue aprobado era marcador José Francisco de Valderrama y suponemos que llevó a marcar por él las piezas que hizo, aunque no conocemos ninguna con esa marca; desde luego lo hizo con Francisco Sánchez Taramas (septiembre de 1738 a febrero de 1758) y con Bartolomé de Aranda (febrero de 1759 a 1772), como demuestran numerosas piezas. Con la marca de Juan de Luque y Leiva (noviembre de 1772 a 1779) tan sólo se han publicado dos obras, que ya citamos en 1982, y ninguna con la de Mateo Martínez (1780 a 1804). Por el contrario, ya en 1767 (atril de la Asunción de Montemayor, datado por inscripción) y en 1769 (sacra central de la Catedral de Segovia) Castro marca una obra suya; otras que se han mencionado como del periodo de Aranda no llevan inscripción e ignoramos de dónde se deduce la fecha, pero no sería extraño que hubiera alguna más. Siguió marcando sus propias piezas durante la contrastía de Leiva —con las dos excepciones citadas— y, por supuesto, en la de Martínez. Además, actuó como marcador de varias piezas de otros artífices, como Antonio Ruiz, Antonio de Santa Cruz, Juan Lorero, Bernabé García o Cristóbal Sánchez Soto, pero en contadas ocasiones. Según Ortiz Juárez, en el acta de 15 de enero de 1758 de aprobaciones de maestros plateros, se indica que asiste Castro «nombrado por la Real Junta de Comercio y Moneda para las ausencias y enfermedades de don Francisco Sánchez Bueno Taramas, contraste y marcador de esta ciudad»,¹⁸ pero Valverde Fernández dice que fue nombrado como interino el 12 de junio de 1758.¹⁹ Con esta calidad firma, según Ortiz Juárez, hasta el 3 de diciembre de 1758 y Valverde indica que cesó el 4 de febrero de 1759; además, el 11 de febrero de 1758, Taramas quedó separado del oficio por acuerdo municipal y fue nombrado Aranda el 7 de febrero de 1759 y examinado como marcador el 22 de mayo. Así pues, Castro debió ejercer como marcador durante algo más de un año; con certeza consta su marca como marcador en el viso de sagrario de Antonio de Santa Cruz en Baena, datado

por inscripción en 1758. Ramírez de Arellano recogió un documento de 1779 en que se mencionaba a Castro como fiel contraste, pero nada más nos aclara. Seguimos defendiendo que, por privilegio, Castro actuó como marcador de sus propias piezas —y alguna rara vez de las ajenas— desde 1767 aunque esporádicamente y desde 1776 —candeleros de Santa Ana de Córdoba— sin excepción.

Las marcas empleadas como marcador ofrecen distintas variantes, no siempre bien observadas, pero todas con el apellido en una línea. Es probable que la más antigua sea la que publicamos de unas vinajeras (colección C.Y.) con adorno de tornapuntas espaldadas sobre el apellido. También debe ser temprana la que presenta una flor de lis sobre el apellido encima de la S pero con T y R soldadas que aparece en un halo y publicó Pilar Nieva (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid). Ambas variantes son anteriores a 1785 pues aparecen con la personal de Castro empleada hasta ese año. Como sólo se han visto sendas veces, podría ser que se hubieran utilizado muy poco tiempo. La variante más común presenta la flor de lis sobre la T del apellido completo, con letras de trazo más grueso que en la de tornapuntas. No nos cabe duda de que para esta marca, Castro fabricó varios punzones sucesivamente; a veces aparece la o más pequeña y otras tiene un punto dentro.

La marca de localidad que empleó fue siempre la misma, aunque hiciera nuevos punzones al desgastarse por el uso, con un león contornado en óvalo con doble marco y dibujo muy cuidado. Es muy parecida, prácticamente idéntica, a la marca utilizada por Aranda hasta 1769, quien pudo copiarla de Castro si este le empleó en 1758 cuando era suplente, lo que podría comprobarse en el viso de Baena, que no hemos visto.

CLIENTELA

No suelen ser abundantes las noticias sobre la clientela de los plateros, pues escasea la documentación. A ello cabe unir la información que proporcionan las inscripciones y armas que ostentan algunas piezas, pero son innumerables aquellas cuyo primer propietario es desconocido. Por fortuna, al ser tan numerosas las obras conocidas de Damián de Castro, podemos ampliar lo que escribimos en 1982. Aunque en los últimos años ha aumentado su catálogo de piezas de uso doméstico,



Cristóbal Sánchez Soto, *Custodia de sol*. Convento de Santa Cruz, Córdoba.

es muy poco lo que cabe añadir en este capítulo. Sabemos que en 1786 había tenido algún negocio con Caracas porque dio poder a su hijo Joaquín para que, desde Cádiz, se ocupara de cobrar, pero las fuentes de la catedral venezolana son anteriores a 1758, por lo que no cabe relacionar la noticia. Más adelante nos referiremos a diversas piezas de carácter doméstico para el Marqués de Peñaflores y a otras de este mismo uso aunque estén situadas en sedes eclesiásticas.

Como hemos comentado, Castro hubo de colaborar en sus primeros años de maestro con García de los Reyes y tras su muerte concluyó los encargos pendientes, pero no tenemos noticias precisas. No es mucho tampoco lo que sabemos del periodo en que fue marcador Taramas, pero al menos cabe mencionar a dos clientes, el licenciado Juan Ortiz Jarero, visitador general del obispado, que dio un portapaz en 1762 a la Parroquia de Hinojosa según consta por inscripción en la pieza, y Juan de Goyeneche, canónigo penitenciario de Córdoba que en 1757 donó a la catedral, donde se conserva, una estatua de la Virgen de la Candelaria. Seguramente se trata, como en otros muchos casos, de clientes ocasionales que, por devoción u otras razones, ofrecían una obra en determinadas circunstancias.

Distinto carácter tiene la relación con Antonio Pérez de Barradas, tercer Marqués de Cortes de Graena, consorte de Peñaflores y alférez mayor perpetuo de Écija, cuyos encargos a Castro han sido documentados recientemente por García León.²⁰ En 1760, el platero, desde Madrid, se refiere a las joyas que bajo su dirección se hacen en Córdoba para la Marquesa María Francisca de Paula Fernández de Henestrosa: tocada, piezas de garganta, arracadas, piocha y pulseras, y enviaba un dibujo ahora perdido. También menciona la vajilla de plata que se iba a hacer para el marqués; estuvo compuesta por ocho docenas de platos, dos salvillas grandes y dos pequeñas, ocho candeleros, ocho fuentes, dos docenas de salseras y de ensaladeras, seis besugueras y seis saleros, cubiertos, cucharones y trinchador. En 1761 se le pagó un juego de aguamanil con jarro y palangana. Se conserva en el Convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija el arca eucarística que se estrenó el Jueves Santo de 1760 en el Convento de la Merced Calzada; el marqués era patrono de la Orden en la provincia de Andalucía. También

el marqués costeó casi por entero el rostrillo de oro que se hizo en 1760 para Nuestra Señora del Valle, que se conserva en Santa Cruz de Écija. Consecuencia de los encargos de Peñaflores fueron otros para Santa Cruz de Écija en esos mismos años, aunque ignoramos quién los costeó: cruz procesional (1761), par de atriles (1762) y juego de sacras (1762-1763).

El segundo y principal patrón de Castro fue Francisco Javier Delgado y Venegas (Villanueva del Ariscal, Sevilla, 1714-Madrid 1781), doctorado en Alcalá *in utroque iure* y canónigo magistral en Badajoz y Córdoba, luego obispo de Canarias (1761-1768), de Sigüenza (1768-1776), arzobispo de Sevilla (1776-1781), patriarca de las Indias (marzo de 1778) y cardenal (junio de 1778). Cuando era canónigo magistral y obrero en la Catedral de Córdoba encargó a Damián el arca eucarística, datada en 1761; como, en ese año, Delgado fue nombrado obispo de Canarias y la pieza lleva inscrito un fragmento del salmo 109 (*Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedec*) que se repite en la misa de la consagración de los obispos, pensamos que el arca sería, siquiera en parte, un obsequio conmemorativo de su consagración episcopal. Es posible que este primer contacto generara el encargo de las grandes ánforas para el óleo, que se hicieron en 1764. También se debió a la intervención del obispo —cuando transitó camino del obispado de Sigüenza, según revela el contrato— la hechura en 1769 de cuatro blandones para completar el juego con los dos que donó el obispo Pimentel en 1637 (obra del romano Fantino Taglietti); debieron concluirse para el Domingo de Ramos de 1771, pero el finiquito no se otorgó hasta junio de 1781. Próximo a concluirse su episcopado en Canarias, también hizo encargos a Castro. La custodia de la Concepción de La Orotava (Tenerife) de 1768 fue costeada por él, aunque con la colaboración económica del beneficiado Francisco Román y de la fábrica; es posible que también el cáliz, el copón y la corona para la imagen de la Inmaculada fueran donación del obispo, pues no pagó la fábrica. La pareja de paces de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife fue donada por Delgado cuando era obispo de Sigüenza. Con motivo de la dedicación de la Basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror (Gran Canaria) en 1767 el prelado exhortó a los fieles a que contribuyeran con sus donativos al ajuar del templo, pensamos que él hubo de ser el primer donante y, en cualquier caso, las piezas que se conservan de aquel momento son de Castro: custodia hacia 1767 y

²⁰ GARCÍA LEÓN, G., «En torno a la producción de Damián de Castro en Écija (Sevilla)», *Estudios de Platería*, Murcia, 2006, pp. 217-236.

cruz procesional; el cabildo de la Catedral de Las Palmas, sin duda por recomendación de Delgado, costeó en aquella ocasión una cruz y un juego de altar (se conservan el cáliz y las vinajeras). La influencia del prelado y la calidad de las obras del cordobés dio lugar a otros encargos de piezas conservadas: cruz procesional de 1771 que pagó la fábrica de la Catedral de Las Palmas y custodia de 1773 que costeó el maestrescuela Fernando Monteverde, sendas custodias para los franciscanos de Telde (1771) ahora en San Gregorio y de Gáldar ahora en Santiago; juego de altar de la Catedral de La Laguna; cruz y juego de altar de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife, costeado por el patrono Pedro Forstall en 1768, dos cálices y vinajeras de 1775 en La Concepción de Santa Cruz de Tenerife y un cáliz de 1773/1779 en San Juan Bautista de Telde; un coponcito anterior a 1768 adquirió Matías Carta para su Ermita del Rosario (Valle de Guerra, La Laguna) que su hijo cedió en 1794 a La Concepción.

En la Catedral de Sigüenza se conserva un cáliz que debe ser donación del obispo Delgado, pero la gran obra para su sede la encargó cuando ya la había dejado. Era la custodia de asiento, de dos varas y tres cuartas (228 cm), que destruyeron los franceses, si bien el viril de oro que pesaba 31 onzas y tenía 1.667 diamantes se conservó hasta la última guerra civil. Se acabó en 1779 y se publicó en Madrid al año siguiente una *Descripción de las historias del Nuevo y Viejo Testamento* que contenía dicha pieza. Antes de esta obra monumental hizo una donación muy importante a su última sede; tras la celebración de la misa crismal en la Semana Santa de 1777 entregó a la fábrica de la Catedral de Sevilla las vestiduras y las piezas de oro y plata que había utilizado: cáliz y patena, vinajeras, campanilla, cucharita y platillo, jarro y par de bandejas o fuentes, según publicó Palomero. Se conserva el cáliz de oro y el jarro y las dos fuentes utilizadas en el lavabo; las cuatro piezas muestran sus armas y llevan las marcas de Castro. Hay que añadir que la Catedral de Córdoba conserva un cáliz de 1776, que el prelado debió entregar cuando se trasladaba a Sevilla para tomar posesión de su nueva sede.

Antes de referirnos a un tercer gran cliente lo haremos a algunos de esos personajes que se acercan a Castro de forma ocasional. Se ha dicho que el beneficiado Antonio de Ilarduy envió desde Córdoba de Argentina, donde era inquisidor, en 1758 un juego de altar a Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava). Se conserva en este templo un juego de



Damián de Castro, *Viso de Sagrario*. Parroquia de San Nicolás de la Villa, Córdoba.

cáliz y vinajeras marcadas por Castro antes de 1759; no hemos conseguido aclarar si Ilarduy llevó las piezas a América y las volvió a enviar desde allí, si envió dinero para que se hicieran o si no son las conservadas; además hay unas sacras de Castro que llegaron en 1764. Juan José Polanco, presbítero administrador de bienes y rentas de San Nicolás de la Villa de Córdoba, encargó el arca eucarística de la parroquia, que se acabó en 1765; en 1771 depositó 22.000 reales en Damián de Castro y ese mismo año le encargó las crismas, que se conservan; murió en 1774. El también presbítero, racionero Nicolás Moyano, regaló a la Catedral de Córdoba una estatua de San Rafael en 1768, según indica la inscripción; este personaje tuvo relaciones financieras con el platero: en 1773 le hizo un préstamo a él y a su hijo Juan de 40.000 reales, que le fue devuelto en 1782. Relación amistosa duradera fue la de Rodolfo de León y Aguilar, que se titula sucesivamente jurado del regimiento de los nobles, alcalde ordinario del estado noble y jurado del registro de la ciudad de Córdoba; le había



Damián de Castro, *Portapaz*. Parroquia de San Nicolás de la Villa, Córdoba.

vendido unas casas en 1763 y en 1764 las contadurías y ejerce con frecuencia como testigo de las escrituras que otorga Castro hasta 1771, haciendo algunas veces depósitos en poder del platero; lleva su nombre y fecha de 1772 el relicario de San Juan Nepomuceno de Santa María de Carmona que publicó Mejías Álvarez.²¹

Trabajó Castro para varios obispos, además del citado Delgado, en piezas conservadas. Juan José Martínez Escalzo (Sesma, Navarra, 1704-Segovia, 1773) fue inquisidor en Córdoba y obispo de Segovia desde 1765; en 1769 pagó al platero por una cruz, seis candeleros y sacras para su catedral. Antonio Joaquín de Soria (Salamanca 1712-Valladolid 1784), obispo de Valladolid desde 1773, costeó otras piezas similares

para la catedral de su sede. Claudio Sanz Torres (Torres de la Alameda, Madrid, 1704-Almería 1779) fue obispo de Almería desde 1761 y regaló el arca eucarística de su catedral, que se hizo en 1777-1778. El juego de altar, cáliz y vinajeras con salvilla de la Asunción de Priego ostenta las armas de Baltasar de Yusta y Navarro (Valfermoso de las Monjas, Guadalajara 1718-Córdoba 1787), obispo de León (1770-1777) y luego de Córdoba, aunque se ha afirmado que fue su sucesor, Caballero, el autor de la donación. También para la Catedral de Málaga, pero no a través del obispo sino del canónigo magistral Antonio Guerrero, y de los capitulares, se encargó a Damián en 1778 una cruz de altar y seis candeleros, y en 1779 una cruz procesional —que se conserva—, cuatro ciriales y seis cetros.

Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba, desde 1768 XII Duque de Medinaceli, señor de varias villas cordobesas, encargó numerosas piezas para sus iglesias a Damián de Castro; a pesar de la ausencia de documentación, las armas e inscripciones permiten identificarlas. Ampliando el inventario que hizo Rivas Carmona,²² enumeraremos un cáliz y salvilla de Puente Genil, cruz procesional, copón, naveta (colección particular), incensario y quizá cáliz de 1773 para San Mateo de Lucena, juego de altar y cuatro varas de palio para Santiago de Montilla, juego de altar del Colegio de San Luis de Montilla y naveta con cuchara de 1779 para Montalbán (colección Hernández-Mora Zapata).

Hemos dejado atrás piezas como la lámpara de las carmelitas descalzas de Bujalance que en 1774 costearon los devotos del Santísimo Sacramento. En 1776 fue la propia priora del Convento de Santa Ana de Córdoba, Isabel de Jesús María, también de carmelitas descalzas, quien contrató sendos juegos de sacras y atriles, dos juegos de seis candeleros de altar de distinto tamaño y seis bujías, esto es, candeleros domésticos, todos conservados. El resto de los encargos conocidos, datados en el decenio 1780-1790 se hicieron a costa de fieles, religiosas y fábricas parroquiales. Devotos de Santa Ana pagaron en 1782 y 1788 un cáliz y un copón para el Colegio de Niñas Educandas de Bujalance (colección Hernández-Mora Zapata). En 1774, el presbítero Juan García Canales sucedió como obrero y administrador de San Nicolás de la

²¹ MEJÍAS ÁLVAREZ, M.^a J., *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XII-XIX*, Carmona, 2001, pp. 259-260.

²² RIVAS CARMONA, J., «Las platerías parroquiales: el ejemplo de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil», *Estudios de Platería*, Murcia 2005, pp. 472-475.

Villa a Polanco, y renovó el depósito, que le fue devuelto en 1785; su nombre aparece en la lámpara de 1780. La custodia de asiento de 1781 de La Rambla fue costeada por la Cofradía del Santísimo Sacramento. El arca eucarística de las cistercienses de Córdoba se estrenó en 1782 siendo abadesa Rafaela de San Estanislao, y el mismo año, Josefa Junquito, religiosa de la Encarnación, también cisterciense, donó un juego de sacras, que se ha conservado. El beneficiado Diego Rafael Caballero donó en 1785 el incensario de Cañete de las Torres y seguramente la naveta, desaparecida. Canales, el obrero de San Nicolás, llamó en 1789 a Castro para el último gran encargo que conocemos del artífice: cruz de altar y seis candeleros, sacras laterales, par de atriles, portapaz y viso de sagrario.

Es por ahora imposible explicar la presencia de obras del platero en localidades alejadas de Córdoba —Elciego de Álava, catedrales de Zamora y Burgo de Osma, Colegiata de Medinaceli, Ayllón de Segovia, Laguardia de Toledo, Puebla de Almenara de Cuenca, entre otras—. Es más comprensible que aparezcan por todo el territorio andaluz, especialmente, como es obvio, en los pueblos de la diócesis cordobesa. Pero queremos lanzar la hipótesis de que los movimientos de Castro, en razón de propiedades adquiridas o de negocios financieros, por varias localidades cordobesas podían haber originado los encargos: Aguilar de la Frontera, Almodóvar, Bujalance, Cabra, Fernán Núñez, Palma del Río, al menos.

ASPECTOS DE SU PRODUCCIÓN

Tenemos algunas noticias sobre los precios cobrados por Castro en hechuras, pero es escasa la documentación conocida al respecto. La oscilación, como suele suceder, es grande, de 5 a 30 reales de vellón por onza. Los precios inferiores fueron los de las piezas para las carmelitas de Santa Ana en 1776: los candeleros pequeños se pagaron a 5 reales y los atriles a 8, de acuerdo con su adorno. La cruz, candeleros y sacras para el obispo de Segovia en 1769 los cobró a 10 reales y los blandones de la catedral se contrataron el mismo año a 20 reales. El arca para la Merced de Écija de 1760 ascendió a más de 24 reales y medio y la cruz procesional de 1771 para la Catedral de Las Palmas subió a 25 y casi 30 fue lo cobrado por la custodia de la Concepción de La Orotava en 1768. Aunque no existen muchos ejemplos que sirvan para la comparación, podemos estimar estos precios más bien altos. Recordemos que el valor de la plata era entonces de 20 reales por onza.

Cuestión distinta y algo complicada es el tiempo que Castro hubo de emplear en los múltiples negocios en que estuvo inmerso, asunto que se ha de relacionar con las noticias que muestran un obrador muy nutrido. En 1759 tenía diez oficiales y tres cinceladores; en 1780, su hijo afirma que eran 24 los oficiales, quizá refiriéndose a todos los plateros que trabajaban en el obrador, pues por entonces los oficiales que tenían este título eran cinco. Según los datos de que disponemos, no parece que otros artífices llegaran a contar con un número semejante de colaboradores y, desde luego, a juzgar por lo conservado, ninguno llegó a tener tan abundante producción.

Hay que indicar que el escultor Alonso Gómez de Sandoval aparece relacionado con Castro en varias ocasiones. Ya en enero de 1757, en las cuentas catedralicias por el facistol se paga a ambos artífices; Sandoval dio la traza para la estatua de San Rafael de 1768 y también, como dijimos, se ocupó del retablo de la Trinidad que donó Damián. En el contrato del año siguiente para los blandones de la catedral se determina que Sandoval haría los diseños, aunque imitando la pareja romana del siglo xvii.

Entre los plateros colaboradores, hay que mencionar a su hijo Juan principalmente. De su cuñado Bernabé García, aprobado en 1755, conocemos piezas marcadas, pero no son muchas y algunas son semejantes a las de Castro; cabe sospechar que trabajara con él frecuentemente, pues, además, sus relaciones fueron estrechas: padrino de Damián en 1761 y albacea en los testamentos de 1770, 1772 y 1782 de Castro y de 1785 de su mujer. En la vajilla que hizo Castro en 1760 para el Marqués de Peñaflores intervinieron Vicente Vázquez de la Torre y Vicente Vilches, de familia de plateros, de quienes no consta su aprobación como maestros; el primero de ellos aparece como testigo en 1776 en una reclamación de Castro y debía seguir en su obrador. Pensamos que Damián de Castro trabajó como platero hasta casi el final de sus días, pero también es un hecho que bastantes piezas repiten el mismo tipo y eran de encargo común, nada extraordinario, por lo que, una vez diera los modelos y trazas, serían las personas que trabajaban en su obrador quienes las llevarían materialmente a cabo.

Ya hemos mencionado la única noticia sobre alhajas de oro labradas en el obrador de Castro. Las piezas de tipo doméstico publicadas no son muchas en comparación con las de carácter religioso, pero constituyen un grupo importante.

La mayoría, como es lógico, se encuentran en colecciones particulares, pero hay que añadir algunas que se guardan en sedes religiosas; la función litúrgica que han cumplido no dio lugar a que se modificaran los tipos habituales. Se conservan varios jarros de perfil sinuoso con boca sin pico (Catedral de Sevilla, Cister de Córdoba, colección Hernández-Mora Zapata) y también palanganas de tipo ovalado de contornos que se prolongan en forma de gallones cóncavos hasta el fondo; uno de los dos ejemplares que existen en la colección citada tiene palangana a juego con el jarro y dispone además de una pieza con escotadura que la convierte en bacía; ya citamos las fuentes del arzobispo Delgado que se hicieron para el lavabo en la misa siguiendo el tipo doméstico, y existe otra pareja en la Catedral de Caracas. Los candeleros o bujías, de pie alto, escalonado y de contornos típicamente cordobeses se pueden contemplar en el juego conservado en Santa Ana de Córdoba y en uno del Museo de Pontevedra. La colección Hernández Mora cuenta con un vaso con pie y un plato que, con dudas, hemos clasificado como de fiambres; otro plato trincherero existe en la colección M.M. Una caja de rapé que ilustra la *Enciclopedia*, aunque sin marca de artífice, debe ser suya por el dibujo de rocalla que lleva grabado. Dos grandes azafates de contornos y similares se conservan en el Museo Lázaro Galdiano y en la colección C.Y.; destacan por la medalla central, lisa y enmarcada asimétricamente por rocalla que circunda también el campo combinada con ces de forma muy variada, mientras la orilla es lisa.

Siguiendo la clasificación que presentamos en 1982,²³ agrupamos los tipos de piezas religiosas que se conocen de Damián de Castro:

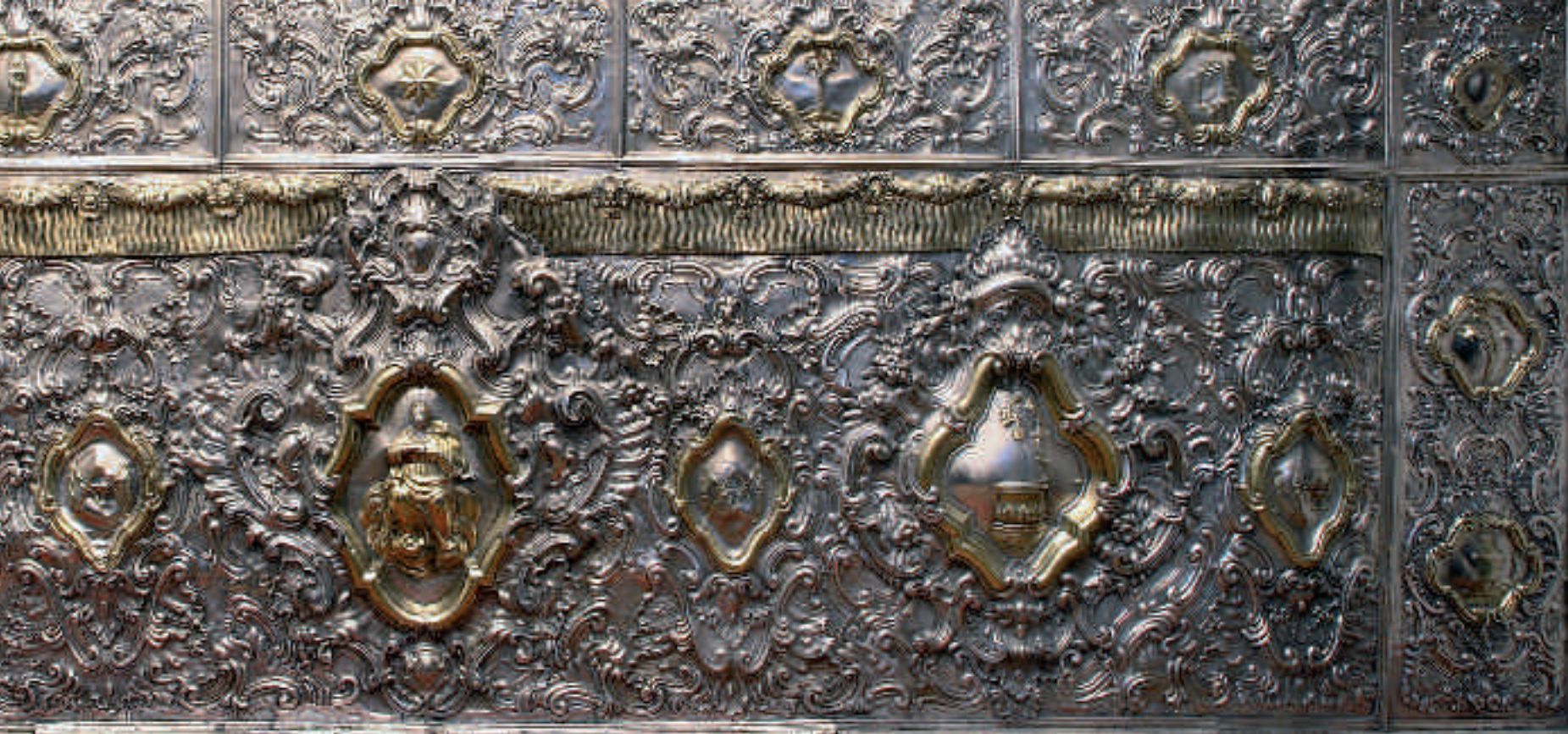
- a) Piezas de pontifical: cáliz, vinajeras con salvilla, cucharita y campanilla, jarro y palangana o fuente, portapaces, cruz de altar, candeleros, atriles, sacras, palabras con cruz, copón y hostiario.
- b) Piezas de ceremonias sacramentales: concha, crismas, ánforas para óleos, custodia portátil, arca eucarística, arca-custodia, portaviático, portaviático con crismas, aceite e hisopo.
- c) Piezas de procesión: cruz, ciriales, incensario, naveta y cuchara, faroles, varas de palio, cetros, cruz y placa de estandarte, custodia de asiento y basamento, pértigas.

²³ *Ob. cit.*, pp. 339-341.



- d) Piezas de capilla: frontal, sagrario-manifestador, manifestador, viso de sagrario, lámpara, blandones.
- e) Piezas de culto: estatuas, luna, sol, resplandor, corona, rostrillo, cetro, zapatitos, relicarios.

La relación comprende alrededor de cincuenta tipos diferentes; ha aumentado considerablemente respecto a la que en su momento elaboramos y es posible que todavía crezca con la investigación, aunque no de manera significativa. Castro se ocupó de hacer algunas obras singulares de doble función, como son las palabras de la Consagración rematadas en cruz (Santa Ana y Encarnación de Córdoba), arca que se convierte en custodia al retirar las caras laterales (San Nicolás de Córdoba), portaviático con crismas en el remate (Espejo) y el sagrario con manifestador por encima (Cabra). También obras sobresalientes: ánforas para óleos de Jueves Santo, sólo empleadas en las catedrales como cabeza de sus diócesis, arcas de Jueves Santo, custodias de asiento, frontal (Montemayor), viso de sagrario, lámparas, blandones o las estatuas de la Catedral de Córdoba, piezas todas ellas que sólo se encargaban en circunstancias especiales o por voluntad de algún benefactor. El resto de su producción comprende las piezas habituales usadas en las distintas ceremonias litúrgicas o las que adornaban figuras de la Virgen y el Niño. Estos tipos comunes se repitieron en numerosas ocasiones, si bien Castro ofreció pequeñas variantes o incluso modelos diferentes.



Damián de Castro, *Frontal de altar*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Montemayor (Córdoba).

Característica común a la mayoría de las piezas es su perfil ondulado o sinuoso que puede verse disimulado e incluso transformado por los elementos ornamentales o iconográficos de estatuillas y relieves. Aunque afecta a lo decorativo más que a lo tipológico, hay que advertir que, a diferencia de otros artífices, rara vez fabricó Castro piezas litúrgicas desornamentadas, salvo, por razones funcionales, crísmas y hostiarios, de pequeño tamaño, y algún copón. En cambio podemos considerar modelo común, y el menos caro, el atractivo tipo torso, estriado, helicoidal o salomónico que empleó en cálices, vinajeras, campanillas, copones, custodias, ánforas, jarros y acetres. No los conocemos anteriores a su viaje a Madrid en 1760 y por eso opinamos que pudo concebirlos a partir de modelos cortesanos como, por ejemplo, los de Blas Correa, como demostraría el juego de altar de Laguardia.

Por motivos de espacio no nos ocuparemos ahora de desarrollar el estudio tipológico de cada pieza, al modo que lo hicimos en 1982. También dejamos para una próxima ocasión los aspectos iconográficos, que afectan sobre todo a cálices, copones, custodias, arcas eucarísticas y visos de sagrario y donde se percibe una cierta repetición, que pensamos tiene que ver con el funcionamiento del obrador a partir de modelos

del maestro. Tampoco añadiremos a lo escrito hace un cuarto de siglo y en este mismo trabajo algunas notas sobre la expansión territorial que, como ya hemos dicho, tiene ahora una base mucho más extensa debido a los nuevos hallazgos: tan sólo citaremos un cáliz que se halla en la sacristía de la Catedral de Buenos Aires. Por último, no nos entretendremos en completar los comentarios sobre su estilo, salvo una advertencia: como muestra la correspondencia publicada por Sánchez-Lafuente a propósito de la cruz procesional de la Catedral de Málaga,²⁴ el cliente podía exigir determinadas características distintas a las que el platero proponía, de modo que la obra resultaba ajena a lo usual; así pudo suceder con la custodia de La Rambla, única pieza del catálogo de Damián en que aparecen columnas clásicas con basamentos, elementos que se pueden calificar de neoclásicos. Por lo cual, insistimos, nos parece erróneo aludir respecto a esta pieza a una posible influencia de los modelos usuales en la Escuela de Antonio Martínez recibida durante su estancia en Madrid, pues, además de que no se conocen piezas de Martínez hasta 1782 y Castro estuvo en Madrid en 1779-1780, nada tienen que ver aquellas columnas con la producción madrileña, Castro siguió inserto en la estética rococó hasta el final de su vida.

²⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo de la Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro», *Boletín de Arte*, n.º 10, 1989, pp. 157-173.

JOYAS BARROCAS EN LOS TESOROS MARIANOS DE ANDALUCÍA

Letizia Arbeteta Mira



La necesidad de ajustarse a un espacio necesariamente breve nos obliga a delimitar con precisión el alcance del presente estudio, en el que se propone una mirada a los joyeros marianos andaluces, obviamente restringida a unos cuantos ejemplos. Por otra parte, el contenido se ciñe al enunciado general de la exposición, tanto geográfico (Andalucía) como temporal, el siglo xvii, momento de plenitud del estilo barroco.

Mientras que la platería está siendo cada vez más reconocida como arte, especialmente la pieza de gran formato que puede incorporar trazas arquitectónicas o diseños escultóricos, no puede decirse lo mismo de las joyas, objetos que, a fuer de ser comunes, se han frivolidado, asociándolos a la moda como uno de sus complementos.

Además, la dificultad de acceso a su estudio, el hermetismo de las instituciones eclesiásticas y particulares, quizás por temor a robos o a controles administrativos, convierte en ardua la tarea de localizar canteras de investigación. Aun hoy, la desconfianza se impone y son precisos contactos personales y un conocimiento previo para poder acceder a la confianza de los propietarios y poseedores de las piezas, cuyo valor real viene sustituido por apreciaciones subjetivas tales como el valor sentimental.

Por otra parte, el oro raramente presenta marcas y de éstas, cuando aparecen, muchas son ilegibles, por frustras o a causa de su tamaño, que impide una mejor apreciación. La práctica ausencia de juegos de marcas, aun incompletos (fiel contraste, localidad, autor) impide completar la evaluación de la pieza. Aparecen ocasionalmente ciertas abreviaturas e iniciales cuya investigación es incipiente.

Quizás por ello, hasta la segunda mitad del siglo xx, no se han planteado estudios sobre piezas físicas, limitándose a coleccionar las series gráficas conocidas con las joyas reproducidas en la pintura coetánea, apoyándose principalmente en las descripciones de los inventarios y otros documentos. Mientras, y a partir de los años cuarenta, se volvieron a promover coronaciones marianas, al estilo de las realizadas a comienzos del siglo xx, lo que, al igual que entonces, han sido causa de la pérdida de numerosas piezas históricas, joyas desmontadas para recuperar sus piedras o fundirse, que, en su mayor parte, nunca llegaron a estudiarse. Los sucesivos cambios de moda —algunos muy drásticos— acaecidos en la primera mitad de la centuria, unidos a la devastación provocada por la guerra de 1936, mermaron el aún abundante patrimonio joyero español, ya esquilado por la Guerra de Sucesión, las napoleónicas y las desamortizaciones, a las que siguieron robos, ventas y transformación masivos de los joyeros eclesiásticos, provocadas por la penuria y los cambios litúrgicos.

En el siglo xix el barón Charles Davillier, seguidor de la corriente que consideraba exótico todo lo español, otorgaba rasgos propios a nuestra joyería renacentista, mientras que vio en la joya barroca una simple interpretación local de lo francés. Quizás fuera su famoso libro *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Âge et à la Renaissance*, publicado en París en 1879, lo que despertó un súbito interés por la joyería española de los siglos xvi y xvii, provocando la salida de buena parte de este patrimonio, al tiempo que se creaba un floreciente mercado de imitaciones que aún pueblan los museos y colecciones europeos. Así, mientras que la joyería de corte renacentista (inclusive tardía) alcanzaba altos precios en el mercado, lo que se consideraba «barroco» dormía tranquilamente el sueño de los justos, utilizándose si acaso cruces, zarcillos, lazos y petos en los adornos del «traje popular», también remozado y promovido «desde arriba» tras la Guerra Civil.

A comienzos de los años noventa, muchas de las joyas posteriores al siglo xv que se exhibían en los museos continuaban sin estudiar.¹ Y es preciso decir que estas colecciones públicas no eran precisamente las más ricas, como advertimos en su momento² pues, con excepciones puntuales, pudimos comprobar que el conjunto de joyas disponibles en los museos estatales no incluía apenas ejemplos de las ricas tipologías reflejadas en la pintura y avaladas por la correspondiente documentación. Ciñéndonos al Barroco, escaseaban especialmente las joyas de gran formato realizadas a finales del siglo xvii y comienzos del xviii. Ante este panorama y para completar el conocimiento y sistematización de las piezas antiguas supervivientes, los joyeros asociados a imágenes de culto constituían la cantera más fiable donde encontrar ejemplares auténticos fuera de toda duda,³ pues, a pesar de sus mermas, es fácil advertir que su riqueza y variedad es infinitamente superior a lo existente en colecciones públicas y buena parte de las privadas.

¹ Proporcionalmente, merecía más atención la joya popular, pues destacan, además de los esquemáticos catálogos del Marqués de Lozoya, realizados en los años 50, los trabajos de ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, 1987 y de CARRETERO, A. y HERRANZ, C., *Joyas populares. Museo del Pueblo Español*, Madrid, 1985. Gran importancia tiene la obra general de MULLER, P. E., *Jewels in Spain (1500-1800)*, Nueva York, 1972, con numerosas menciones a piezas de los museos españoles. Años más tarde, en ARBETETA MIRA, L., «Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas», *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, se analizaba sistemáticamente, quizás por vez primera, una parte específica de la amplia colección de joyas del Museo Nacional de Artes Decorativas.

² ARBETETA MIRA, L., «La joya española de Felipe II a Alfonso XIII», ARBETETA MIRA, L., (coord.), *La joyería Española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, 1998, pp. 13-70.

³ Así lo percibimos al redactar «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, t. LI, Madrid, 1994, pp. 71-123. A partir de entonces, trabajamos habitualmente en esta dirección.

Por otra parte y, hasta la fecha, se ha demostrado la exacta correspondencia de algunos documentos gráficos con las joyas físicas, especialmente los dibujos relacionados con los gremios de platería y ciertos álbumes o recopilaciones, entre los que destaca el caso del joyero de Nuestra Señora de Guadalupe de Cáceres que, aunque desaparecido, quedó reflejado en un inventario ilustrado, que denominamos *Libro del Joyel de Guadalupe*, conservado en el monasterio del mismo nombre.⁴

Preciso es advertir que dicha semejanza no está garantizada en el caso de la pintura donde, si se trata de géneros distintos al retrato o la naturaleza muerta —como puedan ser los asuntos religiosos e históricos—, resulta muy arriesgado sacar conclusiones.

Por otra parte, el estudio directo de las joyas, que debería, en todo caso, sustituir a las fotografías o las descripciones, ha permitido establecer una serie de tipologías que estructuramos basándonos en el uso,⁵ y cuyos nombres se han venido extrayendo de la documentación correspondiente a cada periodo, pudiendo variar de una zona a otra, como se comprueba en multitud de publicaciones.

Con relación a Andalucía es preciso recordar algunos estudios importantes, como los de José Gestoso y Pérez⁶ y los más concretos sobre joyeros marianos que inauguraría en 1990 M.^a Jesús Sanz Serrano⁷ con ocasión del aniversario de la Virgen de Gracia, patrona de Carmona, seguida por Rafael Sánchez-Lafuente Gémara⁸ o María Jesús Mejías Álvarez⁹ quien, además, ha realizado aportaciones en lo que respecta al marcaje del oro.

LOS JOYEROS MARIANOS ANDALUCES

La especial veneración por María, plasmada en sus diferentes advocaciones, ha generado en Andalucía una rica geografía de santuarios donde, tal como sucedía en el mundo clásico, el *tesoro* acumulado testimonia el prestigio de la imagen y la vitalidad de su culto. A los ojos del pueblo, el número y calidad de las ofrendas se relacionan con su capacidad de hacer favores, mientras que los nombres de los devotos ilustres aumentan el prestigio del santuario. Estos *tesoros* pueden estar compuestos por distintos tipos de objetos, a veces perecederos, si bien el conjunto de joyas constituyen un grupo específico que se denomina tradicionalmente «joyel» o «joyero». Desde el auge de la piedad visual promovida por el Concilio de Trento, rara es la imagen española que no haya estado revestida de ropajes hasta tiempos muy recientes. Sayas, mantos, jubones y otras prendas de indumentaria, incluidas las interiores, como camisas, enaguas, verdugados y demás, han creado una ilusión de vida sobre imágenes talladas y aquéllas concebidas como maniqués, con cabeza y manos esculpidas, que no pueden ser mostradas sin sus vestidos. Esta sensación de realidad se completa con pelucas de cabellos naturales, complementos como pañuelos de mano y joyas civiles, distintas a las coronas, halos y otros elementos propios de las imágenes marianas.

En muchas poblaciones andaluzas, el icono local constituye su elemento definitorio y las señas de identidad de sus habitantes. Las muy veneradas Vírgenes patronas son objeto, desde hace siglos hasta nuestros días, de continuas atenciones por parte de cofradías y devotos, cuya relación con la

⁴ Este joyero fue estudiado íntegramente en nuestra obra inédita, cuyo ejemplar mecanografiado e ilustrado profusamente fue entregado en 1993 en el Departamento de Historia del Arte Moderno II, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Consta de trescientas páginas en las que se sistematizan cronológica y tipológicamente todas y cada una de las imágenes del códice, con sus correspondientes paralelos y documentación asociada. Ver ARBETETA MIRA, L., *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice denominado «Joyel de Guadalupe»*, Madrid, 1993. Incorporado en parte en estudios posteriores propios y ajenos, ha sido utilizado en ocasiones sin citar la fuente.

⁵ ARBETETA MIRA, L., «La joya española de Felipe II...», *ob. cit.*, pp. 16-18.

⁶ Este erudito tocó diferentes temas, además de la pintura. Con relación a la platería destaca su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899.

⁷ SANZ SERRANO, M.^a J., «El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona», *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1990, pp. 71-123.

⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMARA, R., *El patrimonio de la Virgen de los Remedios*, Antequera, 1997.

⁹ MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J., «El tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Estepa. Las joyas barrocas», *I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1994, pp. 415-428; «El adorno con alhajas de las imágenes marianas de la Sevilla rural», *Estudios de platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 233-246; «Aproximación a las marcas de joyería española del siglo XVIII», RIVAS CARMONA, J., (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pp. 285-296.



Nuestra Señora de Consolación. Utrera (Sevilla).

imagen titular se materializa en donaciones que pueden ser *ofrendas* o *exvotos*, las primeras realizadas graciosamente, mientras que los segundos constituyen el acto de cumplimiento de una promesa por un favor recibido. Es práctica común entregar joyas, en las que se une el valor material al sentimental (a veces de mayor importancia para el oferente), costumbre que suele registrarse en la documentación y que ha proporcionado valiosos datos como fechas de la donación, nombre del donante y otras circunstancias, como la procedencia y fecha de realización del objeto. Por el contrario, los saqueos, ventas y transformaciones han impedido conocer en su esplendor los joyeros marianos andaluces. Algunos robos

han alcanzado incluso a las imágenes más veneradas, como la Virgen de los Reyes de Sevilla, Nuestra Señora de Regla en Chipiona o la Consolación de Utrera. Además, los robos perpetrados en joyeros no estudiados o que apenas se muestran al público, hacen muy difícil evaluar lo desaparecido, por lo que la impunidad está garantizada. Por paradójico que pueda parecer, el estudio y la publicación de las piezas constituyen el método más seguro para protegerlas.

Así y todo, los joyeros marianos andaluces continúan conservando numerosas e importantes joyas. Además del ejemplo mencionado de Nuestra Señora de Gracia, se ha dado a conocer el tesoro de la Virgen del Rosario y el de la Virgen de la Merced, también en Carmona.¹⁰ Son joyeros excepcionales, en lo que a la joya barroca se refiere, los de Nuestra Señora del Rosario, la Virgen de los Remedios y el corto en número pero interesante, de la Virgen de la Salud, todos en Antequera (Málaga).

En la provincia de Córdoba, la Virgen de Araceli, patrona de Lucena, posee riquísimas joyas seculares, caso de muchas otras patronas como la Virgen de la Sierra, que se venera en Cabra. La Virgen de la Fuensanta y la de los Dolores, en la capital, deben también mencionarse. Es notable también el joyero de la Virgen de Setefilla, en la localidad sevillana de Lora del Río, por la riqueza, tamaño y calidad de sus piezas.

En Granada también existieron importantes joyeros, como el de la Virgen de las Angustias, patrona de la capital. En Jaén, el santuario de la Virgen de la Cabeza era un importante centro votivo antes de su destrucción. En la provincia de Cádiz cabe recordar el de Nuestra Señora del Rosario, virgen *galeona*, que reunió numerosas donaciones de los pasajeros a Indias, al igual que su homónima de Sanlúcar de Barrameda. En Jerez de la Frontera es notable el de la Virgen de la Merced, y hermosos ejemplares pueden encontrarse entre las joyas de algunas vírgenes de la serranía, en Arcos, Olvera y otras poblaciones como Aracena o Grazalema.

No se deben olvidar tampoco las imágenes veneradas en instituciones eclesíásticas de difícil acceso como los conventos de clausura, pues en muchos casos han contado con devotos,

¹⁰ SANZ SERRANO, M.^a J., «El tesoro de la Virgen del Rosario en la parroquia de San Pedro de Carmona», pp. 273-283; MEJÍAS ÁLVAREZ, M.^a J., «La Virgen de la Merced de la iglesia de San Pedro de Carmona y sus joyas del siglo XVIII», pp. 285-295, ambos trabajos en *III Congreso de historia de Carmona: Carmona moderna*, Carmona, 2001.

protectores y patronos que han ofrecido joyas y otros regalos. Por ello, tratamos en esta ocasión de la joyería usada por los devotos y ofrecida a la imagen, excluyendo las alhajas realizadas especialmente para la misma.

LA JOYA Y LA MODA. EL CASO DE ANDALUCÍA

La joya, por su propia esencia de objeto personal, se vincula a su poseedor, quien ha podido recibirla o encargarla por circunstancias concretas (dote, matrimonio, nacimiento de hijos, efemérides profesionales, onomásticas, cumpleaños, etc.) o efemérides, de las que la joya se vuelve recordatorio permanente, incorporándose así a la historia familiar. También puede revelar aspectos más íntimos, privativos de la esfera personal: los gustos y las creencias, nivel social y cultural, procedencia, etc. La joya puede ser un mero adorno o ilustrar sobre datos específicos, como sucede con las insignias, algunas de ellas signos de poder (coronas, cetros, diademas, etc.), de pertenencia a ciertas asociaciones, civiles o eclesiásticas, indicativas del lugar del individuo en cualquier grupo social (insignias y distintivos de rango, militares, civiles o eclesiásticos) o de situaciones específicas, como las condecoraciones entregadas por aspectos biográficos del sujeto.

Por todo ello, y pese a su pequeño tamaño, las joyas aportan una gran cantidad de información acerca de la sociedad que las creó y las personas que las han usado o las poseen, por lo que no basta para su estudio la metodología habitual propuesta por la Historia del Arte, centrada en escuelas estilísticas, tipologías formales y evolución cronológica, sino que deben explorarse aspectos históricos, mineralógicos, antropológicos, religiosos, económicos y comerciales; sus vías de difusión, la filosofía y valores de la sociedad a la que pertenecen, en definitiva, el entorno del individuo, sin olvidar, por supuesto, la calidad del diseño y su valoración como objeto perteneciente a una corriente estética y estilística. En España, durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII, numerosos talleres peninsulares acreditaron su calidad, tanto en la platería blanca como en la platería de oro, con un excelente dominio técnico que podía competir sin detrimento con los más nombrados centros extranjeros. El virtuosismo y los acabados perfectos están presentes en muchas de las joyas manieristas

y del primer Barroco. Sin embargo, la progresiva evolución de la joyería europea requería el empleo de nuevas técnicas —como el esmalte de miniatura o la talla de las piedras— que no estaban al alcance de todos los talleres, por lo que algunos elementos fueron importados en vez de producidos sobre el terreno, motivando un cambio de los modelos.

Paralelamente existía una joyería de menor costo, a medio camino entre el arte depurado y lo popular arcaizante, obra de *relicarieros* y *filigraneros*, quienes podían practicar el ejercicio de su profesión de forma ambulante, o ceder sus productos a los buhoneros que recorrían los caminos. Creemos que algunas de estas modestas producciones pudieron estar realizadas en Andalucía, como es el caso de unos relicarios con marco de filigrana y ventanas de vidrios pintados con la Santa Faz o «Cara de Dios» jiennense, asociada a advocaciones como la Virgen de la Capilla, patrona de la ciudad, y otros asuntos.

En cuanto a la moda, a juzgar por los retratos y escenas pictóricas principalmente, puede afirmarse que, con carácter general, Andalucía siguió la del resto de España, al menos hasta el último cuarto del siglo XVII. Los lugares con gran actividad comercial intercambiaban productos con otras zonas de España y del extranjero, marcando las preferencias según cada momento. Sevilla, como emisaria y receptora del tráfico de Indias, era un emporio del comercio a nivel mundial, lo que implica el conocimiento inmediato de toda novedad. Es curiosa a este respecto la descripción que Juan de la Cerda hacía de las mujeres de Sevilla:

*... mirando a los chapines, se verá Valencia; en el oro de la faldilla y basquiñas, a Milán; en el agnus y las demás reliquias, a Roma; en las buxerías y brinquiños de vidrio, se verá a Venecia; en las perlas y corales, a las Indias occidentales...*¹¹

ALGUNOS EJEMPLOS DE JOYAS EN ANDALUCÍA, 1600-1700

Durante el reinado de Felipe III, la joyería evoluciona en tamaño y aspecto: las joyas devocionales, como exteriorización de un sentir religioso, se imponen en la sociedad andaluza; crecen en tamaño y simplifican sus volúmenes y labores,

¹¹ Citado en DALMAU, R. y SOLER JANER, J.M.^a, *Historia del Traje*, t. II, Barcelona 1947, p. 275.



Colgante cordobés. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

restringiendo el uso de esmalte a los marcos de los relicarios, con toques blancos y negros, esmaltado de bulto de alguna figura central, puesta en valor del metal, etc. Cruces, medallas, medallones-relicarios, hábitos, veneras o encomiendas y otros signos de pertenencia a Cofradías, Órdenes o Hermandades adquieren importancia por sí mismos, constituyendo auténticas joyas, caso también de los rosarios, que decoran con numerosas medallas y dijes, algunos de gran valor. Como se verá más adelante es posible que algunos de sus modelos, expandidos por toda la Península, puedan tener origen andaluz.¹²

¹² Sobre esta posible procedencia hemos formulado propuestas en todos los estudios propios que se mencionan en cada caso.

¹³ MULLER, P., *ob. cit.*, il. 172, p. 112.

¹⁴ ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», comentarios catalográficos n.ºs 47 y 48, pp. 110-111. Son similares a otros hallados en distintos pecios y los exámenes barceloneses del gremio de plateros de 1604, 1606 y 1607, con forma de ese.

Los cuellos femeninos y masculinos abandonan finalmente la molesta gorguera, mientras se abre paulatinamente el escote femenino. Esta evolución hace que poco a poco desaparezcan los elementos metálicos seriados, cortos y largos (*pasos* y *pasillos*, llamados también *piezas* y *entrepiezas*), cuya combinación formaba ceñidas *gargantas* o collares cortos, *cinturas* bajas en uve, con su correspondiente *broncha* o elemento central o manillas para las muñecas femeninas. Se mantienen los botones decorativos, decayendo en época de Felipe IV. Los hombres emplean algunas joyas para el aderezo del sombrero, la hebilla y cabo de los delgados cinturones o pretinas, broqueletes para los zapatos a lo que se añade, si eran nobles, el hábito o venera, y los tiros de la espada.

La mujer ya podía lucir collares cortos, bien de perlas, bien formados por elementos seriados con pequeños pinjantes, como se aprecia en el retrato de una donante, pintura atribuida a Pacheco, que se conserva en colección particular madrileña.¹³

Por lo que respecta al arreglo del cabello femenino aún se usaban, al comenzar el siglo, los armazones denominados *jaulillas*, que se decoraban con cintas y joyas, a veces colocadas sobre postizos, aunque en general se simplifican los tocados de cabeza y es común llevar pequeñas piezas de metal combinadas con escarapelas y lazos de cintas. Como en el siglo anterior, pequeños botones de forma esférica o en ese adornan también las líneas principales del vestido. Algunos de estos botones incorporan esmaltes o piedras preciosas, son más pequeños que los *pasos* y *pasillos* y no se suelen combinar entre sí. Sirvan de ejemplo los hallados en el pecio de Nuestra Señora de Atocha, algunos de los cuales se conservan en el Museo de América, junto con una broncha o remate de cintura baja, piezas que hemos datado entre 1610 y 1622, fecha del naufragio.¹⁴ Pudiera tener origen andaluz el *sombrero de tenca*, de uso femenino, pequeño pero adornado con plumas, y que se colocaba sobre las tocas, cerradas a veces con broches de gran primor o ricamente decoradas con piedras. La moda, vigente en el siglo XVI, fue abandonándose

hacia 1640, aunque la idea permaneció en vestimentas locales, especialmente de las islas, Baleares y Canarias, pasando a las Indias, donde se mantuvo en amplias zonas de América del Sur.¹⁵

A partir de mediados del siglo, en las cabezas de las damas, normalmente al recoger la guedeja izquierda, se reunían las *argenterías* y *niñerías*, pequeñas joyas de adorno que se combinaban, como se aprecia en el retrato de Margarita de Austria, rosa y plata del Museo del Prado, con cintas en lazadas o formando escarapelas a modo de flores, entre las que centelleaban *chispas* y *rosillas* entreveradas con cintas de diferentes labores, muchas importadas, denominadas *colonias*. Todo ello formaba el llamado *jardín*. No faltaban insectos, como las moscas, artísticamente reproducidas, las arañas y el más popular motivo de la mariposa, que puede observarse en el tocado de María Agustina Sarmiento quien, en la propia escena de *Las Meninas*, muestra media escarapela con su mariposa, mientras que su compañera, Isabel de Velasco, parece llevar solo cintas, pero una rosa de oro destella sobre la amplia franja de las vueltas del escote. En las orejas colgaban distintos tipos de pendientes, algunos grandes, de varios cuerpos, como los *desaliños*, *perendengues* y las *orejeras*, tal como se aprecia en el retrato de Isabel de Malcampo, realizado por Murillo en 1673, quizás con ocasión de su matrimonio con Nicolás de Ormazur en la parroquia sevillana de San Isidoro, celebrado el año anterior.

CADENAS, BANDAS

Además de la moda de lucir cadenas, preferiblemente de oro, sobre el pecho, una novedad de origen militar, la banda, cruzaba el cuerpo del hombro a la cadera. Usada por ambos sexos desde los inicios del siglo xvii, hacia los años veinte se prefieren las de gruesa filigrana de origen chino que arriban con la flota de Indias al puerto de Sevilla, al igual que otras piezas (peines, aderezos, pendientes, cajitas, etc.) obradas de forma sutil y delicada, que sirven

también de muestra para los trabajos de filigrana al aire y sobre plancha. Son ejemplos notables de estas cadenas las existentes en el joyero de Nuestra Señora de Gracia,¹⁶ donada en 1659 por el capitán Gregorio Morera y la que luce la Virgen de las Nieves, patrona de Grazalema en Cádiz, similar a los fragmentos que se encuentran en el Instituto Valencia de Don Juan.

Décadas más tarde, entre 1660 y 1690, el empleo de la filigrana con adición de perlas será casi general en las joyas femeninas andaluzas, sustituyéndose posteriormente por joyas de gran peso y tamaño, cinceladas y caladas, con abundancia de pedrería.

MEDALLAS RELIGIOSAS

La joya de temática religiosa alcanza su auge en el primer tercio del siglo y, entre sus muchas variantes ya tratadas al estudiar diversos tesoros, hemos sugerido un posible origen andaluz para ciertas medallas de marco calado que incorporan en su centro una pequeña imagen de bulto esmaltada. La razón de dicha atribución estaría principalmente en el gran número de medallas de estas características que todavía pueden verse en los joyeros de las vírgenes andaluzas, tales como Nuestra Señora de Gracia de Carmona o del Rosario en Antequera, y su presencia en lugares como Canarias (antiguo tesoro de la Virgen del Pino) y Cáceres, que guardan relación estrecha con Andalucía. Afinando más, proponíamos, con todas las reservas, a Sevilla como centro productor, pues se conservan algunos ejemplares en tesoros marianos de la ciudad, como el de la Virgen de los Reyes, y un ejemplar perteneciente a la Virgen de los Dolores de la hermandad de Nuestro Padre Jesús, que ha sido recientemente publicado.¹⁷ Estas medallas se incluyen en la moda general, ya comenzada en la centuria anterior, de los *retablitos*, comunes a toda España, que consisten también en una imagen de bulto rodeada de un marco al aire o dispuesta sobre un fondo calado.¹⁸

¹⁵ DALMAU, R. y SOLER JANER, J.M.^a, *Historia del Traje*, t. II, Barcelona, 1947, p. 331.

¹⁶ SANZ SERRANO, M.^a J., «El tesoro de la Virgen de Gracia...», *ob. cit.*, fig 39, n.º cat. 42, pp. 97, 116.

¹⁷ MEJÍAS ÁLVAREZ, M.^a J., «El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla rural», *Estudios de platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002, p. 238.

¹⁸ Sobre su evolución, así como datos visuales y ejemplos de este modelo y de las medallas caladas, véase: ARBETETA MIRA, L., «La joya española de Felipe II a Alfonso XIII», ARBETETA MIRA (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, 1998, pp. 40-45.



Retablitto. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



Medalla de ángel custodio. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

En el joyero de Carmona existen ejemplares suficientes para proponer una evolución del modelo, que inicialmente llevaría el marco sólido y grueso, con piedras engastadas al frente (labor de *engastería*) y reverso esmaltado. En su segunda fase, las medallas, realizadas siempre en oro, constituyen un modelo muy parecido entre sí, por insertarse en hueco oval o cruciforme, con añadidos de cresterías de perlas, figuración de palmas y coronas, adición de engastes cuadrangulares con piedras superpuestas, asa plana y ancha, además de otros detalles, cuyas variantes se documentan gráficamente en el libro del *Joyel de Guadalupe*, donde se precisa que estas medallas «antiguamente» se usaban en los rosarios. La temática incluye el Santo Ángel de la Guardia o Ángel Custodio (con un notable ejemplar en el Museo Nacional de Artes Decorativas y otro publicado en la colección de María Regordosa de Torres Reina, de Barcelona), la Santa Faz, Santa Teresa,

alguna Virgen del Sagrario y otras figuras del santoral pero, sobre todo, destaca la imagen de la Purísima Concepción o María Inmaculada.

MEDALLAS ESMALTADAS TARDOMANIERISTAS Y OTRAS JOYAS RELACIONADAS

El examen de las técnicas empleadas es también revelador, pues las soluciones adoptadas en los modelos más tempranos, como el ejemplar con cerco oval de flamas de Carmona¹⁹ y el de cerco cruciforme conservado en The Hispanic Society de Nueva York (éste algo más tardío²⁰), coinciden con las empleadas en otro tipo de joyas, lo que permite establecer familias técnico-estilísticas. Así, puede mencionarse el medallón triangular de la colección Lázaro Galdiano, del tipo denominado *firmeza*, con una imagen de

¹⁹ SANZ SERRANO, M.^ªJ., «El tesoro de la Virgen de Gracia ...», *ob. cit.*, n.º cat. 5, figs. 6 y 8, pp. 77, 109.

²⁰ MULLER, P. E., *ob. cit.*, il. 192, arriba, p. 122.

la Concepción en su centro, que podría considerarse uno de los prototipos de estas medallas, pues presenta esmaltado bicolor en el marco, una moda en vigor durante la segunda década del siglo xvii,²¹ que, a su vez, es similar a otras *firmezas* del Museo Pépoli de Trápani y del Instituto de Valencia de Don Juan, ejecutadas con similar técnica. En la misma colección Lázaro Galdiano existe otra placa realizada con esta técnica y predominio de esmalte blanco, esta vez rectangular, con el tema de la veneración de la Sagrada Forma que se relaciona también con otra de colección particular parisina,²² y ambas mantienen el mismo parecido estilístico y técnico con otro importante grupo de joyas. Éstas, en forma de *hábitos* o encomiendas, siguen el mismo esquema cruciforme, calado, con engastería al frente como las medallas de Carmona y Nueva York. Su dorso también está esmaltado: en el Museo Arqueológico Nacional se conserva un ejemplar, cuatro en la colección Lázaro Galdiano²³ y, con alguna variante, puede mencionarse el de la colección Kugel de París, otro publicado por Muller²⁴ y uno más en colección privada de Barcelona.²⁵ Se documenta este tipo en el libro del *Joyel de Guadalupe* (fol. 36v, n.º 3), y en retratos de damas, lo que atestigua un uso femenino, como se comprueba al contemplar la donante con San Jacobo de la Marca, que luce uno de estos ejemplares sobre el pecho.²⁶ Parecido modelo lleva la condesa de Añover en su retrato existente en el Instituto de Valencia de Don Juan.

Ya comentábamos anteriormente que, en contra de lo que se ha creído, estas joyas no son realmente hábitos o encomiendas, por faltarles los colores heráldicos que permiten distinguir una Orden militar de otra. Realizadas con piedras incoloras, coinciden con el grupo que comentamos y con otras joyas de entorno andaluz, como la *cifra* con el anagrama de

María, de marco oval bajo corona, que se conserva en el joyero de Nuestra Señora de los Remedios de Antequera, estudiado por el profesor Sánchez-Lafuente, cuyo parecido con algunos exámenes de la época, como el de Antoni Canovas, fechado en 1634, es evidente. Estas cifras y anagramas, se han reproducido en algunas pinturas y parecen realizados con similar técnica, como es el caso del cuadro *Apoteosis de San Hermenegildo*, de Herrera el Viejo (Museo de Bellas Artes de Sevilla) o en las Inmaculadas del Museo de Barcelona y del Diocesano de Sigüenza, obras de Zurbarán.²⁷ Algunas de estas joyas —caso de un anagrama doble de Jesús y María— se han tenido como sicilianas, si bien es muy estrecho su parentesco con los ejemplos españoles, más variados y numerosos que los italianos y cuyos ejemplares conocidos proceden, en buena parte, de Andalucía.

LAS «CONCEPCIONES»

También sugerimos en 1998 un posible origen andaluz para el ejemplo más rico que se conoce hasta la fecha de este tipo de medallas (Museo Nacional de Artes Decorativas): está constituido por una excelente representación de la Inmaculada, figura, como es habitual en la serie, esmaltada y de bulto redondo, que se rodea por arco flamígero decorado con piedras y esmalte blanco, el creciente lunar, la jarra de azucenas, los símbolos de la letanía lauretana y el Espíritu Santo, todo ello insertado en el centro de un pectoral en forma de águila bicéfala coronada. El esmalte del dorso de la medalla se relaciona con los comentados y las piedras no son los habituales *claveques* o cristales, sino diamantes. Esta pieza, que a su vez, es parecida a otra de gran formato, la insignia de la Orden de Cristo donada por los Duques de Béjar en Guadalupe, podría ser obra cordobesa.²⁸

²¹ ARBETETA MIRA, L., *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Segovia, 2003, n.º cat. 108, pp. 137-139.

²² *Ibidem*, n.º cat. 104, pp. 134-135.

²³ Véanse, respectivamente: ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, n.º cat. 85, pp. 137-8; *El arte de la joyería en la colección Lázaro...*, *ob. cit.*, n.º cat. 146, pp. 176-177.

²⁴ MULLER, P. E., *ob. cit.*, fig. 196, p. 124.

²⁵ ARBETETA MIRA, L., n.º cat. 146, pp. 176-179, en cuyo extenso estudio se mencionan numerosos paralelos.

²⁶ Sobre el ejemplar del Museo Arqueológico Nacional y la pintura mencionada, véase ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, n.º cat. 85, pp. 137-138.

²⁷ ARBETETA MIRA, L., «La joyería española...», *ob. cit.*, p. 216.

²⁸ ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, n.º cat. 63, pp. 122-123; ARBETETA MIRA, L., comentario catalográfico en *Esplendor de España 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, Ámsterdam, 1998, n.º cat. 12, p. 35; ARBETETA MIRA, L., *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, 1999, n.º cat. 15, p. 235.



Pectoral de águila bicéfala. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



Concepción. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

El segundo tipo de medallas presenta labores caladas, y, aunque realizadas en oro, adquieren un aire más popular, si bien existen ejemplares de excelente calidad, como una *Concepción* del Museo Arqueológico Nacional, similar a la dibujada en el fol. 24 r. del *Joyel de Guadalupe*, con esmeraldas cabujón en vez de las habituales piedras cuadradas, lo que sugiere un origen americano.²⁹ Los elaborados marcos, profundamente excavados para alojar los esmaltes opacos y de trasflor, que cubren casi toda la superficie, se van sustituyendo por planchas de metal recortado, abiertas en algunos puntos para sustentar esmaltes traslúcidos. La técnica se simplifica pero la sensación de riqueza continúa, gracias a la adición de perlas y sobrepuestos con piedras. En Carmona, Antequera y otras localidades se conservan medallas de este tipo.

²⁹ *Ibidem.* n.º cat. 95, p. 143.

ROSARIOS

En el siglo xvii el rosario era, además de un instrumento para la oración, una alhaja digna de ser mostrada. En efecto, se adornaba con dijes de temática religiosa, medallas, relicarios y joyas, a veces de gran valor; realizados en materiales ricos como piedras duras (ágata, jaspe, lapislázuli, aventurina), perlas —verdaderas o falsas—, gemas orgánicas como el ámbar, el coral o el azabache, son innumerables sus variantes en Andalucía, donde destacan los cordobeses, engarzados en filigrana de plata o de oro. La forma de llevarlos era diversa y dependía del tamaño, pues podía colgarse del cuello, a modo de collar, con sus dijes y medallas, en la cintura, según atestigua Madame D'Aulnoy, quien se refiere a ejemplares grandes, o bien, ser exhibidos con suma elegancia, como luce en su brazo derecho Margarita de Austria en un retrato de Pantoja de la Cruz,

realizado en 1607, donde aparece vestida de negro y con suntuosa joyería. De la misma forma, aunque en el brazo izquierdo, lo lleva la *Dama del abanico* velazqueña de la Walters Art Gallery, con lazadas de cintas blancas y rojas, de las que cuelga lo que parece una medalla o relicario haciendo función de *bajo de rosario*. Pintado hacia 1640-50, se considera que representa a una mujer del círculo íntimo de Velázquez, para algunos su esposa, hija del pintor Francisco Pacheco, su maestro y suegro, oriundo de Sanlúcar de Barrameda.³⁰ En los joyeros marianos, como el de Nuestra Señora del Rosario de Antequera, suelen encontrarse numerosos ejemplares de rosarios, en este caso justificados por la advocación, y, entre ellos los hay grandes, medianos y pequeños, muy delicados estos últimos, especialmente los realizados en oro, a veces de filigrana, como parece ser el reflejado en la pintura mencionada, que el pintor interpreta con pinceladas sueltas y discontinuas.

Los ejemplos de rosarios andaluces serían de enumeración inacabable, con numerosas marcas de Córdoba, Granada, Málaga, Sevilla, y ricos ejemplares de oro o plata. En el propio joyero de la Virgen antequerana del Rosario, los hay de ámbar, de perlas falsas, engarzado en filigrana de oro, con una cruz similar a las realizadas en las Indias portuguesas; de coral en filigrana de oro, con cruz de pie en forma de jarra y medallas, o de coral y con casquillas de plata, *paternóster* o separadores con perlas y piedras y dos *firmezas* y una *concepción*, grandes medallas caladas, también en plata. Otro, de filigrana, simula lazadas en los *paternóster*, con cruz de elegante diseño, de brazos flordelisados y balaustres en el cuadrón; otra serie de oro, algún ejemplar esmaltado, etc.

VENERAS, HÁBITOS O ENCOMIENDAS

Las veneras, hábitos o encomiendas son importantes por cuanto constituyen símbolos de estatus social y de poder. Llevarlas es pregonar la pertenencia al estamento noble, por lo

que se procura que sean joyas ricas que, además, siguen su propia moda. Así, a lo largo del siglo xvii, los hábitos (*venera* es el nombre específico del hábito de la Orden de Santiago, la más prestigiosa entre las Órdenes militares españolas), conocen variantes como su empleo con la insignia sobriamente recortada, pendiendo de cadena o cordón; inserta en marco, a veces calado; protegida por una gema tallada o en cabujón, alguna de gran valor, que hace las veces de ventana o simplemente sirve de base para adosar la insignia recortada y con sus esmaltes correspondientes. Se realizan en filigrana, a menudo obradas en talleres orientales, al compás de la gran moda de las filigranas chinas y asiáticas. Ya en la segunda mitad del siglo, los distintivos se insertan en joyas que pueden llevar los dorsos esmaltados siguiendo la moda francesa, constar de varios cuerpos y pender de largos cordones de seda sujetos con uno o varios pasadores, en forma de lazo o botón. Sus perfiles pueden ser recortados, ovales, cruciformes (como el rico ejemplar de Nuestra Señora del Rosario de Antequera), o adaptarse a la forma de otras joyas. A comienzos del siglo xviii, se siguen utilizando las rosas y lazos, a veces con el frente de plata y diamantes, mientras que los modelos de los antiguos pasadores perviven como cierres de las manillas o pulseras femeninas. Existen varios ejemplos en joyeros andaluces, especialmente de hábitos con dorso de esmalte pintado «a la porcelana», como el hábito de Santiago con rosa y *corbata*, existente en el joyero de Nuestra Señora de Gracia, que se corresponden con los dibujos de plateros sevillanos publicados por Sanz Serrano,³¹ o los ricos ejemplares del Museo del Pilar, una venera de Calatrava y una *rosa* con motivo devocional,³² además de la venera de Santiago acorazonada del Museo Nacional de Artes Decorativas³³ y otras piezas en colecciones particulares. Con relación al tema de los esmaltes pintados, tuvo gran importancia el repertorio decorativo que publicara en 1663 Gilles Légaré (*Liure des Ouvrages d'orfèvrerie*), cuyos motivos se incorporaron poco a poco en la joyería española, primero en el esmalte pintado, continuando sus diseños vigentes a lo largo de la primera mitad del siglo xviii, cuando ya se habían abandonado en su país de origen.

³⁰ Confróntese el parecido con otra pintura del mismo autor, *La costurera* de la National Gallery de Washington. (GÁLLEGO, J., n.º cat. 61, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J., *Velázquez*, Madrid, 1990, pp. 356-359).

³¹ SANZ SERRANO, M.ª J., «El tesoro de la Virgen...», n.º cat. 35, figs. 36 y 37, pp. 94, 115; *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986, fig. 2.

³² Véase CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Joyería y platería votivas», *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1984, pp. 356-357, ils. 287 y 288; ARBETETA MIRA, L., «Alhajas», *Jocalias para un aniversario*, n.º cat. 49, Zaragoza, 1995, pp. 230-233.

³³ N.º inv 2152, ARBETETA MIRA, L., «Joyas de la época de Velázquez...», p. 383, ils. 5 y 6; «La joya española...», n.º cat. 58, p. 120.



Joya de filigrana en forma de águila. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

JOYAS CON EL MOTIVO DEL ÁGUILA BICÉFALA

La forma del águila bicéfala coronada, signo de la dinastía Haugsburgo, fue motivo usual en la joyería española y es en Andalucía donde se encuentran la mayor parte de los ejemplares antiguos, si bien el más importante del que tenemos noticia ya no se conserva.

Nos referimos al que decoraba el frente de una corona más antigua, conocida como de Fernando III el Santo, que existía en la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla y que fue robada en 1873, aunque una fotografía de la casa Laurent dejó constancia de su aspecto.³⁴ La pieza, que representa el águila bicéfala coronada, está realizada con gran soltura y,

por su labor, podría estar realizada entre 1620-50. A juzgar por dicha fotografía, la técnica es muy parecida a la de tres de las *rosas* o joyas redondas que se conservan en el tesoro de la Virgen de Gracia.³⁵

Como pieza de forma similar, aunque realizada con esmeraldas, es preciso recordar la que tuvo la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, patrona de Canarias, cuyo tesoro, desaparecido en parte por un corrimiento de tierras en el siglo XIX, se componía mayormente de donaciones de navegantes, muchos de ellos andaluces, que realizaban la ruta de Indias. La rica banda de oro y esmeraldas con la que aparece la joya en los cuadros, todavía se conserva, mientras que el

³⁴ ARBETETA MIRA, L., «Sacra Regalia. Los signos de la realeza en las imágenes marianas», *Goya*, n.º 305, Madrid, 2005, pp. 69-70.

³⁵ SANZ SERRANO, M.ª J., «El tesoro de la Virgen de Carmona...», *ob. cit.*, cat. 23, 24 y 25, pp. 89. No son propiamente «broches», pues, en todo caso, las agujas son añadidos posteriores. En cuanto a la datación, consideramos que es anterior a la propuesta por la autora, ya que la decoración vegetal sigue modelos tardomanieristas de 1620-30 especialmente.

águila únicamente es posible observarla en pinturas que representan la imagen. Por el mismo procedimiento documentamos otros ejemplos, como la gran pieza que ya publicamos en 1998 y que perteneció al tesoro de la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia, población muy relacionada, por su posición geográfica, con el mundo andaluz. También tenía águilas bicéfalas la corona que llevaba la imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora de Belén, advocación muy extendida por toda España, cuyo centro de devoción estuvo en las ermitas de la Sierra de Córdoba.³⁶ El motivo prevalece, resistiéndose a desaparecer, pues existen joyas algo más tardías, que difuminan la imagen del águila, mezclándola con otros elementos.

A este tipo corresponde el peto que se conserva en el joyero de Nuestra Señora de los Remedios, en Antequera,³⁷ obra realizada al final del siglo xvii o comienzos del xviii, pieza singular por su diseño, especialmente la figura de un niño tenante, que encuentra su parecido en una joya de plata, también con botón central y figura infantil de un negrito, en la que se esbozan apenas las cabezas y la corona, sobre una superficie labrada en el metal simulando un frente cuajado de piedras. También es de plata el águila que luce el Niño Chiquito de la malagueña localidad de Campillos.³⁸ Finalmente, apenas se adivina la forma del águila en piezas como la conservada en el joyero de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de Estepa, consistente en un gran peto bajo corona.

Este motivo de prestigio se encuentra también en rosarios de filigrana cordobesa, con ejemplos en el Museo Sorolla de Madrid o en el joyero de Nuestra Señora de la Oliva, patrona de Vejer de la Frontera, en Cádiz. Lleva marca de Córdoba un águila bicéfala coronada, colgante, similar a un examen de Gabriel Monclús de 1668 (*Llibres de Passanties, 604*), existente en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional.³⁹

ALGUNAS CRUCES RICAS EN LOS JOYEROS MARIANOS

Dentro de la amplia gama de joyas de asunto religioso, las grandes cruces pectorales habían conocido sucesivas transformaciones desde el siglo xvi. El lujo y complejidad de los modelos ideados por los artífices centroeuropeos, especialmente augsburgueses y de la ciudad de Nuremberg fue simplificándose con la llegada de la nueva centuria, adoptando la forma escueta de la cruz latina, aunque esmaltada y con labores de *engastería* (sucesión de piedras engastadas en bocas iguales) al frente. Asimismo, se redujeron los tamaños del modelo original, manteniendo su doble cuerpo: una base ancha, con perfiles recortados y un cuerpo central elevado, en el que se alojan las piedras en altas cajas de engaste. Esta evolución se aprecia en dos de las cruces conservadas en el joyero de la Virgen de Gracia. Una de ellas, con el dorso esmaltado de negro, estaría realizada entre 1590-1620, siguiendo esquemas decorativos de Collaert el joven o Daniel Mignot mientras que la segunda, más antigua, presenta cartones esmaltados al frente y el dorso decorado con brillantes colores, y sería obra realizada en la segunda mitad del siglo xvi.⁴⁰ Entre las cruces de procedencia indiana se cuentan las que tienen al pie una piedra tallada en pentágono, a veces rodeada de otras, como la de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, visible en las pinturas, o Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, además de la Virgen de Gracia de Carmona. Otras veces el pie adopta forma de un tablero, colocado en lisonja —de moda entre los años 1630-1660— con ejemplares como los hallados en el galeón Nuestra Señora de las Maravillas, hundido en 1656, similar al de la colección Lázaro Galdiano, idea que permanece hasta el siglo xviii, caso de la cruz de San Fermín en Pamplona, otra del joyero de Nuestra Señora de Gracia o la del convento sanluqueño de Madre de Dios, con sus cresterías de roleos como la de San Fermín en Pamplona,⁴¹ apareciendo frecuentemente en los remates de custodias ricas, como la de Popayán, la *Lechuga*, etc.

³⁶ A esta temática dedicamos un apartado en el catálogo *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, pp. 122-125, con comentarios de autores diversos.

³⁷ Ver fotografía en ARBETETA MIRA, L., «La joyería...», *ob. cit.*, p. 225. Con mención incorrecta, pues no pertenece al joyero de Nuestra Señora del Rosario, sino al de la Virgen de los Remedios, también de Antequera que, como advertimos en su momento, ha sido estudiado por el profesor Sánchez-Lafuente.

³⁸ Esta singular alhaja se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas, y la publicamos en 1998, ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, n.º cat. 92, p. 141; «Arte y saber...», *ob. cit.*, p. 232.

³⁹ N.º inv. 1993/99/3. Véase: ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, n.º cat. 66 p. 125.

⁴⁰ SANZ SERRANO, M.ª J., «El tesoro de la Virgen...», *ob. cit.*, fig 2, parte superior, n.ºs cat. 2 y 3, pp. 75, 108.

⁴¹ ARBETETA MIRA, L., estudio catalográfico en AA.VV., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo xviii*, Madrid/Pamplona 2005-2006, pp. 338-339.

Son muchas las variantes, entre ellas las cruces de grandes piedras al frente y cantoneras flordelisadas, como el ejemplar que remata la corona de Nuestra Señora de las Montañas, patrona de Villamartín, en Cádiz. A comienzos del siglo XVIII, la cruz se achica, pende de cintas o de los ceñidos *carcanes* o *ahogadores*, (un ejemplo, de oro y diamantes, y otro, unido a un magnífico carcán de piezas engoznadas, en el joyero de Nuestra Señora del Rosario en Antequera) y adopta forma de cruz griega como cuerpo final de lazos de varios cuerpos. Esta última solución fue muy común en Andalucía, donde abundan los lazos de oro con diamantes, esmeraldas o sus imitaciones, muchas de ellas con marca cordobesa o con letras, que se suponen de autor, y que comentamos a continuación.

JOYAS DE PECHO: LAZOS, ROSAS

Durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) fue paulatina la apertura de los escotes femeninos, pasando por el *jubón escotado* que, a pesar de prohibirse reiteradamente se seguía llevando en 1640, acompañado de cortas gargantillas, llegó una década después a constituir una línea recta que iba de hombro a hombro, decorada con vueltas de encajes e idónea para el lucimiento de alguna alhaja. Así se consagró uno de los tipos más populares de la joyería española, que se colocaba sobre el pecho, en el centro del escote y que, al ser una alhaja grande y de valor, recibía el nombre por antonomasia de la *joya*, también llamada *joya de pecho* o *rosa*, si era redonda. Acompañada en principio por un lazo o escarapela textil, pronto este aditamento se convirtió en metálico, formando dos cuerpos desmontables, precedente de las joyas de varios cuerpos que se habrían de poner de moda en la plenitud del Barroco y en el siglo XVIII.

Como en otras ocasiones, parece que esta costumbre tuvo una vertiente masculina, de origen militar como el caso de la banda —que sustituía a la banda textil— y que puede apreciarse ya consolidada hacia 1624, momento en que Velázquez retrata al Conde Duque de Olivares con uno de estos lazos metálicos, acompañando una gruesa banda de filigrana china, similar a las halladas en el pecio de Nuestra Señora de la Concepción (compárense las pinturas de la colección Várez Fisa de Madrid y el retrato similar, también con el lazo, existente en The Hispanic Society of America). Sin embargo, el uso de la lazada femenina se extendería hacia los años 40-50, permaneciendo vigente durante el siglo XVIII, momento en que

pasa a incorporarse a la joyería tradicional de las zonas rurales. Por tanto, no es admisible que esta moda se considere francesa, creada por Marie de Rabutin Chantal, más conocida como *Madame de Sevigné*, nacida en 1626, cuando ya la moda estaba vigente en España. Es lógico pensar, por el contrario, que su empleo en la nación vecina se debe a la influencia española, si bien modelos concretos, como el lazo de puntas caídas llamado «corbata» (*cravatte*), o el que alza sus extremos hacia arriba (lazos de punta *encrespada*) están directamente inspirados en los dibujos de los Légaré. Por el contrario, los lazos de puntas rígidas, dispuestas en aspa, son frecuentes en Andalucía, sea el modelo de gran formato, como el que adorna el pecho de Nuestra Señora de las Montañas, patrona de la localidad gaditana de Villamartín, o los lazos del tantas veces citado tesoro de Nuestra Señora de Gracia. En el siglo XVIII, los lazos metálicos se generalizan, constituyendo un elemento indispensable de la joyería europea.

JOYAS O ROSAS DE PECHO

La joya o rosa tuvo una extraordinaria difusión en Andalucía, a juzgar por la abundancia de estos ejemplares —con todas sus variantes— que se encuentran en los joyeros marianos. Los tipos básicos son cuatro: con ventana o sin ventana central (sustituida a veces por placa de esmalte pintado), de perfil redondeado u oval, que a su vez puede ser dentado, cruciforme, con roleos, etc. Pueden tener un solo cuerpo o varios, incorporar elementos desmontables o intercambiables y estar labradas en la masa del metal, con o sin calados o bien realizadas con filigrana. Lo normal es que incorporen piedras tales como diamantes, esmeraldas o sus imitaciones. Más raramente llevan rubíes y, al final de la centuria, se añaden piedras de color poco usadas en la joyería española como las turquesas, citrinos o amatistas, combinando a veces el oro y la plata.

Abundan en Andalucía las rosas redondas de un solo cuerpo, de labor calada y con pedrería. Así lo vemos, por ejemplo, en Carmona (Nuestra Señora de Gracia) o en Sanlúcar de Barrameda (Nuestra Señora la Caridad). Recordemos que asimismo se denominan *rosas* a joyas más pequeñas, redondas, que pueden emplearse como aderezos del cabello, chatones de las sortijas (como lleva la donante con *San Jacobo de la Marca*, obra de Pacheco ya citada), botones de la vestimenta o para adornar los zapatos (recibiendo también el nombre de *broqueletes*), así como a las tallas facetadas al frente, de perfil circular y sin culata.

A medio camino quedan las rosas empleadas como adorno del sombrero masculino, normalmente enriquecido con algún joyel, así como los pasadores de las cintas de los hábitos o veneras empleados en la época de Carlos II. A este tipo de piezas pertenecen los denominados «panes de Antequera», cuya forma y la disposición de las piedras se documenta en diversas pinturas peruanas, como la entrada del arzobispo Morcillo en la ciudad de Potosí, lienzo de Melchor Pérez Holguin existente en el Museo de América donde se aprecian claramente sus diferentes usos por parte de los varones. Un ejemplo en la propia Antequera, en el cetro de la Virgen del Rosario,⁴² con diseño en doble cruz, o el par de broqueletes con piedras verdes, posiblemente esmeraldas de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de Estepa (Sevilla). La variante almendrada constituye un antecedente de las sortijas con chatón en *lanzadera*, denominadas también *marquise*, y se empleó también como cierre de manillas. Existen ejemplos en algunos ornamentos de Nuestra Señora del Rosario en Antequera, el joyero de Nuestra Señora de los Ángeles de Alhájjar, o el Museo Nacional de Artes Decorativas.

ROSAS DE FILIGRANA Y ALJÓFARES

Las rosas de filigrana son tan abundantes en Andalucía que bien pudieran tener su origen en sus tierras. Se documentan visualmente en la pintura, como es el retrato de *Isabel de Malcampo*, obra de Murillo, quien se adorna con una rosa cargada de aljófara, prácticamente idéntica al ejemplar que existe en el Museo Nacional de Artes Decorativas, similar a su vez, a la dibujada en el folio 9 v., del *Joyel de Guadalupe*, con piedras en vez de perlas. La pieza del museo lleva una lazada con copete que es pieza desmontable, al igual que sucede con los ejemplares del mismo museo, como número de inventario 1566, que llega a medir 13 cm de alto, formado también de dos cuerpos de roleos y una pequeña ventana en el centro con tema devocional. Otras variantes, como las número de inventario 1530 y 1559 recuerdan la rosa que aparece en el cuadro *El sueño del caballero*, de Antonio de Pereda, o la reflejada en el folio 48v., número 4 del *Joyel de Guadalupe*. En el tesoro de la Virgen de la Salud, de Antequera, existe un ejemplar oval, con ventana y miniatura de San Antonio con el Niño, aunque no tan rico. Es mayor una rosa redonda, cuyas líneas dibujan una cruz griega de brazos liriformes, obra, como



Rosa de aljófara y filigrana. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

todas las mencionadas, realizada en filigrana de oro con perlas, al igual que el remate trilobulado de banda, del que también existen ejemplos en el mencionado museo.

Sin embargo, preciso es admitir que, además de los lugares mencionados, se documentan estas piezas en joyeros marianos de fuera de Andalucía, como es el caso de la Virgen de Riánsares, Nuestra Señora de la Peña, patrona de Sepúlveda, el tesoro del Pilar de Zaragoza o el de la Catedral de Santo Domingo, sin contar con algunas piezas robadas, como el gran lazo de filigrana con rosa y aljófara que tuvo la Virgen del Pino. En conventos de clausura se conservan asimismo ricos ejemplares, como sucede con el Real Monasterio de las Madres Capuchinas de Castellón de la Plana, donde las imágenes

⁴² ARBETETA MIRA, L., «Sacra Regalia...», *ob. cit.*, Madrid, 2005, p. 78.

yacentes de María (*Virgen de Agosto*), se adornan con joyas pa-recidas, además de ricos petos triangulares, posiblemente anda-luces, rosas similares a la mencionada de Isabel de Malcampo y los joyeros antequeranos, ejemplares de marco enriquecido con perlas y placas pintadas a la porcelana con Santa Gertrudis, San Juanito, San Antonio, San Pedro y otros santos, además de ilu-minaciones diversas bajo vidrio y un interesante peto de filigrana, con esmeraldas y piedras verdes.⁴³

LAS GRANDES JOYAS DEL FINAL DE LA CENTURIA: LOS PETOS

El *peto* o *brocamantón*, llamado en francés *devant de corsage* es la joya por antonomasia del siglo XVIII, en el que alcanza grandes proporciones, si bien su origen se fragua en el siglo XVII como variante de la joya de pecho, cuyo uso decae a finales de la centuria debido al drástico cambio de la moda femenina. Los escotes descienden dejando los hombros al descubierto, mientras que el busto se aprisiona en una forma triangular, de talle estrecho, que finaliza en cintura baja de pico, por donde nace el vuelo de la falda. Este triángulo isós-celes precisa de una joya importante que puede ser el *lazo*, *morrión* o *copete* con la correspondiente rosa de pecho, o las «corbatas». La filigrana ha pasado de moda, sustituida por joyas macizas y gruesas, que se aligeran con labores cincela-das de roleos florales y el motivo del tulipán, calando el di-seño, en el que se embuten piedras en cantidad. Poco a poco, se generaliza el uso de lo que parece una sola joya grande, normalmente compuesta por varias, estructuradas con lazos textiles, de mayor a menor, formando una uve que se adapta a la pechera del vestido, que intenta cubrir la mayor parte de ese peto liso del vestido, como se aprecia en algunos retratos de finales del siglo, ya mencionados en otras ocasiones.⁴⁴

Paralelamente, se elaboran joyas de un solo cuerpo, en forma de triángulo isósceles o acorazonadas. Su tamaño es similar al de las grandes rosas de pecho, pero esta vez son piezas maci-zas y pesadas, que suelen incorporar un motivo central a modo de botón, simulando una flor esmaltada, así como un remate

superior, bien con una corona, bien con tembladeras de flores esmaltadas, similares a las de los ramos que se comentan a continuación y documentadas en exámenes de platería, el có-dice del *Joyel de Guadalupe* y algunos retratos, especialmente el de la *Familia Fagoaga*, de origen vasco, afincada en Nueva España, que hemos citado repetidas veces. Paralelamente se crean modelos de desarrollo horizontal, ligeramente curvados, que se adaptan al borde de los escotes rectos mediante lengüe-tas, como vemos en los ejemplares de la Virgen del Rosario de Antequera, en oro con pedrería, que puede incorporar algún to-que de esmalte, o las tembladeras, como el de la Virgen de Gracia o la Asunción de Estepa. A partir de los años veinte del siglo XVIII, los petos adquieren una complejidad tal que su estu-dio justifica un espacio más amplio, por lo que nos remitimos a lo ya publicado, si bien indicaremos que, a nuestro juicio, mu-chos de ellos fueron realizados en Andalucía, a juzgar por los ri-cos rostrillos de las imágenes de ciertos joyeros, piezas hechas a medida que indican la posibilidad de un taller cercano o una buena vía de distribución. Señalamos asimismo que el joyero de Nuestra Señora del Rosario de Antequera, por su riqueza y variedad, es uno de los más importantes al respecto.

AIRONES O RAMOS DE FLORES POLÍCROMAS

En algunos retratos de Velázquez, concretamente los de la *Infanta María Teresa* del Metropolitan Museum de Nueva York y la versión de su taller con el mismo sujeto que se con-serva en el Philadelphia Museum of Art,⁴⁵ se aprecia que la joven, futura reina de Francia, adorna su cabello con un com-plejo tocado de medias escarapelas y argenterías que simula el nacimiento de una mariposa. La propia reina, Mariana de Austria, es retratada en numerosas ocasiones con el *jardín* al lado izquierdo de su tocado, en el que cabe distinguir tam-bién la forma de una mariposa (retrato de negro y plata del Museo del Prado, realizado hacia 1652).

Como ya se mencionó más arriba, el gusto por la represen-tación de mariposas está ampliamente documentado en la pintura, y, como sucedía con otros motivos de éxito, no acabó

⁴³ Véanse las fotografías del catálogo *Imatges de la mística. Patrimoni del Reial Convent de Monges Caputxines de Castelló*, Castellón, 2004, pp. 377 y 379, a cargo de diferentes autores. Los correspondientes comentarios no mencionan estas y otras joyas, algunas de las cuales hemos podido examinar recientemente y de las que damos noticia por vez primera.

⁴⁴ Se aprecia claramente en el retrato de M.^a Teresa Mudarra, obra de Carreño; ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, p. 55.

⁴⁵ Véanse las reproducciones y las fechas aproximadas de realización en GÁLLEGO, J., *Velázquez*, *ob. cit.*, n.º cat. 70, pp. 404-7.

de pasar de moda, adoptando diversas formas e incorporándose a los nuevos estilos de joyas, como la filigrana de los años ochenta y noventa, o los petos ricos y los ramos esmaltados de finales del siglo y comienzos del siguiente.

Existe en el joyero de la Virgen de Gracia de Carmona un ejemplo de joya con mariposa (en este caso un *ramo* o *airón* esmaltado, del que falta parte). La mariposa, incompleta, tiene las alas de esmalte, moteadas de pintas,⁴⁶ muy parecida al magnífico ejemplar del Real Monasterio de la Encarnación, de doble uso para cabello y vestido. Esta joya, a su vez, posee un diseño en forma de jarra de la que surge un ramo de flores, con tembladeras, lo que nos lleva de nuevo a Carmona, donde la Virgen de Gracia posee un segundo ramo con flores esmaltadas, también con tembladeras y cuyo esmaltado es muy parecido al de las Descalzas. Surgen asimismo de un jarrón, profusamente esmaltado, cuyo modelo, con granadas abiertas y frutos, se puede comparar al ramo, cuerpo de una joya mayor, que también se conserva en el Real Monasterio de la Encarnación,⁴⁷ recuerda los dos colgantes con jarritas esmaltadas del mismo tesoro, mientras que la idea de las granadas se reproduce en otros dos colgantes esmaltados que simulan el fruto abridero. Como puede observarse, son seis las joyas relacionadas con este tipo de labor existentes en un solo joyero, sin contar el peto, con flores esmaltadas en el centro y en el borde superior, modelo usual que también se aprecia en el mencionado conjunto de la Virgen del Rosario. Además de este grupo, emparentado entre sí, existe otro detalle que vincula el ramo de flores con jarra de Carmona con los dos ejemplos más importantes que conocemos en España. La pequeña ave exótica esmaltada es parecida a la que tiene el ramo o airón del tesoro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona⁴⁸ y al muy semejante del Museo Arqueológico Nacional,⁴⁹ para el que proponíamos una procedencia cordobesa.

Aunque, a la vista de algunos retratos mejicanos en los que aparecen estos airones, pudiéramos admitir la posibilidad de

que fueran obras novohispanas, defendemos su origen español, inclusive de los ejemplares similares existentes en colecciones y museos extranjeros, como el Schmuk Museum de Pforzheim y el museo hamburgués Kunst und Gewerbe, pues además del detalle tan español de la mariposa, se documentan en el reinado de Carlos II las joyas con *tembladeras*, que consisten básicamente en un muelle con un elemento metálico en el remate, normalmente una flor, un ave, un botón con pedrería engastada o cualquier otro pequeño motivo. El muelle, unido a un vástago y al sistema de fijación, oscila, dando la impresión de que las flores se mueven al compás de la brisa, de que el ave vuela o relampaguean las piedras. Normalmente, la sensación de realismo se logra empleando esmalte. Este recurso, muy utilizado para el tocado del cabello femenino en España y en América (aparece también en el retrato de los Fagoaga), se emplea para la joya de pecho, bien sea peto, de perfil triangular o acorazonado, bien sea *ramo*, pieza ésta que sirve asimismo como aderezo de cabello.

El examen de los petos del Barroco final, por lo común consistentes en joyas grandes, proporciona puntos de contacto con los ramos esmaltados que mencionamos más arriba y con las tembladeras florales, recurso muy utilizado para dar color a los ejemplares de oro cincelado y calado, con artísticos roleos vegetales inspirados en hojarascas barrocas (*feuilletes*), de cuyas principales variantes y series ornamentales hemos tratado en diversas ocasiones.⁵⁰

ET CAETERA

La sucesión de tipos, enumeración de joyeros marianos y comentarios sería interminable, por lo que unos pocos ejemplos como los presentes apenas dan idea del esplendor, calidad y variedad de la joyería barroca andaluza, que aún conserva ocultos buena parte de sus tesoros, importantes desde el punto de vista artístico, pero también testimonios de la relación del hombre con lo sagrado.

⁴⁶ SANZ SERRANO, M.^a J., «El tesoro de la Virgen de Gracia...», *ob. cit.*, fig. 25 y 29, n.º cat. 32, pp. 87,90, 114.

⁴⁷ ARBETETA MIRA, L., «La joya española...», *ob. cit.*, n.º cat. n.º 113, p. 158.

⁴⁸ ARBETETA MIRA, L., estudio catalográfico, AA.VV., *Juan de Goyeneche...*, *ob. cit.*, pp. 330-331.

⁴⁹ Lo publica por vez primera MULLER, P. E., *Jewels in Spain...*, *ob. cit.*, fig. 242, pp. 159-161.

⁵⁰ Un panorama de esta tendencia decorativa en: ARBETETA MIRA, L., *El Tesoro del Delfín. Alhajas de Felipe V, recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia. Catálogo razonado*, Madrid, 2000, pp. 80-81.

Catálogo

1. EL ORNAMENTO EN LA PLATERÍA BARROCA

RODRIGO DE LEÓN

Portapaces

Córdoba. 1581.

Plata dorada y esmaltes en colores blanco, dorado, verde, rojo y azul. Relevado, fundido y cincelado.

26,5 × 16 × 8 cm (Asunción); 26,5 × 17 × 8 cm (S. Tomás).

Marcas: R/DELEO (enlazadas D y E, y L y E) (reverso, muy frustras, a derecha e izquierda).

Inscripciones: «SUGES EAC 15 A 68» (Portapaz Asunción, lado izquierdo); «VENI CORO/NABE/RIS SMN 4» (lado derecho); «DIO ESTAS PORTAPACES AL CABILDO DE ESTA SANTA IGLESIA DE CORDOBA AÑO 1581» (reverso, izquierda) /EL EX. SE. DON DIEGO FERNANDEZ DE CORDOBA DUQUE DE SEGORBE/ CARDONA MARQUES DE COMARES» (reverso, derecha).

«VENI/ CORO/NABE/RIS SMN 4» (Portapaz de Santo Tomás, lado izquierdo); «LEAVIT/VIRGO/IN CHORO/ HIER 32» (lado derecho). Escudo del duque de Segorbe.

Córdoba. Catedral.

Según consta en la documentación conservada, los primeros contactos entre el platero y el señor de Lucena, don Diego Fernández de Córdoba, duque de Segorbe y Cardona, se remontan a 1571, fecha en la que se acordó entre ambos la realización de los portapaces, fijándose asimismo los temas iconográficos que habían de lucir, que en uno sería «la imagen de Cristo con la de Santo Tomás con los dedos puestos en la llaga» y en el otro «la Asunción de Nuestra Señora, como está en la portapaz de San Jerónimo»; también se fijaba la colocación en ambos ejemplares de los escudos del comitente, esmaltados en «un romano abultado con alguna cuerda de blanco, y por principal ha de llevar en medio algunas tarjuelas». Aunque no se ha conservado el citado modelo, es bastante probable que la semejanza afectara sólo a la iconografía, dado que no se especifica tan detalladamente como la de Santo Tomás.

Razones no bien conocidas dilataron los trabajos hasta febrero de 1578, comprometiéndose entonces el artífice a acabarlos en tres meses. Ambos ejemplares llegaron a la catedral en 1581. No deja de ser curiosa la alusión al «romano» en fecha tan tardía, máxime si se tiene en cuenta el resultado final de la obra, más cercano a composiciones manieristas que al lenguaje del Renacimiento. Desconocemos de momento, si el diseño de estas piezas se debió a Rodrigo de León, o le vino impuesto por parte del comitente. Lo que sí parece fuera de dudas es que la traza de estas piezas revela una clara relación con los tratadistas italianos de arquitectura; no consta que el platero tuviera libros, pero sí que poseyó grabados y estampas, de modo que a través de estos magníficos vehículos de difusión formal pudo acceder a tales esquemas compositivos.

Y ello abre dos posibles vías de inspiración: por una parte, los esquemas de raíz palladiana, presentes en las composiciones retabísticas por en-

tonces en boga en la escuela sevillana, sobre todo en el entorno de Bautista Vázquez o Jerónimo Hernández. Téngase en cuenta que entre el platero cordobés y este último maestro probablemente existieron contactos, ya que el escultor era cuñado de Hernán Ruiz III, quien precisamente figura como aval de Rodrigo de León en el contrato de 1578. Además, conviene recordar que Jerónimo Hernández había sido contratado en 1570 por el señor de Lucena para realizar el retablo mayor de la parroquial de San Mateo, lo cual contribuiría también a favorecer el trato entre ambos artistas.

Recientemente Varas Rivero, ha apuntado una segunda fuente de inspiración, al sugerir la posibilidad de que Rodrigo de León hubiera manejado, a la hora de concebir las trazas, diseños serlianos o vignolescos, basándose en aspectos tales como la pureza de líneas, el orden columnario utilizado y el uso de remate en frontón. Dignos de destacarse en estas obras son, también, los trabajos escultóricos y las decoraciones de esmalte; en los primeros da muestras de dominio técnico, tanto del relieve como de la figura exenta, mostrándose además como un buen conocedor de la anatomía y las proporciones humanas.

En cuanto al esmalte, justifica sobradamente la fama que siempre se le ha reconocido en esta técnica, mostrando un hermoso entramado ornamental cuyo diseño parece remitir a modelos europeos, franceses o flamencos. El reverso luce una decoración incisa de líneas curvas enlazadas y botones ovales embutidos, mientras que las asas tienen forma de ce y se adornan con botones y costillas apoyadas en una vena. Los portapaces catedralicios avalan la excelente calidad del artífice cordobés, el primero que recibió nombramiento de platero de la catedral, cargo que desempeñó hasta su muerte, en 1609.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- ORTIZ JUAREZ (1973), 15.
RAMÍREZ DE ARELLANO DÍAZ DE MORALES (1983), 154.
DE LA TORRE Y DEL CERRO (1983), 53.
DABRIO GONZÁLEZ (1986) III, 337-339.
MEGÍA NAVARRO (1989), 385.
NIETO Y MORENO (1993), 25 y 104-105.
CRUZ VALDOVINOS (2000), 569.
DABRIO GONZÁLEZ (2002), 107-126.
VARAS RIVERO (2005), 382.



ANÓNIMO

Plato

Obrador sevillano. Entre 1600 y 1650.

Plata y plata dorada. Batido, cincelado y burilado.

29×6×3,5 cm.

Arahal (Sevilla). Parroquia de Santa María Magdalena.

Esta excepcional pieza muestra un tipo de bandeja de gran predicamento en la platería española del siglo xvii. Se trata de un plato o fuente cuya función no está muy clara, aunque parece que en origen tenía una utilidad profana, vinculada al servicio de aseo y por ello en algunos casos aparece acompañada de un jarro o aguamanil. En el culto católico fueron empleadas para esta misma función en el rito del lavatorio, aunque también se ha especulado con su empleo como platos petitorios. Lo cierto es que su aparición en las iglesias se debe en su mayor parte a donaciones particulares, dádivas que asimismo se utilizaban en ocasiones puntuales para el adorno de los altares efímeros en las grandes festividades del Barroco, sobre todo en los del Corpus Christi, como se puede comprobar en algunos de los dibujos y cuadros más antiguos que sobre estas fiestas se conservan en Andalucía.

Su forma circular, con orilla saliente y fondo ligeramente rehundido, plano y con un botón central resaltado, reproduce un prototipo clásico de la platería de época de Felipe III. Asimismo, su adorno a base de cartones vegetalizados, rectángulos y óvalos, además de punteados y gallones, representa el clásico repertorio del Manierismo inicial del siglo xvii. En Sevilla, el precedente de finales de la centuria anterior conservado en la Parroquia de las Cabezas de San Juan, nos sirve para corroborar su tradición en este centro de producción y su adscripción al mismo. También se conservan otros ejemplares parecidos y contemporáneos, realizados en obradores sevillanos, en las parroquias de Cortegana (Huelva) y Azuaga (Badajoz), pieza esta última que sigue casi milimétricamente las decoraciones de este plato de Arahal, aunque el pacense muestra en el botón central un escudo nobiliario.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN (1939), I, 167.

AA.VV. (1981), II, 116.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 112-113.



FRANCISCO DE ALFARO

Cáliz

Sevilla, 1585-1587.

Plata y esmaltes. Cincelada, fundida, torneada, grabada, esmaltada y sobredorada.

24,5 cm de altura, 18,5 cm de anchura del pie y 9,5 cm de diámetro máximo en la copa.

Sin marcas.

Marchena (Sevilla). Iglesia Parroquial de San Juan Bautista.

En la década de los años 80 del siglo *xvi* empieza a aflorar en la platería española el nuevo estilo severo y geométrico que triunfará en la primera mitad del Seiscientos. Si la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla de Francisco Merino (adquirida en 1587) pasa por ser la obra clave en el origen de esta tendencia manierista denominada Purismo, Francisco de Alfaro tiene un papel esencial en el mismo proceso por su rápida reacción a la propuesta merinense. El cáliz de Marchena es obra fundacional en este sentido. Mientras los grandes proyectos de platería están en manos foráneas en la Sevilla de la octava década (Juan de Arfe y Merino), Alfaro, sin presiones de ostentosos compromisos laborales, irá madurando un estilo personal en piezas pequeñas en las que, bajo la influencia de la novedad de Merino, se van esbozando las pautas y algunas fórmulas de la nueva corriente.

Ya Cruz Valdovinos señaló la novedad estructural de esta pieza en el conjunto de la platería española. La proliferación de molduras contrapuestas que constituía los vástagos en el período renacentista anterior, se ve sustituida ahora por una yuxtaposición ordenada y alternante de formas geométricas definidas (circulares y cuadradas), principio compositivo que triunfará en el siglo *xvii*.

La ornamentación y sus técnicas inician una transformación decidida. Los temas abstractos (espejos, cartabones, óvalos, perlas, acostillamientos, etc.) compiten ya con los naturalistas. Aparecen superficies sin decoración y ésta tiene menos relieve que en épocas anteriores, empezando a destacar la técnica del grabado (gollete, copa, costillas) que, junto a un suave cincelado, logra conservar visualmente la forma geométrica de la composición. La figuración se ha reducido a algunos temas habituales como Apóstoles, Evangelistas y ángeles alusivos al Sacrificio de la Pasión. Hay que destacar el uso de esmaltes, técnica sin volumen que respeta el perfil general y lo anima con el color. No se sabe con certeza el origen del uso de esmaltes manieristas, tan omnipresente en el Purismo del siglo *xvii*. Suele afirmarse que los más antiguos son de fines de los años 70 del siglo *xvi* y castellanos, pero suele también olvidarse que la platería cordobesa ya contemplaba su uso a

principios de esa década, y así lo demuestra el contrato de los famosos portapaces catedralicios de Rodrigo de León firmado en 1571. Por su parte, el empleo de tal técnica por Francisco Merino aparece sólo a partir de sus trabajos cordobeses de principios de los años 80, dos cruces desaparecidas de las que se conocen sus contratos, por lo que tal vez se deba al influjo estético de la ciudad andaluza. En cualquier caso, el cáliz de Marchena es una de las primeras piezas españolas donde el esmalte aparece bajo el tratamiento manierista que triunfa a partir de ahora.

Novedad fundamental es el nudo arquitectónico. A través de la arquitectura, eje de la nueva platería finisecular, Alfaro había ensayado la abstracción decorativa, en los remates de las custodias de Marchena, Écija y Carmona. Ahora, esa fusión natural entre geometría y Manierismo arquitectónico, que es fundamento básico del nuevo estilo, se plasma abiertamente. En forma de templete cuadrado, con cajas entre seudopilastras con volutas y mutilos en lugar de basas y capiteles, y simple cornisa, queda montado sobre un cuarto bocel acostillado. Alfaro, con gran ingenio, ha tomado un elemento de la cruz de Merino, el templetillo de enlace entre el nudo y la cruz, y lo ha transformado en nudo de un cáliz. Dada la coincidencia cronológica de la cruz y el cáliz, cabe pensar que Alfaro debió conocer el modelo en las citadas cruces cordobesas de Merino. El resurgimiento de la manzana arquitectónica en los cálices andaluces había comenzado, tras el gusto ornamental del Renacimiento, en los años 70 bajo formas muy convencionales y siempre con un uso minoritario. El modelo de Alfaro es revolucionario por su planta cuadrada y por introducir el lenguaje arquitectónico del último Manierismo romano, siendo incorporado en Andalucía a múltiples piezas de vástago, especialmente ostensorios, y ofreciendo una alternativa al modelo avovado con toro que se impone en el Seiscientos. Aunque en menor medida, también aparece en piezas castellanas, insinuando un posible influjo de Alfaro en esas platerías durante sus últimos años toledanos.

Ejemplo del personal método compositivo del orfebre y de la relación íntima entre arquitectura y orna-

mento que personaliza la platería desde ahora y hasta la irrupción del Barroco, es el cuerpo troncopiramidal que enlaza el nudo y la copa del cáliz. Usado como remate constructivo en las custodias citadas, pasa ahora a convertirse en flexible estructura de vástago. Su decoración, con triglifos, puntos y mutilos, deriva de la tratadística de Serlio y muestra hasta qué punto la ornamentación purista de etapas posteriores tiene sus raíces en las formas geométricas y simplificadas de la arquitectura manierista italiana.

M.V.R.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1985), II, 35.

RAVÉ PRIETO (1986), 40.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 227-228.



ANÓNIMO

Crismera

Obrador sevillano. 1585-1600.

Plata torneada, fundida, cincelada y burilada.

Sin marcas.

16 × 5,5 cm.

Las Cabezas de San Juan (Sevilla). Parroquia de San Juan Bautista.

La crismera ha sido siempre un elemento esencial dentro del ajuar de plata de las iglesias católicas. Su función es muy concreta y radica en contener los santos óleos y el crisma con que se ungen a los fieles en diversos momentos de la liturgia, entre los que destacan el Bautismo y la Unción a los catecúmenos y enfermos. Esta utilidad va a aparecer reflejada en el vaso contenedor a través de inscripciones o símbolos, siendo éstos habitualmente un círculo que alude al santo óleo y una crucecilla que hace referencia al crisma. Normalmente, cuando un recipiente va solo, su funcionalidad es la de recibir el óleo de los enfermos, algo que en este caso aparece alterado, ya que la pieza se remata por una cruz, elemento que posiblemente fuese añadido en tiempos recientes sustituyendo a la inicial del santo óleo.

Centrándonos en la forma y la estética que proyecta esta pieza de las Cabezas de San Juan, claramente se trata de un buen ejemplo del modelo de crismera de mayor repercusión en la platería andaluza de fines del siglo XVI y principios del XVII. Según los hallazgos documentales y los casos con autoría que se conocen, parece que en la implantación de este tipo de recipiente cilíndrico, con base semicircular y

tapadera escalonada y planiforme, tuvo mucho que ver la generación de plateros que trabajaron en Sevilla en las últimas décadas del Quinientos. Concretamente, se puede apreciar su filiación con varias piezas que Francisco de Alfaro realiza en diferentes momentos de su trayectoria profesional, como por ejemplo en los vasos que aguantan las crismeras que labró para las iglesias de Villamartín, Marchena y San Marcos de Jerez de la Frontera. En todas ellas, el platero cordobés plantea un ornamento basado en una serie de elementos decorativos que van a ser fundamentales en años posteriores. Así, los cartones, rectángulos y puntas de diamantes, con algunas ramificaciones vegetales incisas que cubren su superficie, tendrán con posterioridad una fuerte presencia en las piezas del Seiscientos, además de ser un vocabulario ornamental muy utilizado igualmente en yeserías, retablos e iluminaciones durante los primeros años del Barroco. Ejemplares similares a éste y de los mismos talleres sevillanos del periodo aludido, se pueden encontrar en las parroquias de Santa Ana de Triana, Lora del Río y San Miguel de Cumbres Mayores, obra esta última posiblemente labrada por el referido platero cordobés.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHEZ CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN (1939) II, 9.

AA.VV. (1981), II, 508.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 87.



JUAN MARTÍN REDONDO

Fuente

Córdoba. Hacia 1660.

Plata en parte dorada, moldeada, relevada, picada de lustre y con esmalte de color azul, ámbar, verde y rojo oscuro.

46 cm de diámetro.

Marcas en la orilla por el anverso: león, algo frustrado, que parece rampante y rodeado de perlitas, TA/PA y .../TIN (incompleta; la N invertida). Buriladas en el reverso.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, Museo. N.º inv. 2.490.

La costumbre europea de comer con los dedos requirió en las viviendas principales de un servicio compuesto por un jarro —en España, generalmente de pico— y una fuente compañera para dar agua-manos a los comensales antes y después de las comidas. Y aunque no fue el único uso que se les dio a las piezas, el descrito corresponde al más frecuente, según atestiguan los inventarios de la época y distintos testimonios literarios e iconográficos. De entre los últimos, quizá el más ilustrativo se lo debemos a Cervantes cuando describe las burlas de que fue objeto don Quijote al final de un banquete en casa de los Duques: «...en levantando los manteles llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata y la otra con un aguamanil asimismo de plata, y la otra con dos blanquísimas y riquísimas toallas al hombro, y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad, y en sus blancas manos... una redonda pella de jabón napolitano. Llegó la de la fuente, y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de don Quijote; el cual, sin hablar palabra, admirado de semejante ceremonia, creyendo que debía ser usanza de aquella tierra en lugar de las manos lavar las barbas...» (segunda parte, capítulo. XXXII). También en la conocida tabla del *Milagro en el banquete de Santo Tomás Apóstol*, atribuida al maestro de Balbases (fines del siglo xv), en Covarrubias (Burgos), se representa una acción parecida: dos servidores con toallas al hombro acercan un jarro y una fuente a los comensales. Pero a la vez que útiles, eran también bellos objetos de adorno, que se mostraban, junto a otras piezas de vajilla igualmente muy ricas y de variados materiales, en grandes aparadores para magnificar el estatus económico y social del anfitrión.

Por desgracia, lo más común es que estos juegos hayan llegado hasta nosotros desprovistos de una de sus piezas originales, como ocurre con esta fuente de la Fundación Lázaro Galdiano, de cuya función no hay duda al contar en el centro con el correspondiente asiento circular para encajar la base del jarro aguamanil.

Su estudio fue realizado hace unos años por Cruz Valdovinos, quien destacó de ella su notable cali-

dad técnica y exquisito adorno, compuesto por labor picada de lustre, de elegante y delicado trazo, y esmaltes opacos de distintos formatos en color azul, ámbar, verde y rojo oscuro, que añaden, como suele ser habitual en la platería del siglo xvii, sugerentes y atractivas secuencias cromáticas a la orilla y al cerco moldurado y hueco del asiento central que, a diferencia de la mayoría de los ejemplares del período, se destaca y aísla del fondo por una medalla esmaltada de arabescos azules sobre fondo blanco.

Una pieza, sin duda, excepcional, pero problemática en cuanto a sus marcas, no tanto la de localidad, que pertenece a la ciudad de Córdoba, como las personales que la acompañan. Cruz Valdovinos escribió que la marca TA/PA «parece improbable que corresponda» al marcador Simón Pérez de Tapia, el cual ocupó el empleo desde 1655 hasta posiblemente su muerte en 1694 ó 1695, pues ni el estilo de la fuente, que con razón considera más propio de las primeras décadas del siglo, ni la marca del artífice (.../TIN), que atribuye a Martín Sánchez de la Cruz fallecido en 1632, son compatibles con las fechas de actuación del citado marcador. Argumenta entonces que la marca TA/PA pudiera corresponder a Alonso de Tapia el Viejo, que contrajo matrimonio en 1610, pero del que nada se sabe acerca de que actuara de marcador entre los años en que data la fuente, 1610 y 1632. A pesar de ello, su hipótesis resulta convincente dada la calidad de la fuente, que sólo puede ser obra de un gran artífice como fue, efectivamente, Martín Sánchez de la Cruz. Ahora bien, a nuestro juicio sus conclusiones plantean algunas dudas. La primera es que quien ocupó el cargo de marcador en las fechas que Cruz Valdovinos data la fuente fue Pedro Sánchez de Luque, que posiblemente lo fuera desde 1612 hasta su muerte en 1640, como escribimos en otro lugar de este catálogo. Sorprende, además, que ninguna de las tres piezas conservadas de Martín Sánchez de la Cruz (relicarios de la Santa Espina y de San Marcos, del Císter de Córdoba y andas de la Virgen de Araceli, en Lucena) lleve su marca personal. Con estos datos parece que habría que adjudicar la marca MAR/TIN (que lleva así mismo otra fuente de la

Fundación) a otro platero, que bien podría ser Juan Martín Redondo, que en 1615, año de su matrimonio, figura como platero de mazonería. También Ortiz Juárez reseña un Juan Redondo el Viejo entre los artífices inscritos en 1622 en el libro de la Hermandad. Esta atribución, además, hace compatibles los años de actividad de este platero con las fechas de actuación de Simón Pérez de Tapia como marcador, lo que retrasaría la fecha de la fuente hasta aproximadamente los comienzos de la década de los años sesenta del siglo xvii, teniendo entonces que calificarla por su adorno de muy tradicional, lo que hasta cierto punto parece lógico en un artífice formado, como podría ser el caso de Juan Martín, en las primeras décadas del xvii. Ello sin embargo no resta interés a la obra ni a su autor, al que seguimos considerando un magnífico platero.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973), p. 78.

SANZ (1975), 153-154.

DE LA TORRE (1983), n.º 410.

CRUZ VALDOVINOS (1986), 39.

CRUZ VALDOVINOS (1999), 257.

CRUZ VALDOVINOS (2000), 168-171.



ANÓNIMO

Cáliz

¿Obrador sevillano? Primer tercio del siglo xvii.

Plata dorada, esmaltes opacos de color azul. Torneada, fundida y picada de lustre.

27,5 cm de altura; 15,7 cm diámetro de pie y 8,7 cm diámetro de boca.

Sin marcas.

Rota (Cádiz). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la O.

Este cáliz es un magnífico ejemplo del estilo cortesano difundido desde Madrid durante el reinado de Felipe III y que tuvo un amplio desarrollo en toda la geografía española y también hispanoamericana hasta inicios del siglo xviii. Aunque no tenemos certeza del centro de realización de esta elegante obra, nos inclinamos a pensar que debió hacerse en Sevilla, por la semejanza estilística con otros cálices sevillanos conservados tanto en la capital hispalense como en localidades más o menos cercanas; además, el hecho de que no presente ninguna marca también posibilita que se hiciera allí, puesto que a diferencia de lo que ocurrió con otras capitales andaluzas como Córdoba (donde por cierto se ha conservado un buen número de cálices de este tipo aunque con alguna característica peculiar), en Sevilla no se marcó la plata durante el siglo xvii.

Fue la platería sevillana una de las que, junto con centros cercanos a la Corte —como Toledo o Valladolid—, contribuyó a la difusión de este modelo que se empleó en piezas de astil como cálices, copones, candeleros, custodias portátiles y algunos relicarios. El equilibrio de la obra es asombroso no sólo desde el punto de vista morfológico sino también decorativo; la estructura presenta las partes habituales de copa ligeramente acampanada partida por doble baquetón, astil con estilizado cuerpo troncocónico, nudo de jarrón (casi cilíndrico) con moldura superior —que por su forma cortante semeja más un bocel que el toro habitual— y estrecha escocia bajo el nudo, que enlaza con el gollete mediante varios anillos salientes; el pie es circular con borde vertical, y consta de una zona inferior de perfil convexo y otra superior cilíndrica con el centro rehundido. Tanto la parte estrecha y saliente del nudo, como las arandelas de distinto diámetro y perfil tan cortante al final del astil, son características peculiares de la platería sevillana, por lo que seguramente este cáliz lo adquirió allí algún benefactor de la iglesia roteña como en el caso de varias de las piezas que componen su ajuar.

Aunque la decoración es la habitual dentro del estilo cortesano: utilización de espejos tabicados con esmalte opaco azul, empleo de costillas pares o simples, dibujos geométricos y vegetales picados, contario perlado y pequeñas cabecitas de querubines, nos parece que en la pieza están dispuestos con destreza, para que su aspecto general resulte rico pero en modo alguno recargado, lo que consiga al combinar molduras adornadas con otras lisas: zona superior de la copa, inicio del astil, escocia y las partes superior y vertical del pie.

Ya comentamos al estudiar esta obra hace años que no aparece documentada en los libros de fábrica de la iglesia y que la primera mención a ella está en el inventario de 1671, donde figura el primero de los cuatro cálices que tenía entonces la Iglesia de la O describiéndolo como rico, sobredorado y esmaltado con su patena sobredorada. El inventario de 1758 aporta el peso «dos libras y doce onzas incluyendo la patena» y dice que cucharita; tanto los inventarios de 1850 como el de 1880 se refieren a él como «sobredorado con sobrepuestos de ángeles y escudos, patena y cucharita y peso de cuarenta y cinco onzas y diez adarmes». Es evidente que en la anotación confundieron los esmaltes de la obra con la palabra escudos. No se han conservado ni la patena original ni la cucharita que debió hacerse en el siglo xviii tras haber sido sustraídas todas las que había en la iglesia en la invasión inglesa que sufrió la localidad de Rota en 1702.

En ejemplares como éste tan bien proporcionados en su hechura y adorno se alcanzó la perfección del modelo creado en Madrid. Sólo lamentamos no saber quién fue su artífice ni la fecha de realización, que seguramente no sería ni anterior a 1620 ni tampoco muy posterior, por lo que preferimos datarlo en el primer tercio del siglo xvii.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

NIEVA SOTO (1995), 52-53.



ANÓNIMO

Cáliz

¿Obrador granadino o madrileño? Inicios de la década de los años noventa del siglo xvii.

Plata dorada, torneada, fundida y picada de lustre; esmaltes de color blanco con trazos pintados de color rosa, azul, amarillo y verde.

27 cm de altura, 17 cm de diámetro de pie y 10 cm de diámetro de copa.

Sin marcas.

Granada. Catedral.

El cáliz perteneció al pontifical del arzobispo de Granada Martín de Azcargorta (1693-1719), prelado de quien sus biógrafos y panegiristas destacan como principal virtud su liberalidad con la catedral granadina, a la que dotó con numerosas piezas de plata y otras importantes realizaciones decorativas en el interior del templo (retablo de Santiago y de la Virgen de la Antigua, entre otras). En el capítulo de la platería y las joyas, sus donaciones fueron continuas desde el comienzo de su episcopado hasta que le sobrevino la muerte en 1719; además, por vía testamentaria legó a la catedral toda la plata de su oratorio. En total, entre las donadas en vida y las procedentes de su expolio, son treinta y cuatro los vasos y demás piezas litúrgicas que pasaron a engrosar el ajuar del templo. Las más ricas las destinó a adornar suntuosamente el altar mayor, para el que regaló un frontal, un viso de sagrario, cuatro jarras grandes para la mesa y doce chapas de plata que se colocaron en el tabernáculo de la capilla mayor.

Por desgracia, del conjunto actual de platería de la catedral sólo este cáliz («de plata sobredorada con veintiocho esmaltes de porcelana del Pontifical del Sr. Ascargorta» y un bernegal grande, pueden asignarse con seguridad al arzobispo.

El primero es un buen ejemplo de la platería del primer Barroco, pues responde plenamente al estilo acuñado en la corte madrileña durante el reinado de Felipe III (1598-1621) y que se difundirá al resto de las platerías hispánicas con tal grado de aceptación entre los artífices que terminará anulando los matices regionales diferenciadores presentes en la platería del siglo xvi y favoreciendo la formulación de un nuevo lenguaje unificado y de alcance nacional. Su total identificación, además, con la política centralista de los Austrias, y los gustos y situación económica del país alargará la vigencia del estilo hasta las primeras décadas del siglo xviii sin que apenas se introduzcan cambios significativos respecto a los prototipos iniciales marcados en Madrid.

Por ello, no debe extrañar que este cáliz del arzobispo Azcargorta repita el tipo de los ejemplares más tempranos, coincidiendo con ellos tanto en la forma de la copa como del vástago —con el característico astil troncocónico, nudo de jarrón con toro encima y gollete cilíndrico— y también del pie, que es circular y de tres alturas, la superior rehundida en su centro. Sólo los esmaltes pintados con florecillas de color rosa, azul, amarillo y verde sobre fondo blanco («a la porcelana») y las guirnaldas de flores picadas del pie junto a los tradicionales motivos de ces vegetalizadas de finísimo trazado, delatan una cronología avanzada dentro del siglo xvii, más cercana ya al naturalismo del Barroco decorativo y que podríamos situar en los inicios de la década de los años noventa del siglo xvii, fecha además que coincide con los inicios del pontificado de Martín de Azcargorta al frente de la diócesis de Granada.

Ahora bien, la falta de marcas en la pieza, como ocurre normalmente en este período, impide concretar con exactitud su centro de procedencia, pero sin descartar Granada o algún otro centro andaluz por cercanía geográfica y por la estandarización que llegó a alcanzar el estilo, los paralelismos son más evidentes con la serie de cálices limosneros regios realizados a fines del siglo y comienzos del siguiente, sobre todo por la presencia en éste y en los otros de costillas esmaltadas —aunque por tradición y mayor riqueza, son de tipo *champlevé* en los limosneros—, lo que no quiere decir que tengamos que atribuir su hechura a un platero de la Corte, sino a cualquier otro, eso sí de un alto nivel técnico, de los muchos que trabajaban entonces en Madrid. Por lo demás, la pieza es brillante en su realización, muy rica y de gran interés por sus numerosos esmaltes «a la porcelana», corrientes en la joyería contemporánea pero raros en platería, que añaden un tono de alegre elegancia, casi rococó, a su sobria estructura, y unas tonalidades cromáticas más brillantes, sugerentes y variadas que las conseguidos por los de tipo tabicado, habituales en la platería de este período.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2006), 598-599.



ANÓNIMO

Bandeja

Obrador sevillano, 1655.

Sin marcas.

Plata repujada y cincelada.

46 cm de diámetro.

Inscripción en el reverso: «ESTA FUENTE LA DEJÓ A SAN LORENZO EL JURADO PEDRO MARTÍNES LÓPES, AÑO DE 1655».

Sevilla. Parroquia de San Lorenzo.

La importancia de esta obra, además de su calidad, reside en estar fechada y constituir la primera pieza de estilo barroco con fecha exacta, que conocemos por la leyenda.

La obra forma pareja con otra igual y fue donada por un jurado sevillano, llamado Pedro Martínez López, junto con un portapaz que lleva la imagen de San Lorenzo. Aunque al no llevar marca no podemos afirmar con toda seguridad que sea obra sevillana, sin embargo, el hecho de que tanto el portapaz como la bandeja lleven los símbolos de San Lorenzo y que hayan sido donados expresamente para la parroquia de esta advocación, hace pensar que sean obras sevillanas.

Así como el portapaz presenta un modelo de transición con una arquitectura muy manierista con tímidos temas vegetales, las bandejas muestran una ornamentación completamente barroca, en la que ya no quedan restos del Manierismo aunque, como sabemos en estas fechas de mediados del siglo XVII, el gusto por los temas geométricos y los esmaltes estaba todavía vigente. Así, las bandejas constituyen el primer manifiesto de la decoración barroca sevillana. Toda la obra aparece cubierta de temas vegetales, repetidos en distintos tamaños y posiciones en el borde y en la parte central. En la banda exterior, rematada por un borde ondulado se colocan dobles ces vegetalizadas, en

cuyo centro va una rosa carnosa de cuatro pétalos. Entre estos temas principales se distribuyen parrillas, símbolo del santo y unas coronas doblemente aladas.

En el cuerpo de la bandeja los temas aumentan de tamaño y se componen de cuatro grandes ces, o tornapuntas, con brotes vegetalizados, que enmarcan una flor, abierta o semiabierta, y bajo ella una venera, alternándose con estos módulos otras cuatro flores semiabiertas. Todas ellas inauguran el tipo de flor barroca de pétalos carnosos y deflecados y, en las abiertas, un núcleo central cuadrulado. El centro de la bandeja se compone de varios anillos decorados con hojas de acanto y una flor central. La leyenda de la donación se despliega alrededor de este centro.

A partir de este momento empezaremos a encontrar piezas, especialmente bandejas, lámparas, y otras piezas de perfil circular y superficie más o menos plana decoradas en esta forma, pero la mayoría de ellas no llevarán marca y rara vez fecha. Solamente se puede identificar la fecha y el autor cuando existe documentación sobre las piezas y en los casos en que disponemos de ella siempre es posterior a la de estas bandejas, y por ello se consideran como las primeras obras barrocas sevillanas.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), I, 368, fig. 104 y II, 233.

MORALES (1981), 171.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 118-119.



MANUEL DOMÍNGUEZ

Bandeja

Sevilla. Entre 1730 y 1740.

Plata. Repujada y punteada.

32,5 cm de diámetro.

Marcas en la orilla por el anverso: Giralda sin enmarcar, VAN / ABA / LERO y MANU / ELI.

Sevilla. Museo de Bellas Artes. N.º inv. CE 0027 O.

Bandeja circular de plata repujada en su color, de perfil continuo. La orilla decorada con dieciséis motivos de hojas de acanto estilizadas. El hueco del cuerpo muy hundido con decoración barroca consistente en ocho flores y capullos de amapolas, alternando las vistas de perfil con las de visión frontal, rematadas cada una de ellas con tornapuntas vegetales. El emblema convexo siguiendo el perfil general de la bandeja decorado con un cesto de frutos, podría tratarse de granadas, sobre fondo liso y rodeado de cordón de pequeños círculos incisos.

En cuanto a las marcas aparecen impresas en la orilla por el anverso, como se ha mencionado anteriormente, giralda sin enmarcar, *VAN/ABA/LERO* y *MANU/ELI*. La primera de ellas alusiva claramente al platero sevillano Juan Caballero, quien utilizó este mismo punzón como artífice y como fiel contraste de esta ciudad entre 1713, año de su aprobación, y 1746, momento a partir del cual se desconocen más noticias sobre el mismo. En concreto en esta ocasión parece ejercer su oficio de fiel contraste de la ciudad, lo que nos pone en antecedente sobre la propia cronología de la pieza, entre 1730 y 1740, período en el que Juan Caballero actuó posiblemente como fiel contraste en Sevilla. La marca del artífice parece corresponder al platero sevillano Manuel José Domínguez, documentado entre 1695 y 1739.

Esta tipología de bandeja es común dentro de la llamada platería civil o doméstica que comenzó a realizarse en los comienzos del siglo xvii coincidiendo con la llegada de América de grandes can-

tidades de metales preciosos, especialmente plata. En este momento la platería comienza a adquirir un nuevo papel en la sociedad: el de garantizar el refinamiento en la decoración de la casa y en el servicio de la mesa. Nos trae al recuerdo esas magníficas y decorativas repisas donde, junto a las porcelanas procedentes del Extremo Oriente se exponían bellísimas piezas de plata como bandejas, platos, aguamaniles, candelabros, etc... El desarrollo de esta platería se produce en una sociedad en profunda renovación, instalada en mansiones más acogedoras y en castillos menos inhóspitos, donde los objetos de plata asumen gran importancia en el ajuar doméstico.

Desde el punto de vista estilístico, los primeros treinta años del siglo xviii, período al que pertenece esta bandeja, se presentan como un período de transición que va a marcar el paso de las formas barrocas al Rococó. Los motivos ornamentales se presentan todavía enmarcados por la tendencia a la simetría aunque de forma menos rígida y con una pronunciada inclinación hacia las estilizaciones.

No han llegado hasta nosotros otros ejemplares de bandejas fechables, como la aquí estudiada, en la primera mitad del siglo xviii en la platería sevillana, por lo que nos es imposible hacer cualquier tipo de comparaciones. Se observa decoración similar en algunas bandejas madrileñas de finales del siglo xvii, aunque es ya en el siglo siguiente cuando se impone la decoración floral en la ornamentación de las bandejas.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), II, 275.

SANZ (1991), I, 342.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 162.

R.I.M.



PEDRO BERNARDO GORDILLO

Crismeras

Sevilla. 1709.

Plata. Fundida, cincelada y dorada.

Sin marcas.

37,5 cm de altura, 18,5 cm diámetro base.

Écija (Sevilla). Parroquia de Santa María.

Durante la Misa Crismal, que se celebra el Jueves Santo, tiene lugar la bendición de los santos óleos para los enfermos, para los catecúmenos y para el crisma. Tradicionalmente los óleos litúrgicos se consagraban siempre en la catedral de la diócesis y se trasladaban a las iglesias en una ampollas de plata. Cada parroquia poseía unas ánforas de plata para su almacenaje y custodia y unos recipientes más pequeños y funcionales, para el uso en la sacristía, que se denominaban crismeras y que durante los siglos XVII y XVIII gozaron de una gran riqueza ornamental.

Las crismeras de Santa María de Écija, aunque en esencia responden al prototipo habitual en las platerías sevillana y cordobesa del momento, poseen la originalidad de mostrar una escultura entre sus brazos. La base es circular, con festón de lóbulos y perfil convexo y está decorada con rosas, capullos y querubines. El astil, compuesto por una sucesión de cuellos, boceles y molduras cilíndricas de gran dinamismo, posee idéntica decoración vegetal y culmina en una moldura circular que sirve de anclaje a los brazos de las crismeras y se remata con una escultura. Los brazos están muy restaurados y se forman con roleos vegetales terminados en querubines que soportan los vasos para el óleo y el crisma; ambos tienen forma de pera invertida, se hallan identificados con sus respectivos símbolos —O y cruz— y están decorados con acantos. La escultura central representa al pontífice San Gregorio Magno, según la interpretación de Sancho Corbacho; el santo aparece de pie, con ligero contraposto, ataviado con la indumentaria pontificia, bendiciendo con la diestra y portando la cruz patriarcal en la mano izquierda. Viste tiara, gran capa pluvial adornada con flores a buril y una cartela sobre la espalda con la figura del apóstol San Pablo, patrón de Écija.

Uno de los mandatos de la Visita pastoral de 1708 a la Parroquia de Santa María ordenaba

«que se hagan crismeras nuevas de plata y vaso para el santo óleo a la moda nueva». En su virtud, el mayordomo y los beneficiados del templo concertaron el día 27 de diciembre de 1708 con Pedro Bernardo Gordillo, platero de Sevilla, la ejecución de unas crismeras cinceladas y doradas, cuyo peso no excediera los nueve marcos de plata, con un pontífice en el centro «según dibujo que está en esta iglesia». La obra quedó finalizada al año siguiente, alcanzando un coste de 2.136 reales, más el valor de plata obtenida al fundir las crismeras antiguas. Para explicar la originalidad de esta pieza —que debió obedecer al encargo expreso de la parroquia— existe un claro precedente ecijano de crismeras escultóricas con la figura de un pontífice y se halla en las crismeras de San Higinio, realizadas hacia 1570 por Diego de Alfaro, para la Parroquia de Santiago. En esta misma línea y antes de finalizar el siglo XVIII, Diego Antonio Gaitán realizó otras crismeras con una figura central (1772) para la parroquia ecijana de Santa Bárbara.

Sobre la figura de Pedro Bernardo Gordillo, del que no se conocen otras obras, sabemos que fue aprobado en 1690 como maestro platero del gremio de Sevilla, tras la ejecución de una corona de plata. En 1701 participaba como testigo en un pleito que la corporación sevillana promovía a cuenta de la aprobación del Libro de Dibujos para los exámenes de maestría de los plateros aspirantes. Entre 1705 y 1706 fue padre mayor de la Cofradía de San Eloy, que aglutinaba a los plateros sevillanos. En cuanto a su estilo, las crismeras de Écija muestran una profusión de acantos carnosos, flores y otros motivos vegetales en relieve, tratados con gran dinamismo; la acertada combinación de estos elementos pone de manifiesto que Gordillo era un buen conocedor del lenguaje barroco ornamental que triunfaba en la platería sevillana a comienzos del siglo XVIII.

G.G.L.

BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ, SANCHO, COLLANTES (1951), 127.
SANCHO CORBACHO (1970), 82.
SANZ SERRANO (1977), 222.
MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO (1982), 183.
CRUZ VALDOVINOS (1992), 127-128.
GARCÍA LEÓN (2001), 206.



MARTÍN DE MENDOZA NATERA

Acetre portátil

Jerez de la Frontera (Cádiz). 1714.

Plata en su color. Fundida, torneada, relevada y cincelada.

29 cm de altura con tapa y 20 cm sin ella; 9,5 cm de diámetro de pie y de boca.

Sin marcas.

Jerez de la Frontera (Cádiz). Iglesia de San Miguel. Hermandad del Santísimo Sacramento.

Por encima de la belleza formal y decorativa de esta obra de platería nos interesa destacar la originalidad de su función, puesto que se trata de un acetre portátil que se usaba para llevar el agua bendita fuera de la iglesia, cuando por motivos extraordinarios como procesiones o el traslado del Viático a casa de los enfermos era necesario realizar aspersiones. Como señala la documentación que encontramos en el Archivo Histórico Nacional, la Hermandad Sacramental de San Miguel realizó el encargo al platero Martín de Mendoza, junto con un hisopo —que se colocaría dentro— que no ha llegado a nuestros días; ambas obras estaban terminadas el 20 de agosto de 1714, fecha del recibo presentado al cobro por el artífice jerezano.

Cuando hace casi veinte años estudiamos esta pieza por primera vez, con motivo de nuestra tesis de licenciatura, pensamos que podía tratarse de la crismera para llevar óleo a los enfermos pendiente del cuello, cuya hechura se ordenaba en los mandatos de visita de 1698. Años después encontramos en la iglesia jerezana de San Dionisio un objeto que —aunque de forma cilíndrica en lugar de octogonal como el que nos ocupa— presentaba similitudes con éste al llevar también tapa terminada en pirámide con bola, adorno de flor en la base y sobre todo arandelas laterales en el cuerpo para introducir un cordón que permitiera trasladar la pieza colgada. El ejemplar de San Dionisio —que también pensamos era una crismera al relacionarlo con el de San Miguel— lleva una inscripción que indica su pertenencia a la Hermandad Sacramental de la iglesia y su ejecución en el año 1723.

El hallazgo de documentos inéditos en el mencionado archivo nos permitió constatar, no sólo que la obra conservada en San Miguel se debió también a la iniciativa de una Cofradía del Santísimo Sacramento, sino lo que es más importante, descubrir al autor de la misma, la fecha de realización y el empleo que se le dio, que hasta ese momento habíamos confundido al no

existir piezas similares en otros centros plateros españoles.

La caldereta y el asperjador (como se les denomina en el documento) costaron 33 escudos y medio de plata incluyendo el material y la hechura de ambos. El trabajo se debió como se indicó al platero jerezano Martín de Mendoza, documentado entre 1685 y 1724 en que murió; fue familiar del Santo Oficio, hermano mayor de la Sacramental de San Dionisio, marcador de plata y tocador de oro en 1721; poseyó casa propia, una finca con viñas, casitas y lagares, dos bodegas y un balcón en la plaza del Arenal (para divisar los principales acontecimientos públicos de la ciudad). Todas estas propiedades, más los ingresos de su actividad como platero en seis iglesias y alguna cofradía, debieron reportarle un importante caudal que dejó en herencia a sus dos hijas naturales y a su hermana soltera Ana, según dispuso en su testamento. Además del acetre portátil de la exposición se han conservado de su mano las siguientes obras: un sitial compuesto por diversas piezas, que le llevó varios años de trabajo (1705-1716), cuatro cetros (1707), una campana para anunciar el Viático (1714) y un portacorporales (1715), todos ellos en San Miguel.

El acetre presenta un original cuerpo octogonal bastante alargado cubierto con tapa también octogonal rematada en pirámide con bola; ambos llevan sortijas laterales para introducir el cordón que permitiría colgarse la pieza del cuello para su traslado al exterior. Los motivos decorativos son muy variados y propios del Barroco avanzado ya que se hallan relevados, llenan toda la superficie y son de un gran naturalismo; flores, tallos y cabezas monstruosas expulsando tallo por la boca, alternan en el cuerpo con los siguientes motivos iconográficos: cáliz con patena en cuatro de las caras y una cruz alada en las otras cuatro, símbolos respectivamente del Santísimo Sacramento —como es natural en una hermandad sacramental— y del arcángel San Miguel —titular del templo para el que se hizo—.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

NIEVA SOTO (1988), 101-102, fig. 21.

NIEVA SOTO (1992), 494-495, fig. 115, vol. II, 908-911.

NIEVA SOTO (2003), 465-485, lám. 4.



JUAN SÁNCHEZ IZQUIERDO

Atril

Córdoba. 1731.

Plata en su color. Repujado, cincelado y elementos de fundición.

31 × 39 × 28,5 cm.

Marcas: SAN/CHEZ, león rampante y CAST/LLOD 1731. Inscripciones: «SOI D LA / CIUDAD DE COR/DOBA A D 1731».

Escudos: León rampante coronado, encerrado en óvalo.

Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba. Colección Municipal de Orfebrería. N.º inv. 1.729/PL-081 MP.

Atril perteneciente al primitivo juego de altar del Ayuntamiento cordobés.

Pieza cubierta de chapa de plata con alma de madera. Como soporte el platero utiliza las imágenes de cuatro cariátides, envueltas en elementos vegetales que sirven de motivos decorativos de sus ángulos y al mismo tiempo de patas que finalizan en formas abultadas. En cada uno de sus frentes presenta una decoración de carnosas hojas de cardina y flores ondulantes dispuestas en riguroso orden simétrico, de similares esquemas al del resto de las obras del encargo municipal al que pertenece. En la gradilla, la decoración se interrumpe con un óvalo en su parte central que encierra el león coronado rampante, inciso a buril, uno de los símbolos del escudo de Córdoba.

La exuberante decoración de abultado repujado e inciso cincelado cubre la totalidad del plano inclinado —soporte del Libro Sagrado— que rompe su simetría al presentar como motivo central, un ave con el pico inclinado sobre su pecho figura que el platero repite en los paneles que conforman el gran frontal de altar perteneciente al mismo juego de altar municipal. En la parte posterior, la decoración se enriquece con una cartela oval enmarcada por roleos, de los que parten grupos de frondosas hojas y flores simétricamente ordenadas. Una inscripción grabada en su interior nos indica su propietario y fecha de ejecución «SOI D LA / CIUDAD DE COR/DOBA A D 1731». Todas sus caras están perfiladas con ingletes ligeramente elevados que en líneas paralelas acogen unas grecas de hojas de acanto. El atril responde a los esquemas barrocos que se estaban desarrollando en los primeros años del siglo XVIII, pudiendo establecerse paralelos estilísticos con los atriles que Bernabé García de los Reyes realizó para las parroquias de los pueblos cordobeses de Espejo y de Cabra. Este modelo estuvo muy generalizado hasta las nuevas formas implantadas por Damián de Castro y Santa Cruz y que perduraron hasta fines del siglo XVIII. El triple marcaje perfectamente visible está situado en tres lugares diferentes; en la parte central de la

gradilla, en la parte superior del plano inclinado y por último en la parte superior del reverso de la pieza. Presenta las marcas SAN/CHEZ como autor, correspondiente al platero Juan Sánchez Izquierdo (1687-1756) artífice que abre la centuria del siglo XVIII —época dorada de la orfebrería cordobesa— y considerado como uno de los maestros más representativos del gremio de plateros al recibir uno de los encargos más significativos de la ciudad: la ejecución de los ornamentos de culto y otros objetos seculares para el Ayuntamiento de Córdoba. Muy joven fue aprobado por la Congregación de San Eloy el 30 de junio de 1714, ocupando cargos de Veedor y componente de la Junta General de Comercio y Moneda en 1743. La marca de ciudad, el león rampante aparece enmarcado en círculo dentado. La marca de contrastía CAST/LLOD 1731, es la personal del fiel marcador Francisco Alonso del Castillo (¿1607-1751?).

En la actas capitulares del Ayuntamiento de Córdoba de 18 de mayo de 1731 se documenta la creación de esta pieza. Por acuerdo del Cabildo se debarataron las andas de plata de la Virgen de Villaviciosa —realizadas por Rodrigo León y Sebastián de Córdoba en 1577—, y como textualmente indican «...reconociendo que en el oratorio de esta ciudad no hay decente cáliz por ser el que hay de bronce, el atril de madera y que igualmente son indecentes otras de las alhajas de su adorno, acordó cometer a los señores D. Antonio Toboso y D. Andrés de Morales, 24 y al jurado D. Juan Ramírez que hagan se debaraten y pese la plata que tengan y con ella se haga decente cáliz y atril y si sobrase blandones y las otras alhajs que para mayor culto y decencia del oratorio de esta ciudad...». Un mes después, el 22 de junio, se acuerda que se «...debaratara las andas (...) se reconoció que la plata que tenían pesaba 1509 onzas y 5 reales de plata con las cuales había para hacer frontal, cáliz, atril y demás adornos del oratorio, por lo cual ajustaron con Juan Sánchez Izquierdo el marco de hechura a precio de 50 reales de vellón...»

M.V.C.

BIBLIOGRAFÍA

- ORTIZ JUÁREZ (1973), 63.
ORTIZ JUÁREZ (1980), 133.
VALVERDE y RODRÍGUEZ (1994), 94-96.
MORENO CUADRO (2006), 138.



DAMIÁN DE CASTRO

Portapaz

Córdoba. 1771.

Plata en su color y dorada. Fundida.

27 × 21 cm.

Marcas en el reverso: CAS/tRO, 71/ARANDA y león (al reverso).

Écija (Sevilla). Parroquia Mayor de Santa Cruz.

Durante la celebración de la Eucaristía cristiana ocupa un lugar muy destacado el «beso de la paz». Este ósculo de la paz es una clara demostración de la solidaridad y la fraternidad cristianas y su origen se remonta a las primitivas comunidades romanas del siglo v. Con el tiempo, y para evitar los posibles abusos, este beso fue decayendo en favor del «osculatorium», objeto en el que se representaba una imagen sagrada cualquiera. Los primeros osculatorios datan del siglo XIII y pronto adoptaron la forma tradicional con la que han llegado a nosotros: capillita o pequeño retablo de formas arquitectónicas que constituye el marco ideal para mostrar la imagen sagrada

Esta pieza de Écija destaca por su gran singularidad pues, en ella el esquema arquitectónico habitual de los portapaces, ha sido sustituido por un modelo novedoso que simula una gran taja de rocalla. Sobre un pedestal de escalones ondulantes se eleva un basamento adornado con el escudo de la Parroquia de Santa Cruz, que sirve de peana para un relieve dorado de la Inmaculada Concepción, sobre nubes y rodeada de rayos rectos y ondulados. Toda la composición se halla enmarcada por un impactante despliegue de rocallas, volutas y hojarasca que, en sus remates superiores, semejan auténticas llamaradas. En la parte posterior se sitúa el asa, en forma de gran voluta adornada con acantos y apoyada sobre una venera; esta parte es completamente plana y presenta un fino dibujo de tornapuntas y rocallas ejecutadas a buril. Las marcas de Damián de Castro y de Bartolomé de Gálvez y Aranda documentan suficientemente la pieza, si bien contradicen las partidas anotadas en el Libro de Cuentas de Fábrica de la parroquia, donde se in-

dica que los portapaces fueron ejecutados, al igual que unas pértigas, por el platero de Córdoba Vicente Vázquez de la Torre y Monte, y que costaron 15.884 reales. Es muy probable que, en realidad, éste último fuese el platero feriante al que la fábrica parroquial compró las citadas piezas, cuya procedencia era el taller de Castro, como demuestra la evidencia de las marcas que hoy contemplamos.

Damián de Castro nació en Córdoba en 1716 y con veinte años accedió a la categoría de maestro, con licencia para abrir taller y comerciar con la plata. En 1746 contrajo matrimonio con la hija del platero Bernabé García de los Reyes, que ejercía como platero mayor de la Catedral de Córdoba. En pocos años, la fuerte personalidad artística de Castro, así como su maestría en el dibujo, unida a la originalidad y refinamiento de sus obras, hicieron de él uno de los artífices más cotizados de la ciudad de Córdoba. Pero además, su prestigio y fama le valieron el desempeño, en más de una ocasión, del cargo de fiel contraste de la ciudad, así como la presidencia o la representación del gremio de plateros de Córdoba, durante el pleito mantenido entre esta corporación y la malagueña. A juzgar por la multitud de obras hoy conservadas y documentadas, la producción de piezas de platería y orfebrería salidas del taller de Castro debió ser ingente, pudiendo ser destacados los conjuntos de la catedral y la Parroquia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, así como los múltiples ejemplos repartidos por iglesias y conventos de la provincia cordobesa, en Sevilla, Écija, Estepa, Málaga, Antequera, Madrid, Canarias, etc.

G.G.L.

BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ, SANCHO, COLLANTES (1951), 117.
MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO (1982), 242.
GARCÍA LEÓN (2001), 206.
MORENO CUADRO (2006), 173



BLAS DE AMAT Y TOMÁS DE PEDRAJAS

Cáliz

Sevilla. Hacia 1770.

Plata dorada, fundida, relevada y cincelada.

26,5 cm de altura, 14 cm de diámetro del pie y 8,5 cm de copa.

Marcas en el borde del pie: *AMATE* (T y E unidas) y *PEDRAJAS* (J y A unidas).

Málaga. Iglesia del Colegio San Estanislao de Kostka. Compañía de Jesús.

Cáliz, como el copón del cordobés Antonio de Santa Cruz mostrado en esta misma vitrina, representativo de las directrices ornamentales del estilo rococó. Lo más singular es su profusa decoración rocalla compuesta por cartuchos asimétricos de ritmos sinuosos e irregulares, su pie de contornos, y las nervaduras helicoidales y adornos de ces que «retuercen» el vástago y su nudo esferoidal, dotando a la superficie de un notable dinamismo. El tipo es característico de la platería sevillana y cuenta con ejemplares muy parecidos repartidos por distintas iglesias de la antigua diócesis hispalense. Éste lleva sólo las marcas personales de los plateros Blas de Amat y Tomás de Pedrajas, que trabajaron juntos desde 1761 a 1772. El primero, examinado en Sevilla en 1730, es artífice bien documentado y con un amplio catálogo de obras, mientras que la figura del segundo, aprobado en 1754, resulta algo más enigmática, pues salvo las obras conjuntas con Amat y alguna obra en solitario (*ráfaga* de la Virgen del Amparo de la Magdalena de Sevilla), poco más se conoce. Cruz Valdovinos sugirió que la incorporación de Amat al Rococó pudo deberse a la influencia de Pedrajas, más joven que él, y que éste debió morir o dejar Sevilla en torno a 1772, pues a partir de esta fecha ni existen noticias suyas ni piezas marcadas por él (1992, pp. 354-355 y 377). Cuestión problemática sigue siendo la datación de la marca uti-

lizada aquí por Amat (AMATE, variante de su apellido que figura en algunos documentos), lo que junto con la ausencia de las correspondientes del marcador, impiden fechar la pieza con exactitud.

En cualquier caso, el cáliz, como comentamos antes, pertenece a un modelo muy característico de la platería rococó sevillana de fines de la década de los años sesenta y setenta, denominado de nudo «de forma continua» o «envolvente», y que utilizaron otros artífices coetáneos de Amat, como José Alexandre y Vicente Gargallo, también más jóvenes que él, pero en piezas fechadas años después del fin del período de colaboración de aquel con Pedrajas, lo que permite adjudicarles la creación del tipo a estos plateros. En Málaga son varias las piezas que se conservan del primero. Con la marca AMATE existe en las Descalzas de Antequera un cáliz parecido, aunque más rico y estilizado, fechado por inscripción en 1769, y una custodia, algo más tradicional, que debió realizar antes de 1767, pues se acompaña del punzón del marcador Nicolás de Cárdenas; y con la marca AMAT un aguamanil y palangana del Convento de Belén de la misma ciudad, adornada la jarra con nervaduras en espiral, solución muy del gusto rococó y de procedencia francesa.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), I, 286.

HEREDIA (1980), I, 220.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 379.



ANTONIO DE SANTA CRUZ ZALDÚA

Copón

Córdoba. 1779.

Plata dorada. Torneada. Fundida y relevada.

37 cm de altura con tapa y 26,5 cm sin ella; 16,5 cm diámetro de pie; 12,8 cm diámetro de boca.

Marcas en el borde vertical del pie: león rampante de perfil izquierdo contornado, dentro de contorno circular; 79/LEIVA; y S./CRUZ (con la última letra frustra). Repetidas las dos primeras bajo dos de los adornos de la copa.

Jerez de la Frontera (Cádiz). Catedral.

Se trata de un copón muy representativo de la platería rococó de segunda mitad del siglo XVIII, cuyo modelo se gestó en Córdoba donde fue repetido —aunque con variantes sobre todo ornamentales e iconográficas— por varios de los mejores plateros de la ciudad como Damián de Castro, José de Góngora o Antonio Ruiz, además de Antonio de Santa Cruz, autor que nos ocupa. Como es habitual en la platería cordobesa de esta época la pieza presenta un marcaje completo que permite saber exactamente el año de realización e identificar al artífice que la realizó. En el trabajo que dedicamos a Santa Cruz con motivo de la celebración del segundo centenario de su muerte pusimos de manifiesto la importancia de su labor profesional, que ocupó cuarenta de los sesenta años que vivió, dejando como fruto un amplio centenar de obras, que aunque son mayoritariamente religiosas (porque normalmente era mayor el número de encargos de este tipo), no faltan las domésticas asimismo de gran calidad.

En esa misma publicación y en otra anterior ya destacamos cómo el copón de la Catedral de Jerez resume a la perfección las premisas del estilo rococó, ya que en cuanto a la búsqueda de asimetría y movimiento no cabe un astil más irregular y retorcido, mientras que en la distribución de la decoración —que transforma incluso la estructura de la pieza— son evidentes el *horror vacui* y la opulencia, no sólo porque los motivos decorativos llenan por completo toda la superficie, sino también porque están realizados con una técnica de alto relieve que produce un gran efecto.

Resulta muy original la forma de resolver la tapa, a base de dos pisos de rocalla sobre los que se disponen tres cabezas de animales: toro, águila y león, atributos iconográficos de los Evangelistas Lucas, Juan y Marcos respectivamente; asimismo singular —aunque lo utilizó también en el copón del Monasterio de la Encarnación de Córdoba de 1777— es que la cruz de remate lleve enrollada la serpiente con la manzana en la boca, simbolizando el triunfo de Cristo sobre el pecado original cometido por el hombre. Por su parte la caja del copón presenta la siguiente decoración: graciosas cabezas de querubines y tres tarjetas —adornadas con ro-

calla y guirnalda— cobijando los siguientes símbolos de la Pasión: corona de espinas con tres clavos; cruz con dos brazos entrecruzados sobre ella; y Cordero Místico tumbado, dormido o muerto.

El astil forma con el pie una única pieza y a nuestro parecer es la mejor parte del copón, pues no conocemos ningún otro así resuelto. El vástago se inicia con una dinámica pareja de querubines bajo los que el artífice ha dejado caer, delicadamente pero sin ningún orden, hojas de parra, racimos y espigas que se prolongan por el irregular astil, donde hasta el tradicional nudo se sustituye por una zona totalmente asimétrica, que evidencia el triunfo de la decoración sobre la estructura de la obra. El pie es de planta circular con tres pestañas salientes de borde recto y superficie sinuosa en la que se repiten los mismos motivos del astil con un relieve muy destacado.

A la vista de lo expuesto no cabe duda de que estamos ante una obra excepcional, no sólo dentro de la platería cordobesa sino también nacional, dado que en ella se conjugan calidad técnica y artística con originalidad morfológica y belleza decorativa, aparte de un estado de conservación inmejorable. Y si en toda pieza es útil y deseable contar con noticias documentales sobre su encargo o procedencia, es evidente que el deseo se incrementa cuando se trata de objetos de especial interés artístico. No hay suerte en el caso de este copón, que no aparece documentado en los Libros de Visita del templo jerezano, ni en las Actas Capitulares del Cabildo Colegial, como ocurre asimismo con el cáliz también de Santa Cruz y de 1779 conservado en la misma sede. En nuestra opinión tanto cáliz como copón (que no hacen juego) pudieron llegar a través de la donación de un generoso benefactor (pues las piezas debieron resultar caras) o también haberse comprado por el mayordomo de fábrica en la tienda de alguno de los plateros cordobeses establecidos en Jerez —que a veces vendían obras de otros compañeros de profesión—, o incluso haberlos adquirido en una feria a algún corredor de comercio, lo que no era extraño en la época como descubrió hace años Margarita Pérez. Sea como fuere es lamentable que no se registrara su ingreso.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO DE TORRES (1934), I, 404 y II, figs. 345 A y B.

NIEVA SOTO (1992), I, 482-484 y 685-686.

NIEVA SOTO (1993), 87-114.



JOSÉ ALEXANDRE

Sacra central

Sevilla. Hacia 1775.

Plata fundida, repujada y grabada.

40 × 44 cm.

Marcas repetidas en la parte superior: ALEXANDRE.

Carmona (Sevilla). Iglesia parroquial de Santa María.

Presenta estructura rectangular de perfil simétrico, muy movido y recortado debido a su decoración de tornapuntas, rocallas y espejos asimétricos que configuran su contorno. A pesar de ser la rocalla el tema decorativo principal, se pueden apreciar ciertos elementos vegetales y florales estereotipados e inexpressivos, de herencia barroca, que aparecen en el borde superior e inferior del marco interior de la pieza, como pequeñas flores de pétalos abiertos.

Esta tipología impuesta en la liturgia por San Pío V, papa entre 1566 y 1572, y colocada sobre el altar para facilitar la lectura de algunas plegarias de la misa, adquiere gran difusión durante el Barroco, conservándose bastantes piezas del siglo XVIII. Con la reforma litúrgica de Paulo VI, papa entre 1963 y 1978, dejaron de utilizarse y fueron sustituidas por un misal más apropiado. Normalmente, se componen de tres piezas, una central y dos laterales me-

nores, pero en este caso sólo existe una única pieza de gran tamaño, no existiendo noticias de las laterales, por lo que es posible que no llegaron a realizarse. En el centro de ésta se encuentran, grabadas en latín, las palabras de la Consagración.

La marca confirma la autoría de José Alexandre, platero examinado en Sevilla en 1751 y muy activo en Carmona entre 1775 y 1785. No existe documentación que nos aclare la fecha de realización ni el coste de esta excelente pieza. Sin duda, obra espléndida que refleja la madurez de su autor que domina el lenguaje rococó de contornos ondulantes y gráciles, conjugando el orden respecto a un eje central, con la asimetría, la decoración variada con superficies lisas y resaltado relieve, y la fantasía de diseños de desarrollo curvo.

M.J.M.A.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO Y COLLANTES DE TERÁN (1939), (1943), (1951), II, 139.

SANCHO CORBACHO (1970) n.º 89.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 265-266.

MEJÍAS ÁLVAREZ (2001), 260-261



DAMIÁN DE CASTRO

Vinajeras, salvilla y campanita

Córdoba 1777-1783.

Plata sobredorada. Repujado, cincelado, grabado y piezas de fundición.

14 × 11 × 6,5 cm (dm base); salvilla 33,5 × 23,5 cm; campanita 12,5 × 6,7 cm.

Marcas.AS/.RO; león inscrito en círculo; flor de lis/CASTRO; (cuerpo de la salvilla). Escudo de la Casa de Medinaceli (centro del cuerpo de la salvilla).

Inscripción «ESTE PLATILLO, VINAJERAS I CAMPANITAS ES DE LA PARROQUIAL DE LA ZIUDAD DE MONTILLA» (reverso de la salvilla).

Montilla (Córdoba). Iglesia Parroquial de Santiago.

Dentro de las piezas de pontifical, las vinajeras han jugado siempre un papel destacado en la celebración eucarística, pues su función es la de contener el agua y el vino que se han de utilizar para la Consagración; por ello desde tiempos muy tempranos se establecieron unos recipientes específicos destinados exclusivamente a guardar el agua y el vino; parece que al principio se usaron de vidrio, pero pronto se hicieron de otros materiales, generalizándose el empleo de plata y de oro. Estructuralmente constan de una base circular, un cuerpo panzudo en el que va inserta el asa y un pico vertedor. Llevan también una tapa en la que a veces aparecen las iniciales A y V, alusivas al líquido que contiene cada una. En algunos casos se acompañan con una campanita, que se tocaba durante la Consagración. Tanto ambos recipientes como la campanilla descansan en una bandeja o salvilla, que permite su fácil traslado. Dado lo constante de su uso, fue frecuente, sobre todo en las parroquias y conventos más pudientes, que existieran varios ejemplares, realizados unas veces en distintas épocas y otras en el mismo periodo e, incluso, por el mismo platero.

Se conservan en la platería cordobesa un buen número de vinajeras del período barroco, realizadas por los más afamados plateros de la ciudad; se componen, por lo general, de una salvilla de perfil ondulante y campo realzado por algún motivo ornamental, frecuentemente flanqueado por dos espacios rehundidos para encajar las vinajeras; los recipientes tienen forma de ánfora y asas muy elaboradas.

La Parroquia de Santiago de Montilla posee en su ajuar litúrgico cuatro conjuntos de vinajeras, entre las cuales figura la pareja que nos ocupa. Como sucede con otras destacadas obras de platería cordobesa, las primeras referencias a estas piezas se debieron a Dionisio Ortiz, quien ya las daba como creación de Damián de Castro; posteriormente fueron citadas por Enrique Garramiola, quien apuntó como fecha de ejecución de las mismas 1780. No hay datos fehacientes que permitan dar una fecha exacta a estas vinajeras. El tipo de marca de autor

utilizado es, según Cruz, el que el maestro usó hasta su muerte, al igual que el león; en cuanto a la marca de contrastía, es difícil precisar a cuál de las variantes apuntadas por Cruz corresponde. Por ello creemos que habría que considerar como fecha de ejecución el período comprendido entre 1777 y 1783. Por otra parte, el hecho de que estas piezas luzcan el escudo de la Casa de Medinaceli, al igual que otros objetos litúrgicos allí conservados, en los que también figura la marca del maestro, parecen sugerir una donación ducal, pero nada se ha recogido al respecto.

La obra montillana responde a un modelo bastante generalizado en la producción de este afamado platero pero, como también suele suceder, presenta algunas variantes que permiten su individualización. Semejantes al modelo montillano son las vinajeras del Colegio de San Luis, en la misma localidad, y las del Convento de Santa Ana de Córdoba; en todas ellas la salvilla es ovalada, pero la solución de los perfiles es diferente, recurriendo tanto a las dobles molduras ondulantes como a los juegos de eses y ces encontradas, de abultado perfil. Quizá sean las asitas las partes más uniformes, pues se forman siempre mediante tornapuntas vegetalizadas muy realzadas, ejecutadas con primorosa labra. En cambio, los cuerpos de los recipientes presentan mayor variedad; son de contorno sinuoso muy acusado, unas veces seguido y otras separado por una moldura, empleando para su decoración motivos de rocalla, dispuestos tanto en la parte panzuda y en el borde superior, como llenando todo el espacio. Pero las vinajeras que comentamos muestran también las superficies recorridas por estrías helicoidales, que las dotan de extraordinaria elegancia. En cuanto al pico vertedor, como solía ser frecuente entonces, Castro lo concibe pegado al borde, pero se aleja del tipo habitual al ofrecer una curiosa variante del modelo empleado en los jarros renacentistas, decorando la parte inferior con un mascarón masculino, que repetirá también en las citadas vinajeras del Colegio de San Luis.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973), 94-95.

GARRAMIOLA PRIETO (1982), 129.

NIETO y MORENO (1993), 201.

AA.VV (1993), t. VI, 163.



2. LA PLATERÍA: OFICIO Y ARTE

JUAN DE ARFE Y VILLAFañE

De Varia Commensuracion para la escultura y arquitectura

Sevilla, en la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 (Al final del libro 3.º, 1587).

Encuadernación en pergamino. 296 hs. fol. con xilografías.

Madrid. Biblioteca Nacional. R/3415 y V/1202.

La *Varia Commensuracion* es el tratado más importante de nuestro siglo XVI y el único escrito por un platero español del Quinientos. En sus cuatro libros, resume y reinterpreta la teoría del arte europeo desde el Mundo Clásico. En el primero, que «Trata de las figuras geométricas», Arfe se basa en la *Geometría* de Euclides, recién traducida en Sevilla por el matemático y cosmógrafo Rodrigo Zamorano, excepto la traza de los óvalos que sigue a Serlio. Añade un estudio sobre los relojes de bolsillo «horizontales, cilindros y anulares», que solían hacerse de oro y plata, y otro de la esfera con unas tablas de la altura de las principales ciudades españolas. El segundo es un compendio sobre anatomía, que aborda «la medida y proporción del cuerpo humano», con sus huesos y morcillos, recuperadas de la Antigüedad por Miguel Ángel y Durero, y seguidas en España por Alonso Berruguete y por Gaspar Becerra. Se completa con un breve tratado sobre los escorzos, es decir, sobre el movimiento. En el tercero se estudian las medidas y proporciones de los animales y las aves en relación con las del hombre, a partir de obras de Gesner y Durero. El cuarto libro analiza los órdenes clásicos a la manera de Serlio, es decir, como un sistema coherente de partes sujetas a relaciones proporcionales, complementados con ideas procedentes de Vitrubio, Alberti, Vignola o Palladio. En el título II de este último libro, el más personal de toda la obra, Arfe incluye un estudio sobre las piezas de iglesia, desde andas y custodias, analizadas como arquitecturas de planta central, hasta cálices o ciriales, sujetos, en todo caso, a un sistema de proporciones.

Hijo de Antonio de Arfe y nieto del maestro Enrique, Juan de Arfe se muestra en esta obra como un auténtico hombre del Renacimiento, talante que se percibe incluso en el retrato de busto donde se representa como un humanista en la plenitud de sus facultades. A lo largo del texto, Arfe nos revela sus profundos conocimientos sobre el arte y sobre los tratadistas italianos y europeos, expresa su admiración por Berruguete y por Becerra, y defiende la ingenuidad del arte de la platería, al tiempo que denuncia la ignorancia de muchos artífices españoles. Su prosa correcta y fluida

se complementa con más de trescientas xilografías y con octavas reales, a modo de reglas nemotécnicas, para facilitar su memorización. Tanto su claridad expositiva como el orden y sistematización de los temas, ponen de manifiesto la intención pedagógica docente de la obra, dirigida a los plateros, pero también a los arquitectos y demás artistas «si de algo les valiere».

Este sentido didáctico propició la difusión del tratado por España e Hispanoamérica y lo convirtió en manual de consulta para artistas e intelectuales españoles del Barroco y hasta comienzos del siglo XIX. No en vano hubo que reeditarlo ocho veces, desde la primera edición de 1585 que, a causa de un incendio fortuito, hubo de completarse en 1587 con los Libros III y IV, hasta la de Assensio y Torres de 1806. De hecho, según reflejan los inventarios «post mortem», la *Varia* figuraba en muchas bibliotecas españolas de la Edad de Oro, como las de los arquitectos Juan de Minjares o Juan Gómez de Mora, las de los pintores Diego Velázquez y Alonso Cano o la del platero Juan de Orea. También la utilizaron los tratadistas barrocos como fuente para sus escritos. Francisco Pacheco consideró el Libro II de la *Varia* como precedente de *El Arte de la Pintura*. En su Libro II, capítulo V, que trata «del Dibujo y de sus partes», se sirvió de su texto y de sus imágenes, lo comparó o lo contrapuso a Durero en el tema de las proporciones humanas y valoró especialmente sus anatomías porque «...no se halla tanto junto en otro autor nuestro...» y porque «...escribió con verdad en la materia de los músculos...». Fray Lorenzo de San Nicolás resumió el contenido de la *Varia* en la segunda parte de su *Arte y uso de Arquitectura*. A comienzos del Setecientos, Antonio Palomino utilizó algunos textos y láminas del L. II en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* y lo incluyó en *El Parnaso español* «no tanto por lo ilustre de su facultad en que fue tan aventajado; cuanto por haberlo sido en la parte más principal de la Pintura que es el dibujo, y también en la escultura de plata y en la arquitectura». Reconocía así de manera explícita las cualidades de Arfe como teórico y como artista. Años más tarde, todavía Ventura Rodríguez, arquitecto y director de arquitectura de

la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo utilizaba como texto escolar y hacía copiar a sus alumnos dibujos y párrafos del tratado, prueba del interés que seguía despertando la obra del platero y de la vigencia de sus estampas casi dos siglos después de su primera edición.

La *Varia* se publicó en Sevilla, porque Juan de Arfe residió en la ciudad andaluza entre 1580-1587 mientras labraba la custodia de la catedral. Sus contactos con los artistas e intelectuales locales le permitieron consolidar su estilo y madurar su pensamiento, que expuso por escrito en esta importante obra.

M.C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

- JUSTI (1908), 248-251.
- SÁNCHEZ CANTÓN (1920), 60-63.
- MENÉNDEZ PELAYO (1920), 60-63.
- BONET CORREA (1973), 137-139.
- MARTÍN GONZÁLEZ (1974).
- PALOMERO PÁRAMO (1992), 887-890.
- SANZ SERRANO (1992), 317-319.
- BONET CORREA (1993), 36-92.
- GARCÍA LÓPEZ (2002), 127-142.
- HEREDIA MORENO (2003), 371-388.
- HEREDIA MORENO (2005), 301-318.
- HEREDIA MORENO (2005), 63-74.
- HEREDIA MORENO (2006), 67-78.

IOAN DE ARTHE Y VILLAFANE

notario de Leon, Escultor de Oro, y Plata.

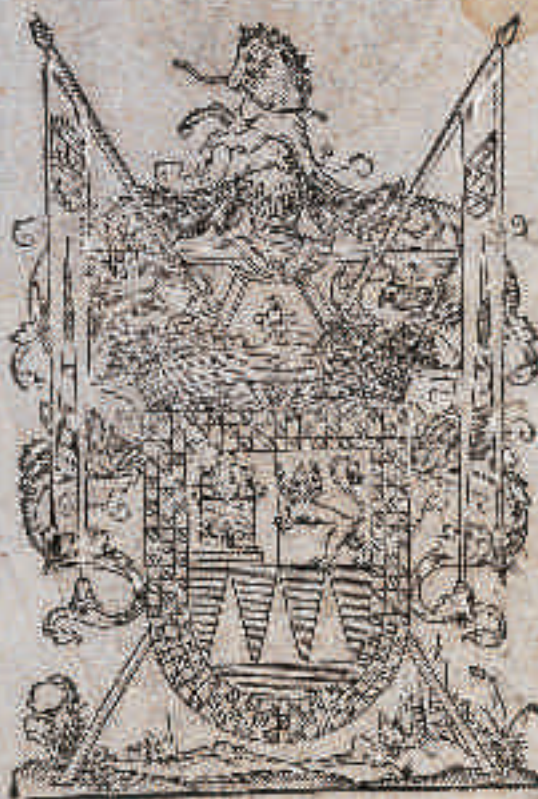
DE VARIA COMMEN

SVRACION PARA LA ESCVLTURA,

y Arquitectura. Dirigida al Excelentissimo señor Don Pedro Giron,

Duque de Ossuna, Conde de Vrcena, y Marques de Peñafiel,

VIREI DE NAPOLES.



CON LICENCIA

EN SEVILA, EN LA IMPRENTA
de Andrea Pescioni, y Juan de Leon.

1785.

y Vendose en Madrid, en casa de Repasal, Catedrático en el estudio de San Gerónimo.

ÁLVARO ALONSO BARBA

El Arte de los Metales...

Madrid, 1640.

20,9 × 14,9 × 2,4 cm.

Grabados xilográficos intercalados en el texto. Encuadernación en pergamino.

Madrid. Biblioteca Nacional. Ms. R/7731.

El año 1640 vio la luz en la madrileña «Imprenta del Reyno» la primera edición del *Arte de los metales*, costeada por su propio autor, el licenciado Álvaro Alonso Barba. Se trata de un importante compendio de técnicas minerometalúrgicas de destilación y ensayo de metales, que resume los descubrimientos hechos en este campo desde la Antigüedad griega hasta mediados del siglo xvii. De ahí las numerosas citas a autores antiguos, desde Empédocles, Platón, Aristóteles, Lucrecio, Plinio o Galeno, hasta Calístenes, Dioscórides Pedanio, Estratón de Lámpsaco, Escribonio Largo o Manilio. Entre los medievales se menciona a Avicena y Al Razi, y, entre los modernos, a Alberti, Ficino o Paracelso. Pero los auténticos antecedentes del libro en el campo de la metalurgia fueron las obras del italiano V. Biringuccio (*De la Pirotecnica, 1540*), del alemán G. Agricola (*De re metallica, 1556*) o los españoles B. Pérez de Vargas (*De re metallica*, Madrid, 1568), Juan de Arfe y Villafañe (*Quilatador de oro, plata y piedras*, Valladolid, 1572) y Diego de Santiago, destilador de Felipe II en El Escorial, (*Arte separatoria*, 1589). A todos estos estudios Barba añade nuevos procedimientos, resultados de sus investigaciones en los yacimientos mineros del Altiplano sudamericano, que estudió durante el medio siglo que residió en aquellas lejanas tierras, al tiempo que se dedicaba a los negocios de la minería que le proporcionaron importantes ganancias.

La obra se divide en cinco libros. El primero, «en que se trata del modo en que se engendran (los minerales) y cosas que los acompañan», consiste en un tratado de mineralogía según la clasificación de Teofrasto —metales, piedras y tierras— a la que incorpora los «jugos» o sales, de gran importancia para el beneficio de aquellos. En el segundo se ocupa de «el modo común de beneficiar los de Plata por Azogue con nuevas advertencias». El tercer libro «trata del beneficio de los de Oro, Plata y cobre por cocimiento» o «método de cazo y cocimiento», que permitía ahorro de tiempo y de mercurio. En el libro cuarto «trata del beneficio de todos los minerales por fundición» y en el quinto «enseña el modo de refinarlos y apartarlos unos de otros», además de formular la ley del oro y el método de análisis de la aleaciones de oro, vigente todavía en muchos países.

A su profunda erudición y a la recogida de técnicas tradicionales, Barba añade una prosa sencilla y una ordenación clara, con un acusado carácter pedagógico que lo convirtieron en manual de consulta obligada para mineros durante varios siglos y en una de las grandes aportaciones españolas a la historia de la ciencia. Pero también los plateros se beneficiarían extraordinariamente de estos estudios sobre el aprovechamiento de los metales que constituían la materia prima indispensable para el ejercicio de su profesión. De ahí sus numerosas ediciones: 6 en castellano, 5 en inglés, 3 en francés y 5 en alemán hasta el siglo xix inclusive, además de otra docena de reediciones facsímiles a lo largo del siglo xx, sin contar otras varias dudosas, según recoge González Escobar en su completo estudio introductorio a la de 2001.

Posteriormente, el contenido del *Arte de los metales* se complementó con los trabajos sobre minería peninsular realizados también por Alonso Barba y a su costa, en 1657, tras su vuelta a España, con la intención de analizar los yacimientos mineros de la Península. En 1661 obtuvo licencia para el aprovechamiento de las escorias y metal blanquillo y para la obtención de cobre por el procedimiento de «cementación natural» en la cuenca minera de Huelva, en los términos de Zalamea y Río Tinto, y desarrolló una intensa actividad para ensayar su método en la extracción de metales nobles, cobre, plomo o hierro.

Álvaro Alonso Barba había nacido en Lepe en noviembre de 1569, hijo póstumo de Álvaro Alonso y de Teresa Barba. Tras su primera formación en su villa natal, se licenció en Artes y en Teología por la Universidad de Sevilla. Siguió la carrera eclesiástica y llegó a ser racionero y chantre en la Catedral de La Plata y cura en la Parroquia de San Bernardo de Potosí. A su conocimiento de las lenguas latina, griega, hebrea, toscana y portuguesa, añadió su dominio del quechua y aymará para evangelizar a los indios en su propio idioma. En suma, se trata de un personaje universal, prototipo de religioso, científico, humanista y mecenas del siglo xvii, que además de sus importantes aportaciones en el campo de la metalurgia, utilizó su vida y su fortuna personal para el bien común, como acertadamente se ha señalado en varias ocasiones.

M.C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

Arte... (1967), XIX-XLVII.

Arte... (1995).

GARCÍA FERNÁNDEZ (1997).

LÓPEZ PIÑERO (1999), 172.

Arte... (2001).

B.

7731

ARTE *R. 7731*

DE LOS METALES
EN QUE SE ENSEÑA EL
verdadero beneficio de los de oro, y
plata por aqogue.

EL MODO DE FVNDIRLOS TODOS,
*y como se han de refinar, y apartar
renos de otros.*

COMPUESTO POR EL LICENCIADO
Alvaro Alonso Barba, natural de la villa de Lepe, en la
Andaluzia, Cura en la Imperial de Potosi, de la
Parroquia de S. Bernardo,



CON PRIVILEGIO.

En Madrid. En la Imprenta del Reyno.

Año M. DC. XXXX.

CORPORACIÓN DE PLATEROS

Ordenanzas del Arte de la Platería

Córdoba, 1503.

Pergamino. Letra monacal con iniciales iluminadas.

21,5 × 15 cm.

Córdoba. Archivo Histórico Municipal. Signatura: 4.02.01 P1.

El Archivo Municipal de Córdoba custodia una rica documentación del antiguo Colegio-Congregación de los plateros de esta ciudad. Entre los documentos conservados destaca por su antigüedad, su calidad artística y su contenido, el denominado «Ordenanzas del Arte de la Platería». Se trata de un libro en pergamino, manuscrito, de 215×150 mm, de 33 hojas escritas a una columna en letra monacal con las iniciales iluminadas, que fue realizado en su mayor parte en 1503. En él se recoge la normativa más antigua que conocemos de la platería cordobesa que, pese a su título, no son ordenanzas ya que no regulan cuestiones laborales, sino las reglas por las que se rigió a partir de esa fecha la Hermandad o Cofradía de San Eloy.

Las reglas eran el conjunto de normas de carácter religioso-asistencial por las que se regían este tipo de asociaciones. Eran elaboradas por los propios cofrades y aprobadas por las autoridades eclesiásticas de la ciudad. Las reglas del libro que nos ocupa se confeccionaron por dos cuestiones fundamentales: servir a Dios y posibilitar el buen gobierno de la cofradía, cuyo último fin, en definitiva, no era otro que ser un medio que facilitara a los congregantes la salvación de sus almas. Además, con la creación de la cofradía los plateros también pretendían dotarse de una institución que pudiera socorrerlos y asistirlos en caso de necesidad. En consonancia con estos fines, en las reglas se tratan fundamentalmente cuestiones de carácter religioso-asistencial, entre las que destacan las relacionadas con las limosnas que se les daba a los plateros menesterosos o con la ayuda que se les prestaba en caso de enfermedad o defunción.

Los plateros cordobeses debieron fundar esta cofradía a comienzos del siglo XVI o en las postrimerías de la centuria anterior para adaptar a los nuevos tiempos y necesidades la primitiva cofradía que tuvieron los plateros en Córdoba, que fue la

que construyó el desaparecido hospital de San Eloy, y cuyas reglas se habían quedado ya obsoletas.

La creación de la nueva cofradía y la confección de sus reglas a partir de 1503, podemos considerarlos como los hitos fundamentales a partir de los cuales comienza una nueva etapa en la platería de la ciudad de los califas, ya que fue el germen que dio lugar, con el paso del tiempo, al Colegio-Congregación de los plateros cordobeses que tanto renombre alcanzó durante el siglo XVIII.

Las reglas contenidas en este libro se componen de 53 capítulos que se confeccionaron entre 1503 y 1557. Los 30 primeros fueron presentados en el cabildo que celebró la cofradía en su hospital el 26 de mayo de 1503, donde juraron guardarlos los hermanos presentes y determinaron que hicieran lo mismo todas las personas que posteriormente ingresaran como cofrades. Se acordó también en dicho cabildo presentarlas al obispo de la ciudad, D. Juan Rodríguez de Fonseca, para que las aprobara y confirmara, extremo este que no se llevó a cabo hasta bastantes años más tarde, y que los hermanos se sometieran al arbitraje del prelado en todas las cuestiones que pudieran derivarse del incumplimiento de dichas normas. Posteriormente se fueron añadiendo capítulos hasta completar el total de los que constan las reglas.

Todos los capítulos, excepto los cuatro últimos, fueron aprobados y confirmados el día 26 de junio de 1541 por el licenciado Fernando Morante, provisor general del obispo don Leopoldo de Austria, siendo esta la causa de que también se conozcan estas reglas con el nombre del mencionado prelado. Posteriormente, el 13 de julio de 1587, el licenciado Fernando Velarde de la Concha, provisor general del obispo don Francisco Pacheco, aprobó en su totalidad los 53 capítulos de los que constan.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973).

ORTIZ JUÁREZ (1980), 127-185.

VALVERDE FERNÁNDEZ (2001), 92-95.

F.V.F.



CORPORACIÓN DE PLATEROS

Ordenanza de los Plateros de Málaga

Málaga. 1733.

Ejemplar encuadernado en un volumen facticio. 34 hs. Fol.

29,5 × 20,5 cm.

Grabado calcográfico.

28,5 × 19 cm.

«F.Mathias Yrala inv. et sculp. Anno 1733».

Málaga. Diputación. Biblioteca Cánovas del Castillo. Legado Temboury. N.º reg. 1.026.

Durante la primera mitad del siglo XVIII fueron varias las corporaciones de platería andaluzas que se dotaron de nuevas ordenanzas, bien para sustituir unas anteriores tenidas entonces por obsoletas o simplemente por no contar con unas propias acomodadas a las circunstancias particulares de cada una. Éste fue el caso de las platerías de Granada y Córdoba que, ante la falta de una reglamentación actualizada, decidieron adoptar, sin apenas modificaciones importantes, la normativa concedida a los plateros madrileños en 1695. La misma parece que servía también para los plateros de Málaga (Valverde Fernández). Así y todo acordaron redactar un nuevo texto cuyos trámites desconocemos pero que obtuvo el refrendo real en 1733.

Las ordenanzas constan de 41 capítulos dedicados en su mayoría (29) a regular aspectos de carácter profesional, y muy principalmente a evitar los fraudes, los hurtos y el intrusismo, mientras que únicamente seis atienden a asuntos relacionados con la congregación (religiosos y de ayuda mutua). Los restantes reglamentan los nombramientos y funciones de los cargos con competencias tanto en el control y la vigilancia del ejercicio de la profesión como en el gobierno y gestión del Colegio-Congregación.

Pero la novedad más importante de estas ordenanzas, que toman como modelo las de Barcelona de 1732 y, en unos pocos artículos, las de Madrid de 1695, es la concesión a la platería de Málaga de los títulos de Arte, Congregación y Colegio «en lugar del nombre de gremio», lo que automáticamente la aupaba a la categoría de profesión liberal frente a la inferior de oficio mecánico. Esta nueva condición habría de traducirse, además, en un trato social diferente por parte de las autoridades municipales y, sobre todo, en exenciones fiscales y de otras cargas que recaían sobre los gremios. Tal privilegio, desarrollado en el preámbulo y obtenido con anterioridad sólo por

los Colegios-Congregación de Zaragoza (1725), Barcelona (1732) y Valencia (1733), así como la modernización de su articulado, convertirán las ordenanzas malagueñas en el referente legislativo para otras platerías de Andalucía y de fuera de la región, que no dudaron en copiarlas de forma casi literal, como ocurrió con la platería de Córdoba (1746); en adaptarlas para su jurisdicción, caso de Jerez; o en incorporar a sus nuevos textos algunos de los capítulos más novedosos de las malagueñas (Sevilla, 1747 y 1755), Cádiz (1750) y Murcia (1738).

De interés resulta igualmente la estampa que ilustra las ordenanzas, dibujada y grabada por el conocido tratadista y pintor madrileño fray Matías de Irala en 1733. De dibujo y ejecución técnica excelentes, representa en el centro al santo patrón de los plateros, el obispo San Eloy, que parece ocupar el espacio de una capilla enmarcada por un frontón partido terminado en volutas y gruesos mensulones avolutados y carnosas hojas en los laterales; le rodean una genealogía mítica de plateros: Moisés y Salomón, arriba en el centro, flanqueando el escudo de Felipe V, y las figuras sedentes de Beseleel, Oliab, Hyran y Taré, los dos primeros sobre las volutas superiores y los otros a ambos lados del escudo de la ciudad de Málaga; además, al fondo de la fingida capilla aparecen los santos Dunstano y Anastasio ocupados en sus respectivos obradores en el trabajo de sendas piezas de iglesia (un crucifijo y unas andas berninescas). También el grabado de Irala sirvió para encabezar las ordenanzas de otras platerías. Así, el colegio cordobés hizo traer desde Málaga trescientas estampas para la impresión de las suyas en 1746 e igualmente aparece en las de Valladolid de 1771. En ambos casos se reemplazó el escudo de Málaga por el de estas otras ciudades.

R.S.-L.G.

«REAL CÉDULA CON LAS ORDENANZAS QUE SU MAJESTAD (...) Y SU REAL JUNTA DE COMERCIO Y DE MONEDA DA A LA CONGREGACIÓN, COLEGIO Y ARTE DE PLATEROS DE LA CIUDAD, PARTIDO Y OBISPADO DE MÁLAGA...»

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 39-59.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2001), 245-248.

Barretón de plata

¿Potosí?. Virreinato de Perú. Antes de marzo de 1622.

Altura 8,1 cm, longitud 36,1 cm y anchura 13 cm. Peso: 29, 18 kg.

Marcas: IIUCCCLXXX, IUCCCCXX, criptograma con iniciales y 16—
Madrid. Museo de América. N.º inv. 88-6-19.

La abundancia de metal argentífero en suelo americano permitió generar una gran producción que vino a enriquecer notablemente a la metrópoli, aunque también se favorecieron de ella sus territorios ultramarinos, pues eran «la sangre del Imperio». Esta plata, una vez beneficiada, pasaba a ser utilizada de diferentes modos, bien transformada en objetos artísticos, bien como moneda acuñada o simplemente como metal no acuñado, pero que circuló con profusión y desde los inicios como universal instrumento de cambio. El oro circuló en polvo, en pepitas, en tejos y en barras, mientras que la plata se usó con fines monetarios en todas las formas imaginarias: en piña (con alto grado de impurezas), en barras o barretones y en plata labrada. Para evitar todo este desorden la Corona instituyó las Casas de Fundición anejas a las Cajas Reales, de manera que una vez fundidos los metales preciosos controlarían el desorden y, sobre todo, la evasión generalizada de impuestos. Con estas Casas de Fundición se conseguiría no sólo recaudar los derechos del «quinto y cobos», sino también dar a los metales preciosos una ley (bondad) alta y conocida (para evitar adulteraciones), además de un aspecto uniforme en tejos de oro y en barras de plata en sección de trapecio isósceles, y un tamaño y peso que tendió a establecerse de manera precisa.

Las numerosas barras de plata que se remitían desde los centros mineros hacia España eran embarcadas en diferentes puertos americanos (El Callao, Panamá, Portobelo, Cartagena, Veracruz o La Habana), mientras que las que se destinaban

a Filipinas lo hacían a través del de Acapulco. En el caso de este barretón del Museo de América su procedencia hay que situarla en el Virreinato del Perú, y muy posiblemente localizarlo en Potosí (la veta más rica en plata del mundo), pues fue una pieza embarcada en el galeón Nuestra Señora de Atocha, y la nao integraba las flotas del *Mar del Sur* y *Tierra Firme*. El buque naufragó junto a las costas de Florida el 6 de septiembre de 1622 a causa de un terrible huracán y bajo sus aguas permaneció oculto hasta que gran parte de su pecio fue recuperado en 1985, momento en el que se rescató esta barra de plata, pasando después a ser adquirida por el Estado español en subasta pública de la casa *Christie's* de Nueva York en 1988.

Tal y como era preceptivo la barra fue sometida a control por la Casa de Fundición y es por eso por lo que cuenta con varias marcas grabadas que aluden con números romanos a la pureza (ley) del metal expresada en dineros (o quilates) y granos: IIUCCCLXXX (2.380 sobre la base de 2.400 de plata pura), el número de serie IUCCCCXX (1.420) y la fecha del marcaje incompleta 16—, ocultando así la exactitud cronológica del mismo, aunque es previsible que fuera en fecha cercana a 1622. Una marca en forma de criptograma revela que el propietario de esa pieza (y de otras reunidas en el embarque) era Ortensio Paravezini a Sorripa, de Génova. Estas barras de plata por su tamaño resultaban muy pesadas, alcanzando la nuestra en esta ocasión un peso de 29,18 kg.

BIBLIOGRAFÍA

ESTERAS MARTÍN (1997), 224.

ESTERAS MARTÍN (2003-2004), 224.

C.E.M.



JOSÉ DE GÓNGORA

Bandeja

Córdoba. 1769-1772.

Plata en su color, entallada y repujada.

Diámetro: 30 cm, altura: 3 cm.

Marcas: 69/ARANDA, león rampante y GONGO/RA. O superpuesta a T coronada, J.CASA, BIOSCA, y XIM.

Toledo. Colegio de Doncellas Nobles. Patrimonio Nacional. N.º inv. 00682156.

El marcaje en esta pieza es doble, el más antiguo corresponde a la ciudad de Córdoba y al marcador Bartolomé de Gálvez y Aranda, que usa marca cronológica del año 1769; y la del platero que realizó esta pieza que corresponde a José de Góngora, aprobado como maestro en el gremio de esta ciudad el año 1753 y activo al menos hasta 1774; su marca corresponde a la primera de las variantes que sabemos que utilizó. Es muy probable que la pieza se vendiera en Toledo, pues, junto a las primeras, figura también la marca de esta ciudad y la del marcador José de la Casa, que ejerció como tal en estos años, pero también aparece la marca de Biosca, marcador de la ciudad imperial a finales ya de siglo y la del platero Manuel Ximénez, al que documentamos hasta 1815 y cuya intervención en la pieza debió limitarse a realizar alguna reparación en la misma.

Los elementos decorativos utilizados son tres, rocalla que va enmarcada por tornapuntas en forma de ce o de ese y un pequeño botón con tres hojas, éstos se distribuyen en el fondo de tal manera que dejan una especie de botón central mixtilíneo, y en el borde de la bandeja de forma más simple y lineal.

Lo que la hace singular, al margen de la alta calidad del repujado, son las molduras y el perfil sinuoso del borde y los ingletes que siguen por la falda, es así marcadamente una pieza decorativa típicamente rococó. Además, por tratarse de un buen ejemplo de *remarcaje*, dado que la pieza se realizó en Córdoba y fue nuevamente marcada en Toledo para comprobar su ley.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN (1995), 64.



Orden de la Junta General de Comercio y Moneda por la que se comunica... haberse expedido título de contraste marcador de plata y tocador de oro a Diego de la Huerta

Madrid y Antequera, 1806.

Papel. 4 fols. incluida portadilla.

30,8 × 21,4 cm.

Antequera (Málaga). Archivo Histórico Municipal. Legajo 51, Carpeta 3.

La necesidad de garantizar la buena ley (proporción en peso en que el metal precioso puro entra en una aleación) de la plata y del oro, fuera en moneda o labrada, exigió de una normativa muy estricta conducente a evitar los fraudes, y la competencia desleal entre los plateros. En España una de las más antiguas es la incluida en el ordenamiento que Alfonso XI dio a Sevilla en 1344. Pero ante la disparidad de la ley utilizada en distintas ciudades del reino, Juan II dispuso en 1435 que la de la plata labrada fuera, sin excepción, de once dineros y cuatro granos (936 milésimas), mientras que la del oro fue regulada en 1499 por los Reyes Católicos en veinticuatro, veintidós y veinte quilates. Además, como garantía de calidad para el cliente, estos mismos monarcas exigirán la presencia de marcas en las piezas labradas, de modo que en cualquier momento pudiera identificarse a su autor y al responsable (marcador), —designado por el concejo de las ciudades y villas— de las pruebas necesarias para determinar la legalidad del metal utilizado en su hechura. Así, desde fines del siglo xv se generaliza en las platerías castellanas el marcaje triple, compuesto por la marca personal del artífice con su nombre (completo o abreviado), que la imprimía una vez terminada la obra, y las del marcador que colocaba, además de la suya personal, la de la Ciudad una vez comprobado que el metal era de la ley vigente. Ésta no se modificará hasta siglos después, cuando un decreto de Felipe V de 1730 rebaje la de la plata a once dineros (916 milésimas) y establezca la del oro en veintidós quilates. Con posterioridad y ante la competencia que suponía para los plateros el cada vez más extendido comercio de alhajas y piezas extranjeras de baja ley, Carlos IV autorizará en 1792 la de nueve dineros para la plata en géneros de menos de una onza de peso.

Otro aspecto del marcaje regulado desde antiguo es la obligación del platero, una vez obtenido el título de maestro, de imprimir su marca personal en un plomo o «chapita de plata» custodiado por la corporación. También los marcadores. En Francia, por ejemplo, se conservan numerosas planchas de este tipo (*plaque d'insculpation*), pero en España sólo habían conseguido llegar hasta nosotros dos

plomos con marcas de la platería cordobesa, descritos por Ortiz Juárez en 1980 (pp. 27-31) y que se hallan perdidos en la actualidad. En uno figuraban ochenta y siete marcas —de artífices y de contrastes marcadores— impresas en 1729 y 1821, y en el otro ocho muy pequeñas para las piezas de oro.

Y es en relación con este último asunto donde adquiere interés la carta orden del Archivo Histórico Municipal de Antequera con el nombramiento de contraste marcador del platero y ensayador Diego de la Huerta en 1806. En ella la Junta de Comercio, Moneda y Minas dispensa al artífice de viajar a Madrid a realizar el preceptivo juramento del cargo, que autoriza se haga ante el corregidor de la ciudad, pero advirtiendo de la obligación de remitir a la citada Junta «las marcas que había de usar en el oficio». Efectivamente éstas figuran al margen izquierdo del folio segundo impresas sobre papel y oblea (6,3×3,4 cm) y constituyen el único testimonio español, desaparecidos los plomos de Córdoba, de esta práctica oficial. El texto que las acompaña explica la ley y el metal a que están destinadas cada una de ellas. La primera es la suya personal para la plata de once dineros y reproduce su apellido en mayúsculas sobre la cronológica 805; la segunda es la de localidad de Antequera (de forma oval con jarra de azucenas) para la citada ley; la tercera, (H9D), y la cuarta, (de Ciudad con la misma figura, pero algo más pequeña) las destinaría a la ley de nueve dineros en piezas de peso inferior a una onza, mientras que la quinta es la de localidad (0,2×0,2 cm) para el oro y piezas menudas. De todas, salvo de la quinta, conocemos impresiones sobre objetos de plata.

Diego de la Huerta continuó ejerciendo el empleo hasta su muerte en 1831. Tras su primera reelección en 1813, modifica, al menos, su marca personal para la plata de once dineros, que ahora presenta su apellido sobre la cronológica 13; desconocemos si hizo lo mismo con las demás, pues la de la Antequera que la acompaña apenas permite asegurarlo.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1984), 362.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 164, lám. IV.

Compraciones
 En Antigua la día de hoy del En. ^{no} parecio D.
 Diego de la Huerca y está real. y en cumplimiento de
 lo mandado de sus señas reales. y que D. Diego de la Huerca
 va a su oficio de Real Contador mayor de la Real Audiencia
 de Oaxaca. D. Luis que le ha comprado los quales se indi-
 vidúan en el modo siguiente: Primera la que ha elegido
 con su nombre = segunda la que ha comprado para la Real
 Audiencia de Oaxaca = tercera la que ha comprado para la
 Real Audiencia de México = cuarta la que ha comprado para
 la Real Audiencia de la Ciudad de México = quinta y última la que ha comprado para
 el uso y provecho de las Indias por el orden
 que se sigue al margen de este libro y por
 el Real Cédula el mismo D. Diego e yo el En. sin
 más de estos dos días de hoy fecho
 Diego de la Huerca y Valenzuela
 Nota. Faltan los testimonios competentes de la Real Audiencia de Oaxaca.

TOMÁS JERÓNIMO DE PEDRAJAS

Proyecto de corona

Córdoba. 1751.

Papel verjurado con marca de agua «S b». Lápiz y aguada de tinta de color parda y varios tonos de grises.

42 x 30 cm.

Inscripción (ángulo inferior derecha): «Modelo de la corona de Ntra. Sra de la Victoria de Málaga/ por md de / Tomás Gemo. de Pedraxas (rubricado) / En Corva. Año de 1751». «Adquirí este interesante dibujo en Málaga/ a 21 de Marzo de 1919/. José Nogales (rubricado)».

Málaga. Museo. N.º inv. 896. Depositado por el pintor José Nogales hacia 1920 y posteriormente donado en 1935.

A mediados del siglo XVIII, la Hermandad de Nuestra Señora de la Victoria tuvo la intención de realizar una corona para completar o ampliar el patrimonio artístico de su patrona. Ignoramos cualquier dato que aclare este encargo, sólo conocemos el boceto que hoy guarda el Museo de Málaga. Ello es suficiente ya que incorpora una serie de datos que permiten conocer algunos detalles más sobre este proyecto que quería realizar la hermandad; desconocemos si solicitaron varios diseños a diferentes maestros, si lo sacaron a concurso público o simplemente se lo encargaron directamente a Pedrajas pues lo que no tiene duda es que, en estos momentos, mediados del XVIII, es un maestro que goza de gran fama y que ha sido nombrado platero de la Catedral de Granada. Todo ello contribuye a que valoremos el dibujo del Museo de Málaga como una pieza de gran valor que constituye uno de los escasos ejemplos de dibujo de platería cordobesa que ha llegado hasta nuestros días, de los muchos diseños que debieron realizarse en el XVIII.

Por otra parte debemos destacar que no es frecuente que se conserven los proyectos de las obras que se encargan y que Tomás Jerónimo de Pedrajas fue muy valorado por sus trazas y dibujos, por lo que adquiere aún mayor relevancia el boceto pues permite conocer su labor como platero, ya que muchas de las piezas que concertó no llegó a ejecutarlas, caso de un arca para la Cofradía de los Mártires de San Pedro de Córdoba o de una custodia para la parroquia de Martos (Jaén). El dibujo es un proyecto de corona imperial de un valor incalculable ya que permite valorar la sensibilidad y la creatividad de Tomás Jerónimo de Pedrajas como platero. La personalidad y la obra de este

maestro está por estudiar, pero lo poco que sobre él sabemos permite valorarlo como uno de los grandes artistas del siglo XVIII cordobés, vinculado al taller que surge en torno a Hurtado Izquierdo, entabla una fuerte relación con Teodosio Sánchez de Rueda con cuya hija casó. Su fama va vinculada a su actividad como platero pero no se puede olvidar que era polifacético y que lo mismo lo encontramos examinándose para entrar en el gremio de los plateros que haciendo proyectos de arquitectura para el obispado de Córdoba, sin que se pueda omitir que fue maestro mayor de la catedral, donde contribuyó a la transformación barroca del edificio, levantando fuentes o construyendo portadas.

El dibujo presenta un modelo cuya tipología es la característica en las coronas del siglo XVIII en Córdoba y en España. El maestro ha dibujado un aro labrado con cabezas de querubes y flores muy henchidas, sobre el que apoya una banda calada y primorosamente labrada con veneras remarcadas por ces de bordes rizados, cabezas de querubes y flores. De aquí nacen las imperiales de perfiles sinuosos y bastante anchas, cuyos extremos superiores convergen en el centro, donde asienta la bola del mundo rematada por una cruz. Carece de ráfaga, elemento decorativo que, en estas fechas, estaba plenamente consolidado en la decoración de las coronas imperiales. El volumen y la plasticidad de los motivos ornamentales son los característicos de los maestros cordobeses de mediados del XVIII y constituye una prueba de que en 1751 aún no había llegado el Rococó a Córdoba, motivo decorativo que comenzará a utilizarse a partir de 1755.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1962), 168-172.

AA.VV. (1983), 26-27 y 29.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997) 374-75.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (en prensa).



JOSEPH GONZÁLEZ, LEONARDO DE LEÓN, MATHÍAS DE TORRES Y OTROS

Primer libro de Dibujos para Exámenes de plateros de oro

Sevilla. Entre 1670 y 1701.

Papel verjurado, cubierta de piel y dibujos en tintas de colores. Contiene 16 dibujos.

17,5 × 21,5 cm.

Sevilla. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Fondo Gremios de Plateros, leg. 4, n.º 2.

En este libro que, como el más antiguo de los dedicados a exámenes de plata, no posee frontispicio, a pesar de su aparente unidad se distinguen varias manos, técnicas y hasta una numeración alterada. Todos ellos llevan la firma autenticadora del escribano público Antonio de la Cueva, con motivo de un pleito originado entre los mismos plateros en 1701. En este pleito se afirman muchas cosas respecto al número de láminas, de su calidad y de la forma en que estaban presentadas antes de estas fechas, pues se afirma que «estaban sueltas y sin encuadernar». Efectivamente algunas de ellas presentan dobleces, lo que hace pensar en dibujos sueltos, que bien formaban parte de un libro anterior y luego se añadieron a éste, o bien estaban todos sueltos, aunque esto último no parece probable.

En cuanto a la numeración es doble: una en la parte exterior de la orla y otra en la interior, que son distintas y que explican la refundición de varios libros o grupos de dibujos. La numeración exterior debe ser la más antigua, y está tachada para invalidarla. La primera confección del libro pudo llevarse a cabo en 1699, y dos años después la definitiva y actual. En este libro de dibujos pueden distinguirse cuatro grupos según los modelos, las técnicas y los colores.

El primero o A, compuesto por cinco láminas, números 1, 2, 13, 14 y 16, contiene imágenes de una gran calidad, un cierto sentido pictórico con utilización de los colores azul, rojo, morado y amarillo, una representación de la joya por el anverso y reverso, en las que se pueden apreciar tanto las piedras como los esmaltes del reverso.

El grupo B está compuesto por cuatro dibujos que corresponden a los números 5, 11, 12 y 15, obedecen a un estilo más avanzado y homogéneo, tienen un dibujo en tinta negra, sombreado a lápiz, y el color predominante es el amarillo.

El grupo C está formado por las láminas 8 y 10, sus orlas son muy cuidadas y guardan relación con las del grupo anterior. El dibujo es en tinta sepia y la coloración amarilla. Las piezas son de perfiles rómbicos y circulares y de aspecto macizo, con magnífico dibujo de temas florales barrocos, pero sin piedras.

El grupo D está compuesto por los números 3, 4, 6, 7 y 9, podría ser una variante del anterior, ya que también utiliza la tinta sepia y el color amarillo, aunque el dibujo es abocetado. Tiene unas orlas algo más sencillas con temas florales barrocos, que así mismo se repiten en las joyas de forma voluminosa y sin piedras.

Las piezas que se contienen en el libro son grandes broches de pecho, colgantes, veneras, pendientes y alguna pulsera, siendo su estilo el que se desarrolla en Europa en la segunda mitad del siglo xvii, y especialmente por las diseñadas por el francés Gilles Legaré, publicados en Francia en 1663, o bien por las de Johann Hill de fines del siglo xvii.

Estos modelos estuvieron vigentes hasta la aparición del Segundo Libro de Dibujos de oro en 1754.

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO (1899), I, LVII.

ANGULO IÑIGUEZ (1925), 43.

SANZ (1986), 19-61.

M.J.S.S.



JUAN DE ÁBILA

Segundo Libro de Exámenes de plateros de oro

Sevilla. 1754.

Papel verjurado, tapas de piel, dibujo a plumilla en tinta negra. Contiene 16 dibujos, frontispicio y colofón.

17,5 × 24,5 cm.

Leyendas: «LIBRO DEL COLEGIO DEL SEÑOR SAN ELIGIO DE LA CIUDAD DE SEVILLA PARA EL BUEN RÉGIMEN DE LOS OFICIALES QUE QUIEREN SER MAESTROS DE LA CONGREGACIÓN Y COLEGIO DE ELLA, Y SE RECIBIÓ ANTE MI EL PRESENTE ESCRIBANO DE QUE DOI CERTIFICADO HAVER RUBRICADO LAS OJAS DE SU FOLIO QUE SON 16. DIEGO ANTONIO DE GARAY ESCRIBANO» (en el frontispicio). «Y LO DIO A LA DICHA COLEGIO DON JUAN DE ÁBILA. SIENDO CÓNSUL DE ORO. AÑO DE 1754» (en el colofón).

Sevilla. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Fondo Gremios de Plateros, leg. 4, n.º 1.

No es necesario fijar la fecha de iniciación, porque ya están reflejados en el texto inicial, pero sí es interesante fijar los años de su vigencia. El último examen de maestros plateros de oro en el que tenemos constancia de haberse utilizado el libro de dibujos data de 1837, fecha en la que la Hermandad de San Eligio fue disuelta oficialmente y se le incautaron sus bienes, según las disposiciones del gobierno. No obstante, los componentes del gremio y la hermandad siguieron funcionando al margen de la ley, pues se conservan exámenes hasta 1867, pero en ellos no se menciona ya la necesidad de hacer un dibujo y la pieza correspondiente, sino que únicamente se trata de cumplir unos trámites.

En cuanto a la autoría debe ser sin duda de Juan de Ábila, aunque el hecho de ser Cónsul de Oro plantea la duda de que su intervención fuera simplemente la de autorizar el libro, pero al contar todas las láminas con la rúbrica del escribano de la hermandad, Diego Antonio de Garay, hace pensar que los dibujos no necesitaban más autorizaciones y que su autor debió ser Ábila.

Con respecto al texto del colofón llama la atención la no concordancia en «dicha colegio», pero ello es debido a que, tanto el texto del frontispicio como el del colofón, fueron alterados en determinado momento. En el frontispicio se nota que la palabra «Colegio» está escrita en letra diferente, de mayor tamaño y sobre una superficie raspada, lo que se hizo para sustituir otra palabra de género femenino, que con toda seguridad era la de «Hermandad». Este término era el empleado por los plateros hasta mediados del siglo XVIII, junto con la de Gremio, para denominar sus asociaciones, pero el intento de los Borbones de suprimir los gremios hizo que los plateros cambiasen los términos

Hermandad y Gremio por Colegio y Congregación. También se cambió la palabra Fee por la de Certificado, quizá por considerarla más apropiada. De esta forma después de haber terminado el libro cambiaron los términos, cosa que no hicieron en el libro de Dibujos de Plata coetáneo, cuyo motivo ignoramos.

Aunque los dibujos no parecen haber sido alterados y su numeración es correcta, sin embargo algunos de ellos tuvieron otros pegados encima, cuyos puntos pueden apreciarse todavía, y además existe documentación al respecto. El motivo de tapar unos dibujos con otros superpuestos se hizo quizá por la aparición de modelos nuevos, o bien por cambiar algunos difíciles por otros fáciles, o al contrario.

Tanto el frontispicio como el colofón presentan un cuidado dibujo que ocupa toda la superficie de la hoja y que está compuesto por diversos tipos de joyas, algunas de las cuales no figuran entre los dibujos para exámenes del interior como el lagarto del colofón. Las láminas para exámenes parecen todas de la misma mano, llevan unos marcos variados, de líneas bastante rectas, pero con florones en los ángulos, siendo todas las piezas de adorno personal, predominando los pendientes, los lazos con colgantes, algunos con venera, los anillos, las pulseras, y varios broches en forma de mariposa o lazo. Estos lazos se usaban en toda Europa y se distinguían de los del siglo anterior por llevar las lazadas levantadas hacia arriba, en lugar de caídas. Los perfiles son muy nítidos y se aprecia en algún caso en el revés y el derecho de la joya. Es también apreciable la representación de las piedras preciosas, y muy escasa la de los esmaltes.

BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO (1899), 51-53.

ANGULO ÍÑIGUEZ (1925), 49.

SANZ (1982), 369-394.

SANZ (1986), 117-144.

M.J.S.S.



LAUREANO DEL ROSAL Y OTROS

Primer libro de Dibujos para Exámenes de plateros de plata

Sevilla. Entre 1699 y 1701.

Papel verjurado con dibujo en carboncillo, repasado en tinta parda a plumilla. Contiene portada, 36 dibujos y 41 hojas. 24 x 33,2 cm.

Sevilla. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Fondo Gremios de Plateros, leg. 4, n.º 3.

Se trata de un libro de dibujos para exámenes de Maestros Plateros, que forma parte con otros tres del conjunto conservado en el Archivo Episcopal de Sevilla. La característica de estos libros es que están compuestos por modelos que se proponían para los exámenes, contrariamente a otros libros conservados en Barcelona o Valencia en que los dibujos conservados corresponden no a los propuestos, sino a los ejecutados por aquellos que adquirieron la maestría.

El libro que reseñamos estuvo vigente en el gremio sevillano, al menos, desde 1699 hasta 1754, en que se introdujo otro nuevo, y no tiene uniformidad, pues parece haber sido compuesto por dibujos de distintas etapas y estilos, encuadrándolo en la fecha propuesta de 1699.

En realidad la obligación de que los plateros tuvieran un Libro con Dibujos para Exámenes es mucho más antigua, pues ya hay referencia a esta obligación de hacer un dibujo previo al examen en 1540, y de hecho esto se cumplía porque a la muerte del Padre Mayor de la Hermandad en 1550, entre los bienes que se reflejan en su inventario había un libro de dibujos para exámenes. Sin embargo, no se conservan libros de exámenes de esa época, que debieron ser sustituidos por los que tenemos en la actualidad, o quizá por otros también perdidos.

Este libro que tratamos muestra diferentes estilos, con algunas piezas de clara procedencia manierista, y otras en las que aparece un Barroco suave o atenuado, lo que muestra que el libro se compuso con dibujos de distintas épocas y tendencias. En lo que respecta a la tipología de las obras, predominan las de tipo religioso, aunque las hay también de uso civil, y otras de uso indistinto, pero

curiosamente no hay grandes piezas de culto como custodias, tabernáculos o frontales de altar, porque seguramente eran demasiado costosas para poderlas sufragar un aspirante a maestro.

Dentro de ellos pueden establecerse distintos grupos de dibujos, según su perfección y acabado, y su estilo. Así hemos podido delimitar tres grupos A, B y C, dentro de ellos varios subgrupos. El A es el de mejor diseño y de un marcado carácter manierista, aunque en algunos de ellos se ven ya las hojarascas barrocas, mostrando muy pocos la firma del autor, Laureano del Rosal, actuante entre 1677 y 1720 ó 1721. El resto lleva sólo la firma del escribano, Antonio de la Cueva, que los autenticó después del pleito a que fueron sometidos. Los dibujos de este grupo van coloreados con tinta sepia y acuarela amarilla, aunque han sufrido un sombreado con carboncillo.

El grupo B no lleva color, ninguna de las láminas va firmada por el autor, aunque sí por el escribano, y su estilo es francamente barroco, aunque en algunas piezas todavía aparecen los botones de esmalte. En general el dibujante no domina la perspectiva, aunque las láminas que representan la lámpara y el blandón son claramente mejores. El grupo C es el más numeroso, y se caracteriza por tener trazos gruesos en tinta sepia, perfiles sencillos, tamaño pequeño y poca habilidad en el dibujo.

En cuanto a la autoría, muy pocos van firmados, pero suponemos que serían hechos por las autoridades del gremio que los proponían para los exámenes y muy probablemente fueron firmados inicialmente, pero al haber sido recortadas las hojas su firma se ha perdido.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1986), 63-115.

M.J.S.S.



BLAS DE AMAT Y OTROS

Segundo libro de Dibujos para Exámenes de plateros de plata

Sevilla. 1754 y 1789.

Papel verjurado, tinta parda a plumilla, retoques de carboncillo y aguada. Contiene 42 dibujos y 44 hojas.

34 x 24,5 cm.

Leyenda: «LIBRO DE LA HERMANDAD DEL SEÑOR SAN ELIGIO DE LA CIUDAD DE SEVILLA, PARA EL BUEN RÉGIMEN DE LOS OFICIALES, QUE QUISIERAN SER MAESTROS DE LA CONGREGACIÓN Y COLEGIO DE ELLA: Y SE RECIBIÓ ANTE MI EL PRESENTE ESCRIBANO DE QUE DOI FEE, Y DE HAVER RUBRICADO LAS OJAS DE SU FOLIO, QUE SON 26 (firmado) DIEGO ANTONIO DE GARAY, ESCRIBANO. (En la cartela inferior) Y LOS DIO A DICHA HERMANDAD DON BLAS DE AMAT, SIENDO CÓNsul DE PLATA. AÑO DE 1754».

Sevilla. Archivo General del Arzobispado. Fondo Gremios de Plateros, leg. n.º 1.

El libro de exámenes, que forma parte con otros tres del conjunto conservado para los exámenes de maestros plateros sevillanos, tiene una unidad mucho mayor que el anterior libro, y sus fechas de vigencia son mucho más precisas pues en el bello frontispicio que lo inicia consta la fecha de su puesta en vigor 1754. Con respecto al tiempo en que fue obligatorio hay que fijarlo hasta 1840 ó 1867, fecha esta última en la que termina el libro de Actas del Gremio.

Se compone de dos partes claramente diferenciadas; la primera, que consta de veintiséis láminas, es de claro estilo rococó, y sus objetos son, en su mayoría, de uso religioso. La segunda parte la componen dieciséis dibujos, de perfil mucho más sencillo, y con una cierta influencia neoclásica, aunque la elementalidad de los diseños hace que en algunos casos sean inclasificables. El primer grupo, establecido en 1754, lleva la firma de Juan Antonio de Garay, escribano de la Hermandad de San Eloy, pero no aparece la del autor, que con bastante seguridad debe ser Blas de Amat, cuyo nombre aparece en el frontispicio en la leyenda «Y lo dio a dicha Hermandad Don Blas de Amat, siendo Cónsul de plata, año de 1754».

Este primer grupo lleva las láminas en un sencillo encuadre lineal, la mayoría de uso religioso, aunque las hay también de doble utilidad, existiendo entre las primeras algunas de gran envergadura, como una cruz procesional, un cirial, o una gran lámpara, y entre las segundas cabe destacar un gran filtro apoyado en tres patas. Aunque en algunos casos

aún se halla alguna ornamentación barroca, en la mayoría predomina el más claro Rococó, con abundancia de rocalla en todas sus superficies.

El segundo grupo no lleva firma del escribano, es de diseño mucho más sencillo, y está formado por dieciséis láminas. Se trata de dibujos pequeños, sin enmarque, de uso mayoritariamente civil, y de estilo que oscila entre el Rococó decadente y las nuevas tendencias neoclásicas. Las piezas se reparten entre las de vajilla y las de adorno personal. En este último grupo puede apreciarse el estilo de los adornos que usaban tanto mujeres como hombres, aunque más correspondientes a estos últimos. Las joyas para mujeres, probablemente más ricas, hechas en oro, se representarían preferentemente en los libros de dibujos de joyas. Abundan en este libro los dibujos que representan hebillas, espadines, puños de bastón y hasta pequeños bolsos. Entre el conjunto de dibujos dedicado a la vajilla, hay tres tipos de cuberterías, salero, jarros, fuentes, etc.

Uno de los dibujos más cuidadoso lo constituye el frontispicio formado por un marco de rocallas, un mascarón en la parte superior y una gran cartela en la inferior, donde figura la fecha y autor. El resto de la página está ocupado por la leyenda aclaratoria del contenido del libro, en la cual se explica que contiene 26 dibujos, es decir, los del grupo primero que hemos analizado como puramente rococó, lo que demuestra que el resto fue añadido posteriormente.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ (1925), 46-49.

SANZ (1976), 401-424.

SANZ (1986), 145-196.

GESTOSO (2001), 61-63.



3. PLATA PARA LA CASA (SIGLO XVII)

ANÓNIMO

Jarro

Obrador sevillano. Hacia 1569-1576.

Plata; parcialmente dorada. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

Altura 21 cm, diámetro de la boca 10,5 cm y diámetro del pie 8,2 cm.

Marcas junto al borde de la boca: Giralda y o/XAL/-. Escudo coronado con oso y madroño y 1712/MVÑOZ. Inscripción de propiedad al finalizar el asa: TÁP (con la A y la P fundidas).

Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Inv. n.º 1.993/62/1.

Conocida es la función de los jarros de pico, bien usados como un aguamanil, bien para servir en la mesa el agua a los «hombres ricos», y a veces con fines religiosos al utilizarlo para el lavatorio de las manos tras el ofertorio en la ceremonia de la Misa. De su éxito en el mundo hispánico durante los siglos XVI y XVII se tienen también abundantes noticias, gracias al enorme interés que este tipo de pieza ha despertado en el mundo del coleccionismo actual. Sin embargo, todavía no está bien definido el origen de los mismos, pues aunque el jarro de pico se considera un prototipo español (castellano), puede verse reproducido en la pintura flamenca del siglo XV y eso nos llevaría a tener que aceptar que su origen no es propiamente español sino, tal vez, flamenco y por ende importado, aunque luego evolucionara en nuestro territorio a lo largo del dieciséis hasta acuñar modelos que encuentran en Burgos, en Valladolid y en Sevilla su lugar de definición. Desde estos centros parece que se difundieron al resto del territorio peninsular y trasatlántico, unas veces repitiendo con fidelidad uno de los tipos y otras creando soluciones nuevas e híbridas a medio camino entre los arquetipos.

Nos encontramos ante un jarro que es arquetipo del modelo sevillano que se codificó en los inicios del tercer cuarto del siglo XVI. La estructura del vaso, del cuello y del pie, además del asa en 5 invertido, del pico vertedor con el borde alabeado y mascarón de viejo feroz con la boca exageradamente abierta y de las costillas pareadas, no hacen sino repetir lo que se vino haciendo en este centro platero y en otros andaluces, como por ejemplo, en Córdoba. Lo sorprendente es que hasta el momento ninguno de los jarros sevillanos lleva marca de artífice, pues tan sólo se acompañan de las marcas de localidad y marcador, así que la adjudicación de los mismos a un maestro o círculo artístico resulta, por ahora, prácticamente imposible. No obstante puede ponerse en relación con varios jarros salidos de Sevilla y marcados por Pedro de Zubieta, uno en el Museo Victoria y Alberto de Londres y otro en la Parroquia de San Juan de Marchena (Sevilla), así como con el ejemplar cordobés del platero Alonso de Castro, perteneciente al Instituto Valencia de Don Juan de Ma-

drid, y con uno sin marcar de la colección Alorda-Derksen.

En esta oportunidad pasa algo similar con el jarro que comentamos, ya que carece de la marca personal del artífice y sólo cuenta con las del marcador y localidad. Ésta en la versión de una Giralda alargada, de tres cuerpos más la cubierta a dos aguas y con bolas en los tres vértices, con una puerta en el piso bajo y vanos en los restantes. Inmediatamente debajo lleva estampada la marca nominal o/XAL/—, leída y atribuida como la posible de Cristóbal López, quien se supone actúa en calidad de marcador. Este fue veedor en 1568 y está documentado hasta 1576, pero como era platero de oro se duda que pudiera recaer en él el cargo de marcador de plata. Sin embargo, contra este reparo tenemos que informar que no es la primera vez que ocurre tal hecho en la platería de Sevilla, pues sabemos de una imponente fuente inédita con esmalte en el centro que está marcada con la misma variante de la Giralda y otra inédita de marcador que recoge el anagrama RAL.º (con una pequeña o inscrita en el espacio semicircular de la R, mientras que las letras A y L están fundidas) que, pensamos, puede muy bien corresponder a Rodrigo Alonso y éste era platero de oro y por eso fue, también como López, votado para el cargo de veedor de oro el 27 de diciembre de 1589.

Así pues, analizada la información que proporcionan los datos conocidos del marcador y los de la variante de Sevilla en su morfología de la Giralda, planteamos un nuevo reto de datación para la pieza llevando la fecha de marcaje, y en este caso también de realización de la obra, hacia 1569, teniendo en cuenta que el nombramiento de veedor se realizaba a fines de diciembre, y Cristóbal López lo fue en 1568. Si estamos en lo cierto, esto nos llevaría a tener que corregir y adelantar algunos años la datación fijada para la variante de la Giralda (1575-1595), pero teniendo en cuenta que a este platero se le documenta hasta el 1576, éste año sería la fecha límite y entonces sí entraría en los años prefijados para la variante de localidad.

En cuanto a su remarcaje en Madrid por Juan Muñoz entre 1712 y 1716 (años en los que este marcador de Villa usó la cronológica de 1712) no afecta para nada al origen del jarro, tan sólo es indicativo de haber pasado en ese momento por un control para determinar y confirmar la bondad (ley) de la plata.

C.E.M.

BIBLIOGRAFÍA

- OMAN (1968), n.º 103.
- SANCHO CORBACHO (1970), n.º 64.
- SANZ (1991), 50.
- CRUZ VALDOVINOS (1992), 21, 58 y 71.
- CRUZ VALDOVINOS (1996), 230.
- ESTERAS (2005), n.º 15.



ANÓNIMO

Jarro

Obrador sevillano. Hacia 1587.

Plata, parcialmente dorada. Torneada, fundida, relevada, cincelada, grabada y picada de lustre.

Altura 21 cm, anchura máxima 20,5 cm y diámetro de la base 8,2 cm.

Marcas en el borde junto al asa: Giralda y ÇVBIETE (fundidas las dos últimas letras T y E).

Madrid. Instituto Valencia de Don Juan.

Este jarro del Instituto Valencia de Don Juan obedece formalmente al prototipo sevillano que viene definido por un pie circular con peana convexa y cuello troncocónico coronado por moldura saliente, un vaso cilíndrico de fondo casi semiesférico y un asa levantada y formando un 5 en posición invertida; también el pico vertedor, adosado y alabeado en el borde y con el mascarón de viejo feroz rematado en ambos extremos por una venera, remite a ejemplos sevillanos conocidos del último cuarto del siglo xvi. La presencia en el vaso de nervios fundidos en la base y un friso a dos tercios de su altura con adornos geométricos, confirman asimismo los usos y gustos en los jarros sevillanos. Pero esta clasificación que hubiera resultado prácticamente inequívoca por tipología (aunque con precaución, puesto que el modelo se extendió a otros centros andaluces e incluso aragoneses), viene sin embargo a estar ahora avalada por el marcaje, un marcaje incompleto al que le falta la marca del artífice, pero que deja bien claras las señas de los punzones de Sevilla y del marcador.

Pero, si bien determinar el origen sevillano de la pieza es tarea fácil, no lo es tanto precisar puntualmente la fecha de su realización, dado que todavía en la actualidad no están delimitadas ni claras las fechas que marcan los periodos de actuación de los marcadores sevillanos en la segunda mitad del xvi y, por ende, las de las variantes que éstos utilizan como marcas de localidad. Así las cosas, la señal de Sevilla descubre en su morfología que la Giralda es una prolongada torre de cuatro cuerpos y triangulada en su remate, en el bajo muestra una generosa puerta mientras que los restantes presentan ventanas pareadas. Esta variante ha sido fijada entre 1575 y 1595, luego en principio este sería el periodo de datación de la obra. Sin embargo, hay que ajustarlo en función de quién es el marcador y el que actúa en esta ocasión es Pedro de Zubieta, pero no se conocen con certeza los años completos que estuvo en el ejercicio, así que tendremos que acotar fechas sólo con aproximación. Según Cruz, este marcador usó únicamente otra variante de Sevilla en 1587, 1590, ¿1595? y 1597 (la 8ª) lo que ahora vemos que no es cierto, puesto que también utilizó una anterior (la 7ª), que es la nuestra.

Así pues, barajadas y combinadas todas estas fechas comprobamos que el periodo alternativo de marcaje propuesto para Zubieta ocuparía la etapa (completa o alternativa) de 1587 a 1597, pero siempre que su marca personal se acompañara de la Giralda en su variante octava, y esto no es lo que ocurre en el jarro. Para mayor confusión, si la variante séptima de Sevilla (entre el 1587 y 1595 según Cruz) se pensaba que sólo correspondió a otros marcadores como Bautista y Cristóbal la pregunta es ¿en qué momento interviene Zubieta con esta variante? La respuesta no es fácil dadas las imprecisiones que, incluso, llegan a ampliar esa etapa entre 1587 y 1597, pero jugando con los datos actuales y la lógica del razonamiento cabría pensar que Pedro de Zubieta utiliza la variante sevillana considerada la séptima, justo al iniciar el cargo, esto es en torno a 1587, pues es factible pensar que pudiera utilizar un tiempo el punzón de Sevilla que había sido de su predecesor, en tanto se hacía un nuevo hiero. En consecuencia, hacia este año hay que llevar la datación.

En cuanto a la marca nominal cabría también hacer algunas precisiones sobre lo que de ella se ha escrito. Que es la personal del platero Pedro de Zubieta y que actúa con ella en calidad de marcador (y no de artífice) lo respalda el lugar de impresión, efectuado inmediatamente debajo de la Giralda, siguiendo así la costumbre del marcaje sevillano desde fines del xv y a lo largo del xvi. Esta señal recoge claramente una leyenda con el apellido del marcador completo y en una sola línea ÇVBIETE, escrita la inicial con una Ç y fundidas las dos últimas letras, T y E, frente a lo que considera Cruz, que lee CVBIETA, fundidas las dos últimas letras T y A, cuando se ve nítidamente que es una E la fusionada, al aprovechar el trazo vertical y horizontal de la T y sólo tener que añadir el trazo inferior y el central.

Desconocemos quién fue el artífice pero, comparado el ejemplar con otros de probado origen sevillano o andaluz, encontramos similitudes (además de en el tipo) en la máscara del pico, entre otros ejemplos, con uno marcado por Zubieta que se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres (Oman, n.º 103) o con otro cordobés del Instituto

Valencia de Don Juan mucho más tardío (ca. 1655) que fue labrado por Alonso de Castro. En lo que respecta a los nervios rematados en cabezas (de animales o humanas) cabe lo mismo relacionarlo con dos jarros sin marcar del Museo Victoria y Alberto (Oman, n.º 127 y 128), que con un jarro posiblemente zaragozano que se encuentra en la Parroquia de Torrijo de la Cañada (Zaragoza). Por otro lado, el remate inferior del pico acaba en una pequeña venera que se repite también en el jarro de la Parroquia de Azpeitia (Guipúzcoa) marcado por Alonso de Ballesteros «el mozo».

Pero como ninguno de los jarros conocidos y marcados en Sevilla tienen un artífice definido, resulta imposible no sólo darle una filiación al nuestro con respecto a un determinado maestro o círculo, sino hacerlo con los demás. Por eso, este ejemplar, al igual que los otros, queda en el anonimato entre tanto no se obtengan más datos que permitan una atribución fiable y segura.

C.E.M

BIBLIOGRAFÍA

ABBAD (1957), fig. 776.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 21, n.º 160.

MONTALVO MARTÍN (2000), 168, 170 y 171.



MIGUEL DE CASTRO (atribuido)

Jarro

Granada. Fines del siglo xvi.

Plata. Torneada, fundida y cincelada.

Altura 14,5 cm, anchura máxima 13,5 cm y diámetro de la base 7,7 cm

Marcas frustras en el interior del pie: una granada sobre la leyenda GRANA dentro de un marco rectangular perfilado y o/M DE (con la D y E fundidas) y en segunda línea CA— (dos veces repetida).

Inscripción en el pie: «DOÑA M(ARIA) DE ESEARA. 1657».

Antequera (Málaga). Convento de las Carmelitas Descalzas.

El presente jarro responde por su tipología a los llamados de «pico» y en su estructura no hace sino reproducir el formato que se generalizó en Valladolid, consistente en un vaso de cuerpo casi cilíndrico con pico adosado, pie circular bajo y asa con formato de 7. Sin embargo ésta ofrece en la parte alta un enrollamiento que hemos visto repetir de idéntica manera en un jarro tortosino de la colección Várez Fisa que fechamos a fines del xvi y se acerca a otros dos vallisoletanos, uno de Lázaro Encalada perteneciente a la misma colección Várez Fisa y otro similar marcado por Juan de Benavente en la colección Alorda-Derksen. Sin embargo, debemos señalar que la manera en que el pico se alabea es más propia de los jarros sevillanos y andaluces que de los de aquel centro castellano, que avanzan salientes y oblicuos. En cuanto al adorno del pico, ahora se recurre a una máscara velada femenina en lugar de a un viejo feroz barbado, un motivo que parece delimitarse en el tiempo a fines del xvi, aunque sin localizar el foco de origen, pues las llevan jarros labrados en Valladolid o Madrid, Ávila, Zaragoza, Logroño, Barcelona, y otros que por su localización en Huesca cabría pensar que son aragoneses.

A primera vista, pues, se podría haber llegado a pensar que la pieza era vallisoletana o de su área de influencia más cercana y las variantes anotadas más arriba se explicarían en función de una procedencia más local. Pero nada hay de esto, ya que el jarro fue labrado en Granada, un lugar bien alejado de Valladolid y su entorno, tal y como lo de-

muestra la marca de localidad que lleva impresa en el interior del pie (lugar habitual para el marcaje de los jarros). Junto a esta señal, aparece otra nominal repetida dos veces, pero como en ambas la impresión resulta incompleta, la interpretación de la leyenda ofrece dudas, aunque parece posible leer Miguel de Castro y éste fue platero granadino documentado en 1560.

La presencia de este marcaje tendría que haber sido suficiente para poder clasificar con bastante aproximación el jarro y sin embargo esto no es factible, dado que todavía está por hacerse un catálogo razonado del marcaje granadino y así averiguar la fecha de la variante de localidad empleada y conocer además si la nominal pertenece a la personal del artífice o corresponde a la del marcador. La situación de la marca nominal, impresa junto a la de localidad, haría pensar que se trataba de la personal del marcador, pero no estamos seguros, pues desconocemos si en Granada se seguía esta costumbre o simplemente fue el resultado de una casualidad. Lo que sí creemos es que la pieza, por el tipo y adornos (mascarón femenino y friso con cenefa de óvalos), debe fecharse antes de finalizar el siglo xvi, tal vez hacia 1580-90, y también pensando en que Miguel de Castro podría tener para esas fechas unos 45 años de edad. Respecto a la fecha que figura en la inscripción es de suponer que corresponda al año de donación.

BIBLIOGRAFÍA

BERTOS (1991), 162.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1997), 250 y 568.

ESTERAS (2000), 96, 98, 101.

ESTERAS (2005), 94-97.

C.E.M.



JUAN LÓPEZ AGUADO

Jarro

Córdoba. Entre 1615 y 1620.

Plata parcialmente dorada. Torneada, fundida, cincelada y grabada.

20,3 cm de altura, 21,5 cm de anchura máxima y 8 cm de diámetro de la base.

Marcas en el borde, junto al asa: figura de león pasante a la izquierda sobre COR;. / P. /.ANS (el punto de la P sobre el segundo palo de la N) y JAL / OPE. /.GV. (unidas las tres primeras).

Almuñécar (Granada). Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación.

El modelo de jarro sevillano, codificado a lo largo del último tercio del siglo XVI y del que se muestran dos ejemplares en esta exposición, tuvo su prolongación andaluza en la platería de Córdoba, donde persiste a lo largo de la centuria siguiente coexistiendo con el tipo conocido como cortesano o madrileño.

Éste de la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Almuñécar responde con exactitud, salvo en mínimos detalles, al primer modelo (compárese con el del Museo Arqueológico Nacional). La diferencia afecta únicamente a los motivos del friso, compuesto por una cadena de ovalillos, y a los temas incisos que rematan las costillas inferiores, adornos que admiten diferentes variantes. Incluso el mascarón bajo el pico, que presenta una cabeza masculina con grandes orejas y boca muy abierta, es característico también de un grupo de jarros sevillanos, aunque sean más frecuentes los de viejo barbado, que no es el caso.

Las marcas que figuran en la pieza corresponden (localidad y personal del marcador) a Pedro Sánchez de Luque, del que se desconoce con exactitud los años que ocupó el empleo, aunque es probable, como apuntamos en otro lugar de este catálogo, que lo fuera desde 1612 hasta su muerte en 1640. La tercera marca es la del artífice del jarro, que identificamos con la personal de Juan López Aguado, que ingresa en la congregación de San Eloy en 1577 y en 1618 vivía en la collación de Santa María la Mayor.

El problema que han suscitado los jarros cordobeses de filiación sevillana es su errónea atribución a Pedro Sánchez de Luque. Así ocurre con el de la Parroquia de Santa María de Écija, cuya marca se acompaña de otra, muy frustra, que debe ser la de autor. Otro ejemplar, que perteneció al Convento de Dominicas del Corpus Christi de Córdoba (hoy Fundación Gala), porta la de Sánchez pero también la de un platero (MO/LI..) que Dabrio González asignó al artífice Antonio de Molina, alcalde de la corporación en 1602 y que debió examinarse de maestro, agregamos nosotros, antes de 1575, fecha en que se inician las inscripciones de herma-

nos en el libro de la congregación de San Eloy. También pudiera tratarse de la marca personal de Francisco de Molina, incorporado en 1577. En la Catedral de Jaén existen tres ejemplares más atribuidos a Sánchez, pero sobre éstos no nos atrevemos a pronunciarnos hasta no estudiar directamente las piezas. Capel Margarito, que los publicó en 1985, nada precisó entonces acerca de sus marcas; de éste que analizamos escribió que no llevaban: las improntas, sin embargo, son claras y perfectamente visibles. Por último, el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid conserva otro jarro del mismo tipo, pero bastante más tardío que los anteriores. La marca personal del artífice es, en este caso, la del platero Alonso de Castro, admitido en 1666, por lo que su datación debe rondar el último tercio del siglo XVI (Montalvo, p. 168 y 171).

Así pues, la vigencia del tipo sevillano se prolongó entre los plateros cordobeses hasta muy tardíamente, si bien las fechas de inicio no podrán concretarse hasta que no se conozca con más exactitud el período en que Sánchez comenzó a ejercer de marcador. Hasta entonces sólo cabe aventurar las primeras décadas del Seiscientos, entre 1615 y 1620, que es la cronología que atribuimos a este de Almuñécar. En cualquier caso, todos parecen compartir el mismo tipo de mascarón: se trata de un rostro masculino de facciones grotescas, grandes orejas y boca desmesuradamente abierta, pero sin barba, al menos es así el que comentamos y los publicados de Écija, Dominicas de Córdoba y uno de los de Jaén.

Este tipo, decíamos al comienzo, coexistió en Córdoba con el modelo difundido desde la Corte. Los ejemplares localizados son más sobrios en su adorno, no llevan mascarón —que se sustituye por una forma amensulada sobre la que apoya el saliente horizontal del pico— y el asa presenta un característico diseño en ce con ramal central al borde de la boca. En el Convento de las Descalzas de Antequera se guarda uno completamente liso y con los rasgos señalados, provisto tanto de las marcas de Sánchez, que actúa de marcador, como de la personal del platero (MAV entrelazadas) —en anagrama y de lectura algo confusa—, que interpreta-

mos como la correspondiente al maestro Miguel de Acevedo, inscrito en la Congregación en 1582. Otro, en colección particular, marcado por Antonio de Alcántara (quizá marcador) de hacia 1660 y un tercero en la Iglesia de Carcabuey, labrado por el artífice Alonso de Castro, autor, como se ha señalado más arriba, de otro jarro pero de tipo sevillano.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPEL MARGARITO (1986), 97.
CRUZ VALDOVINOS (1992), 59, 62, 64, 221 Y 222.
CRUZ VALDOVINOS (1996), 43.
DABRIO GONZÁLEZ (1997), 272-274.
GARCÍA LEÓN (2001), 256 Y 292.
MORENO (2006), 117.



ANÓNIMO

Jarro

Obrador andaluz. Hacia 1650.

Plata dorada. Torneada, fundida, cincelada y picada de lustre.

15,5 cm de altura, anchura máxima 19 cm y diámetro del pie 7,7 cm.

Sin marcas.

Antequera (Málaga), Museo Municipal. Procede de la Iglesia de San Sebastián de Antequera.

Los jarros de pico van sufriendo una evolución formal según avanza y llega a su fin el siglo XVI, surgiendo a partir del núcleo cortesano un modelo que, en la centuria siguiente, se desarrollará con algunas variantes según las zonas y que se basará sobre todo en el formato del asa (que será en ce o en 3) y en el adorno del pico, donde se perderá paulatinamente el uso del mascarón en favor de una caída vertical de molduras. En el XVII se extenderá el empleo de nervios en la base del recipiente (a veces formando pareja) y el friso irá perdiendo los adornos geométricos para transformarse en una molduración o incluso llegará a desaparecer dejando el vaso exento de éstos o de cualquier otro adorno (cabujones de esmalte, labores cinceladas, picadas de lustre, etc.), aunque en los años finiseculares el exorno relevado puede llegar a invadirlo en su totalidad.

El que ahora analizamos responde a una estructura propia del XVII y lo más destacado de ella es la forma del asa que, siendo en principio una ce, se convierte en un 3 al añadirle un ramal para unirla a la boca del vaso. También, es destacable que el pico se prolongue con ligera elevación y descanse sobre una repisa de volutas con molduras verticales que caen hasta la mitad del vaso, y además, hay que destacar la presencia de cuatro pares de nervios fundidos y resaltados formando una corola inferior. Pero, reseñadas estas características y sin contar la pieza con cualquier otro dato útil (como las marcas reglamentarias), ¿hasta qué centro artístico nos llevan? ¿y a qué cronología?

Sin duda, serán los nervios pareados los que podrán apuntarnos un posible origen andaluz para el jarro, puesto que lo llevan ejemplares de probado origen sevillano como el marcado por Pedro de Zubietta (Oman, 19, n.º 103) y también cordobeses (quizás por influencia de Sevilla) como el de la Parroquia de San María de Écija marcado por Pedro Sánchez de Luque o el del Instituto Valencia de

Don Juan, de Madrid, labrado por Alonso de Castro y marcado por Simón de Tapia y que nosotros fecharíamos hacia 1655 en lugar del último tercio del siglo como se ha propuesto. Sin embargo conviene asimismo aclarar que estos dos ejemplos aludidos (que podrían ampliarse a otros andaluces como el jarro del Museo Diocesano de Tuy) e incluso a otros americanos como el jarro potosino de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid o el supuestamente mexicano de esta misma institución —aunque nosotros opinamos que es una «reproducción historicista»— no cumplen en el formato del pico y del asa de 5 invertido con la propuesta de éste de Antequera, sino que insisten en el prototipo de Sevilla. Por eso, cifrar en ello su clasificación andaluza puede constituir un cierto riesgo que, de momento, compartimos teniendo en cuenta que no hubo territorios acotados y que las influencias, máxime las que se emitían desde la Corte, alcanzaron no sólo a Andalucía sino a otros territorios peninsulares; además, vemos usar las parejas de costillas con menos intensidad en otros centros peninsulares, aunque con más ejemplos en San Sebastián —jarro donostiarra de Urbieta en el Museo Victoria y Alberto, de Londres y Bilbao —jarro bilbaíno de la Iglesia de la Asunción, de Lequeitio—. Es verdad, que como contraargumento se podría esgrimir que el jarro (pieza civil que, generalmente, entra en los templos por vía de donación) pudo llegar hasta el de San Sebastián, de Antequera, por este camino, sin asegurar que su localización malagueña llevara implícita su segura procedencia andaluza.

La datación que ha sido propuesta para el jarro (1625-1650), es perfectamente válida, aunque en atención a la supresión del friso, la ausencia de adornos y el formato de los nervios con ensanchamientos semicirculares en el remate superior la llevaríamos hacia los años centrales de la centuria.

C.E.M.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY ÁLVAREZ (1948), 148-149.

OMAN (1968), n.º 162.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1993), 218.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 586 y 589

CRUZ VALDOVINOS (2000), n.º 79.

MONTALVO (2000), 171.

GARCÍA LEÓN (2001), 190.

ESTERAS (2004), n.º 61.



JUAN BAUTISTA DE ESPINOSA

Bodegón con objetos de platería, 1624

Oleo sobre lienzo. Firmado y fechado.

100 × 120 cm.

Oviedo. Colección Masaveu.

A medida que el espíritu del Barroco va dominando la Corte de Felipe IV y el lujo y la ostentación serán comunes en las clases pudientes, este género de pintura se desarrollará de forma inusitada. Los elementos representados no sólo serán alimentos o ramilletes; se irán incorporando objetos de mesa, bien en metal o en loza, que en su mayoría nos aporta una documentación gráfica que aún está por desarrollar.

Ese espíritu monacal será el causante, también, de que apenas contemos en nuestra pintura con escenas de banquetes y comidas, bien de carácter íntimo o ceremonial, a diferencia de la europea, que nos muestra de forma más natural cómo se servía la mesa y cuáles eran los alimentos, las bebidas y demás objetos que la componían. En España, para acercarnos a estos temas, solo podemos recurrir a la pintura religiosa, a temas que representen desde la Última Cena hasta las bodas de Caná, pasando por la historia del rico Epulón y el pobre Lázaro o el banquete de Esther y Mardoqueo.

¿Puede ser esto una herencia cultural de la privación musulmana, que no nos ha permitido comer de una forma más o menos pública hasta hace apenas una veintena de años?

Así el bodegón de piezas de platería de Espinosa se nos presenta como un punto de inflexión de ese cambio hacia lo ornamental, como dice Cherry, alejándose de los primeros bodegones con productos alimenticios de Sánchez Cotán y acercándose más a los detalles de las representaciones de algún banquete. Él mismo lo compara con el cuadro de Alonso Vázquez, del rico Epulón y el pobre Lázaro, e incluso se pone a rivalizar con las grandes escenas flamencas en las que se muestran servicios de plata.

Todo ello está muy bien, pero para nada se tiene en cuenta la alta cota social que el arte de la platería había alcanzado en esa época, y más en la zona cortesana, Madrid y Toledo. La realización de una pintura de este género no sería de extrañar, en fecha tan temprana como 1627, máxime cuando se ha realizado como una proeza de pintura al natural.

Los objetos han sido tratados como verdaderas obras de arte, representados con su superficie bien pulimentada, con todos sus reflejos, con gran aten-

ción a los detalles de cada uno de ellos, de manera que es factible encontrar ejemplares similares dentro de las colecciones de plata actuales, pero no queda sólo en los objetos de plata, sino también en los de barro y cristal, lo que nos pone de manifiesto la extraordinaria calidad del artista pintor.

Son precisamente en estos objetos en los que nos vamos a centrar y a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre ellos, quedan algunos cabos sueltos que podemos hoy atar. Siguiendo el esquema compositivo iremos desde fuera hacia el fondo del lienzo, centrándonos en las piezas de plata primero y después en las de barro y cristal. Pero no trataremos aquellas cuya tipología ya ha sido comentada en diferentes publicaciones y son más comunes, nos interesa puntualizar sobre aquéllas que ofrecen otras lecturas, como por ejemplo las dos bandejas que enmarcan la gran fuente central.

A ambos lados de la fuente, el pintor nos coloca dos bandejas cuya tipología es poco conocida entre los especialistas españoles, pues hasta la fecha nadie las ha mencionado. Sólo la decoración de espejos ovales y entrelazos geométricos que presentan, pueden relacionar estas piezas con las fuentes españolas, así como su forma redonda, pero con la diferencia de que en este caso el botón central parece muy plano, sólo remarcado por sendas molduras incisas y el borde presenta una serie de asas decorativas en las que se alternan cartelas con cabezas sostenidas por volutas y simples tornapuntas enmarcadas.

Estos elementos decorativos tan singulares se utilizaron para decorar diferentes piezas pero con la misma identidad sólo hemos encontrado unos «guantiere» italianos, que son unas bandejas muy características, a modo de salvapies pues tienen pie, que se utilizaban para servir dulces o sorbetes. Las que conocemos se fechan en los años cuarenta del siglo XVII y se conservan en la Colegiata de San Urbano en Apriro (Italia).

Por encima de ellas, dos baldas dispuestas simétricamente presentan tres piezas cada una, dos de cristal flanqueando una de barro. Debemos llamar la atención de las dos piezas que están en el borde de ambos vasares y hacia el centro del cuadro: la copa y la taza de doble asa, cuyo diseño nos re-

cuerda a dos piezas que componen el grandioso taller de plata del Conde de las Almenas, presente en esta exposición. Ambas piezas, que en el cuadro aparecen como vasos para líquidos, debieron de influir a la hora de diseñar las del taller y que son, sin lugar a dudas, especieros, pero por ahora no hemos podido identificar la especia que contenían, ya que las que se mencionan en los inventarios son las más comunes: azúcar, sal, pimienta. Incluso el taller que se menciona en el inventario del cardenal Mazarino, que constaba de 11 piezas sólo se nombran esas tres y la canela, terminando la descripción con: «... y otras especias». Sólo por su forma nos atrevemos a decir que la copa podía contener algún tipo de salsa o líquido, y la taza de doble asa, que denominamos vaso de taller, debería contener alguna sustancia untuosa.

Así pues, queda claro, que el cuadro de Espinosa es un magnífico ejemplo de la variedad de objetos que se podían conseguir dentro de la Península. Sin lugar a dudas, es reflejo de una sociedad vanidosa y ostentosa, que se desarrolla en un espacio geográfico muy amplio, que le permite reunir en su ajuar doméstico desde el preciosismo de los cristales venecianos, que mantienen su influencia y su tipología más allá del tiempo, hasta la calidez de los barros mejicanos de Tonalá, pasando por las preciosas y elegantes formas de los objetos de plata tanto españoles como italianos, para rematar en la riqueza natural de la fruta y las especias.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

CHERRY (1999).

GIANNATIEMPO (2001), n.º 69.

MARTÍN («En torno al bodegón...»), en prensa.



ANÓNIMO

Salero

¿Obrador castellano?. Comienzos del siglo xvii.

Plata dorada y esmaltes. Moldeada, torneada, fundida, cincelada y picada de lustre.

22 cm de altura y 10,5 cm de diámetro.

Sin marcas.

Londres. Colección Alorda-Derksen.

Los saleros (nunca en la documentación de la época se mencionan como especieros) eran piezas obligadas en el servicio de mesa, así que los hubo de diferentes estilos y formatos según las épocas, y su importancia varió dependiendo de la categoría de quienes iban a utilizarlos. Pese a ello son muy pocos los ejemplares que se han conservado en la actualidad frente a los muchos que se labraron, así que los que llegaron hasta nuestros días son piezas de enorme interés y muy cotizadas para el coleccionismo.

Además de los saleros bajos y triangulares con tres oquedades abiertas para las substancias que debían sazonar los alimentos (sal y pimienta), y con otras modalidades, en la segunda mitad del siglo xvi se fabricaron piezas con una tipología diferente, que consiste en concebir la pieza en altura, formando un bloque compacto donde se superponen encajados tres recipientes, los dos inferiores destinados a la sal, que se tomaba con una paletilla o con la punta de un cuchillo, y el superior (que hace de remate) para la pimienta, que se espolvoreaba a través del tamiz abierto (agujeros) dispuesto en el remate del tapador. Son los llamados saleros de «torrecilla» o «seguidos», que a partir de los años finales del xvi y los inicios del xvii se complementan con molduras paralelas a la base disimulando los compartimentos y se les conoce con el nombre de «verdugados» o «averdugados», término que proviene de la vestidura que las mujeres del siglo xvii utilizaban debajo de las basquiñas (sayas) para ahuecarlas. Este tipo de saleros en cualquiera de las versiones puede ofrecer dos soluciones de contorno, bien la cuadrada (la menos frecuente, pero que la ofrece, por ejemplo, un salero de los rescatados en el pecio del galeón «Nuestra Señora de Atocha», hundido en 1622) o bien la circular, más generalizada, y también en ocasiones la modalidad de presentar patitas (de diferentes formatos), unas veces las llevan sólo en la base de la pieza y otras dispuestas en cada uno de los tres compartimentos, para que cuando se desmontan descansen en ellas y no directamente sobre sus bases.

Así pues, a esta tipología de salero «verdugado» corresponde éste de la colección Alorda-Derksen, lo que nos llevó a clasificarlo, tiempo atrás, en los años

iniciales del siglo xvii dentro de un obrador no determinado, debido a que no está marcado, pero que muy posiblemente haya que ubicarlo en la Corte, aunque saleros con estas características estructurales y decorativas los hay marcados en Valladolid, Zaragoza, Barcelona o Toledo (como uno inédito de la colección Várez Fisa), así que es de suponer que el modelo no fue exclusivo sólo de estos centros, sino de uso generalizado en todo el ámbito hispánico, incluidos los territorios de Ultramar. En este sentido, es significativo que mientras que en la España peninsular estos saleros «seguidos y averdugados» desaparecieron tras la llegada de los Borbones al imponerse el gusto francés (que alcanzó especialmente a la platería profana, no tanto a la religiosa), en la España trasatlántica, y sobre todo en México (algunos ejemplos: en la Gilbert Collection, de Londres, y en la Apelles Collection, de Chile) se siguieron labrando hasta por lo menos mediados del siglo xviii, pese a estar ya fuera de la moda metropolitana.

No todos los saleros de estas características tienen la categoría artística y la opulencia de éste, pues los adornos a base de tornapuntas vegetalizadas y los cabujones de esmalte *champlevé* en color azul ultramarino (predominante) y turquesa con los tabiques en plata compitiendo en cromatismo con las superficies doradas del metal, le conceden una categoría muy especial, lo que hace de este ejemplar uno de los mejores y más imponentes de los conocidos, sólo comparable a otro conservado en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, que lamentablemente no está marcado. Asimismo, guarda con éste último ejemplar afinidades que no sólo afectan a la tipología y el adorno (incluidos los óvalos esmaltados), sino también a la solución de las patitas en forma de pequeña venera, un tema que hemos localizado justo en saleros que están siempre sin marcar y, por tanto, sin poder determinar su exacta procedencia. Por el contrario, las patitas con forma de garra-bola sí las hallamos en las platerías de Madrid, Valladolid y México, y de pequeños pegajos mitológicos en las de Barcelona, mientras que en las de Zaragoza se metamorfosean en asitas fantásticas rematadas en cabezas femeninas.

BIBLIOGRAFÍA

OMAN (1989), fig. 245.

ESTERAS MARTÍN (2005), 146-151.

C.E.M.



AGUSTÍN DE RUESTA (atribuido)

Fuente

Granada. Primer tercio del siglo xvii.

Plata moldeada, grabada y repujada.

46 cm de diámetro.

Marcas en el reverso del asiento: granada con tallito abajo y coronada, repetida y QVE/STA. Burilada larga y fina en el mismo lugar.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. N.º inv. 2.496.

La fuente, que está provista de un asiento central circular para el jarro que le acompañaba originalmente, fue estudiada hace unos años por Cruz Valdovinos, que la atribuyó al platero granadino Agustín de Ruesta, mayordomo de la Cofradía de San Eloy en 1616. Efectivamente la marca de localidad corresponde a la ciudad de Granada, pero la segunda plantea algunas dudas. La principal es que posiblemente no sea marca de autor, sino la personal del marcador al ir acompañada únicamente por la de localidad. Esto al menos es lo que se viene proponiendo en otros casos similares, salvo que futuros estudios sobre el marcaje en Granada, muy mal conocido efectivamente, permitan asegurar lo contrario. Tampoco hay constancia en Granada de un platero apellidado Ruesta que fuera mayordomo en 1616. Bertos Herrera cita en el cargo ese año a un tal Agustín de Niquessa, salvo que se trate, como parece deducir el citado investigador, de una transcripción errónea del apellido anterior.

En cualquier caso, la pieza es característica de la platería del siglo xvii tanto en su forma circular como en los temas decorativos incisos que adornan la orilla, formados por óvalos y rectángulos en resalte y entre ellos dibujos de ces y la superficie

del fondo en torno al asiento central, en la que alternan dos motivos idénticos con figura de penacho formada por cartones y una hoja en el remate.

La Catedral de Granada posee un ejemplar muy similar a éste, pero sin marcas. Las coincidencias, salvo ligeras diferencias en los adornos de la orilla (espejos ovals alternados con las mismas ces) y del campo (con penachos también), son tales que hasta los galloncitos radiales de la moldura del asiento (en número de treinta y dos en ambos) son iguales. Cuando estudiamos esta fuente nos inclinamos a fecharla a fines del siglo xvii por creerla una de las numerosas piezas donadas a la catedral por el arzobispo Martín de Ascargorta (1693-1719) y figurar por primera vez en el inventario de las alhajas del templo redactado en 1695. Pero quizá haya que admitir para la fuente de Granada, por mucho que el tipo que representan se mantenga durante años, una datación más temprana, que bien podría ser la propuesta por Cruz Valdovinos para la de la Fundación Lázaro Galdiano. Otra cosa es, como apuntamos al principio, que sean obras de Agustín Ruesta.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1975), 153, n.º 3.

CRUZ VALDOVINOS (1986), 39.

CRUZ VALDOVINOS (2000), 175-176, n.º 71.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2005), 599.



JUAN MARTÍN REDONDO

Fuente

Córdoba. Entre 1655/1660.

Plata moldeada, relevada y cincelada.

51,5 cm de diámetro y 3,5 cm de altura.

Marcas en el asiento: león rampante con perfil lobulado, TA / PA con dos roeles a media altura y MA./TIN (fundidas las dos letras de la línea superior, que está incompleta, y la N invertida); burilada fina en el reverso del asiento. Inscrita en el reverso: P con trazo muy fino.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 2.473.

En la sección que abre esta exposición, dedicada al ornamento en la platería barroca, se muestra otra fuente, muy distinta a ésta, con marca del mismo platero, interpretada con reservas por Cruz Valdovinos, que estudió ambas piezas en 2000, como la personal de artífice cordobés Martín Sánchez de la Cuesta. Por nuestra parte, en la ficha de este catálogo correspondiente a la primera fuente, hemos propuesto como autor de la pieza —con los argumentos que se exponen y a los que remitimos— a un artífice distinto, Juan Martín Redondo, desconocido hasta el momento y que en 1615, fecha de su matrimonio, figura ya como maestro. Ignoramos qué edad tendría entonces, pero cabe pensar que al comienzo de la contrastía de Simón Pérez de Tapia, en 1655 (o quizá unos años antes), aún estuviera en activo. La posibilidad de que la marca TA / PA sea la de Alonso de Tapia el Viejo, padre del anterior, como sugiere el citado investigador, nos parece poco probable, puesto que en 1612 ya ejercía de marcador Pedro Sánchez de Luque, ni tampoco el tamaño y forma de la marca parecen corresponder a las primeras décadas del siglo XVII y sí algo más a las de la segunda mitad de la centuria. Así pues, y hasta que no se conozca mejor el marcaje cordobés del siglo XVII y con más exactitud las fechas de actuación de sus marcadores, mantenemos el nombre de Juan Martín Redondo como autor de ambas fuentes y la de Simón de Tapia como marcador, proponiendo para ésta que comentamos una fecha cercana a la que fijamos para la otra, esto es, hacia 1655/1660, a pesar de que particularmente el estilo y técnica de la primera se consideren más propios del reinado de Felipe III. Pero ello también puede ser consecuencia de la inercia de un platero formado y activo, como pudiera ser Juan Martín, en aquellos años.

Del interés y méritos artísticos de la que ahora analizamos se ocupó Cruz Valdovinos, que destacó de ella su alejamiento respecto a las típicas fuentes de aguamanil hispánicas, espléndidamente representadas por el otro ejemplar de este platero mostrado en la exposición, que se adorna con el típico repertorio ornamental picado de lustre de carácter geométrico y los botones esmaltados del período, mientras que en ésta aparecen motivos figurados de animales (oso, perros, ciervos y cisnes) dentro de cartelas manieristas, raros en la platería española y que sólo figuran, además, en otra fuente, en colección privada, marcada en Madrid por Diego de Zabalza entre 1606 y 1610 y, los cisnes, en una salvilla con pie de dudoso origen andaluz de la colección Alorda-Deksen, lo que aumenta la importancia de la pieza y permite pensar en la utilización por parte del platero cordobés de modelos en plata parecidos o estampas europeos. Al margen de esta cuestión, la pieza es espléndida tanto por su tamaño, muy superior al de la media de las fuentes contemporáneas (media vara, esto es, aproximadamente 42 cm), como por su adorno, delicado y preciso en la representación de los animales y paisajes de fondo, y que de confirmarse por otras obras, aún desconocidas, la autoría que proponemos, no hay duda de que estamos ante un artífice muy capacitado, quizá algo tradicional, pues aunque, como muy bien afirma Cruz Valdovinos, la decoración pudiera parecer ya barroca por su opulencia y abigarramiento, se trata más bien de una versión tardía de las soluciones formales y repertorios manieristas.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1986), 39 y lám. 31.

CRUZ VALDOVINOS (1999), 584 y 588.

CRUZ VALDOVINOS (2000), n.º 69, 171-173.

ESTERAS (2005), 186-189.



ANÓNIMO

Tembladeras

Obrador sevillano. Mediados del siglo xvii.
Plata cincelada y fundida.
3,8 cm de altura y 9,5 cm de diámetro de boca.
Sin marcas.
Carmona (Sevilla). Iglesia de Santa María.

ANÓNIMO

Bernegal

Obrador sevillano. Segundo tercio del siglo xvii.
Plata torneada y fundida.
8,5 cm de altura, 5,2 cm de diámetro del pie, 11 cm de diámetro de boca y 12,7 cm de anchura con asas.
Sin marcas.
Sevilla. Convento de Santa Inés.

El bernegal y la tembladera fueron piezas muy comunes del servicio de mesa en la época de los Austrias Menores, utilizadas como tazas para beber. Suelen ser, por lo general, anchas de boca, pero diferentes en la forma del recipiente, pues mientras el bernegal presenta pie y un número variable de gallones o «bocados» —ocho en este ejemplo—, la tembladera carece de asiento individualizado y tiende a ser lisa y cilíndrica, si bien las de la Iglesia de Santa María de Carmona, que conserva un juego de cuatro, presentan la particularidad de tener el cuerpo troncocónico. Las variaciones que admiten uno y otro tipo, aparte de las comentadas, son mínimas y afectan al diseño de las asas, que en el caso de las conservadas en Sevilla —y por ello y no llevar marcas, presumiblemente realizadas en la capital— adoptan con frecuencia una forma en ese con la curva superior ligeramente enroscada. La mayoría no lleva ningún tipo de adorno, aunque existen ejemplares muy ricos, sobre todo en colecciones particulares y museos americanos, bellamente decorados con botones esmaltados y motivos picados de lustre.

Ambas, además, solían acompañarse, para servir la bebida, de una salvilla o bandeja con pie. Así aparecen representadas en la pintura contemporánea y se las cita en la literatura y documentos de la época, aunque son escasos los juegos conservados. Uno de éstos, el de la Iglesia de San Dionisio de Jerez, se muestra en esta exposición.

Respecto a la función estricta de una y otra, parece que no tuvieron una específica y diferenciada, incluso en los inventarios en ocasiones al bernegal se le designa tembladera. En cualquier caso, parece que el primero fue más utilizado como pieza para beber agua —según Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua* (1611)— y vino, como demuestra por ejemplo el cuadro *Las bodas*

de Caná (1661) del sevillano Juan de Valdés Leal (colección Forum Filatélico), en el que aparece un sirviente sosteniendo en su mano izquierda una salva con bernegal en el que escancia vino para los invitados. Un uso similar tendría en los conventos, a donde llegarían por donación, y uno litúrgico más específico en algunas iglesias: «un bernegal con pie salvilla de plata para dar agua a los que comulgan» (1621).

La tembladera, por su parte, se utilizó preferentemente para preparar y tomar chocolate, como deduce Almudena Cruz del diálogo incluido en la *Dorotea* de Lope de Vega (1632): «Dale a Gerarda aquella tembladera de plata para que haga el chocolate», y explica más ampliamente en la ficha correspondiente de este catálogo. Esta bebida fue la preferida por los españoles desde que llegara a nuestro país, desde el Virreinato de Nueva España, hacia 1520, en forma de barras y tabletas. Y aunque en un principio su consumo se consideró beneficioso para la salud, tomar chocolate se convirtió muy pronto en una moda nacional y base y obsequio principal durante las visitas. De la llegada de este momento, conocido como *agasajo*, hay constancia en la literatura de la época. Así, por ejemplo, escribe Zabaleta: «Interrumpió la conversación el chocolate. A esta manera de merienda, porque le viene largo el nombre, *llaman agasajo*.» También de su consumo extremo, sobre todo por parte de las mujeres, da referencias Mme. d'Aulnoy, que residió en España entre 1675 y 1685 (?): «Merendamos en casa de la princesa, presentándose sus doncellas, en número de dieciocho, llevando cada una grandes bandejas de plata llenas de dulces secos (...) Presentaron después el chocolate, cada taza de porcelana sobre un platito de ágata, guardado de oro, con azúcar en una caja de lo mismo. Había allí chocolate helado, otro caliente y otro con leche y huevos (...). Hay señoras que

toman de todo y unas tazas tras otras seguidas, y a menudo dos o tres veces al día...».

Durante el siglo xviii el gusto por este alimento continuó, a pesar de la llegada de nuevas bebidas exóticas como el café y de la escasa afición francesa por el chocolate, aun cuando los primeros Borbones mantuvieron la costumbre como medio de identificación con sus súbditos. En cualquier caso, los que sí experimentarán cambios serán los objetos para preparar y servir el chocolate, desapareciendo progresivamente las tembladeras que serán sustituidas por chocolateros de hechura europea y mancerinas de plata para las jicaras de loza o porcelana.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- SANZ SERRANO (1977), II, 223.
CRUZ VALDOVINOS (1992), n.º 79, 117.
CRUZ VALDOVINOS (1992), n.º 76, 114-115.
ESTERAS (2004), 148-164.
PUERTA (2005), 39.



ANÓNIMO

Juego de bernegal y salva con pie

Obrador andaluz. Primer cuarto del siglo xvii.

Plata dorada. Moldeada y fundida.

Bernegal: 5,5 cm de altura con asas y 4,7 cm sin ellas; 17 cm de ancho de un asa a otra; 13 cm diámetro de boca y 5 cm diámetro de pie.

Salva: 3,8 cm de altura; 19 cm de diámetro el plato y 3,8 cm de diámetro el pie.

Jerez de la Frontera (Cádiz). Iglesia Parroquial de San Dionisio.

Es sabido por todos los especialistas en plata, que en el panorama de la platería española resulta excepcional que se hayan conservado piezas civiles típicas de la época de los Austrias, —como el juego de bernegal y salva que ahora estudiamos—, porque el cambio de dinastía supuso tal transformación de modas y costumbres, que implicó la desaparición de muchos objetos domésticos en plata al ser considerados arcaizantes. Por esta razón se fundieron cantidades ingentes de obras, utilizando el metal para hacer otras más modernas. Esa fue la suerte que corrieron muchas de las obras que se describen en los inventarios o se ven en pinturas de la época, como es el caso de recipientes destinados comúnmente a beber —bernegales y tembladeras— al lavado de manos —juegos de jarro y fuente— o al aderezo de comidas —talleres—. Pero si difícil es la conservación de piezas sueltas, obviamente la dificultad aumenta cuando se trata de juegos o conjuntos de dos o más objetos, que muchas veces se separaron por necesidad o capricho de los propietarios. Todo esto viene a explicar la importancia del juego que presentamos, conservado en una iglesia jerezana desde el siglo xix, pero procedente del ajuar de una dama noble. La obra fue descubierta por nosotros hace más de quince años, pero hasta ahora permanecía inédita pues ni se había estudiado ni dado a conocer, lo que acrecienta más si cabe su interés.

Como ocurre normalmente con piezas conservadas similares a éstas —separadas o a juego— no suelen presentar marcas, lo que obviamente dificulta su clasificación cronológica e impide saber el centro de realización y el artífice. El bernegal fue la pieza más común para beber durante todo el siglo xvii y aunque se conoce alguno con esmaltes u otros adornos, lo normal es que fueran lisos, pero eso sí, casi siempre sobredorados. El tipo más frecuente es el denominado en los documentos copa o pieza «de bocados» (aunque también avenerada o acastañada) que se caracteriza por su ancha boca oval o circular con un número variable de formas gallonadas (que suelen prolongarse por el cuerpo hasta el pie), asas en forma de cartón a ambos lados, pequeño pie y poca altura. Este es el modelo del bernegal de Jerez

que presenta ocho bocados iguales, asas de cartón en forma de ge y diminuto pie.

No hallamos semejanza alguna entre él y los ejemplares que se dieron a conocer en Sevilla en 1992 pero sí —especialmente en las asas que son idénticas— con los dos del Museo Lázaro Galdiano de Madrid estudiados por el profesor Cruz Valdovinos. Ambos son ovales y difieren en el número de gallones, pero llevan asas idénticas, pequeño pie y van sobredorados; el catalogado con el n.º 73 fue realizado en Toledo por Simón Bilvestre hacia 1640-1665, en tanto que el n.º 94 lleva marca de Córdoba, del marcador Alonso del Castillo y del artífice José Jiménez de Illescas, habiendo sido datado hacia 1715-1725.

Respecto a la salvilla que acompañaba al bernegal o tembladera, solía ser circular, generalmente con pequeño pie central y plato liso o agallonado (como es el caso de la que ahora se estudia), muchas veces con asiento en medio para permitir el traslado seguro del objeto destinado a beber. Asimismo se hicieron platos hondos sin pie, a juego con los recipientes citados, como los dos a juego con sendas tembladeras circulares que fueron publicados por Sánchez-Lafuente en 1997; el conservado en la Iglesia de Santiago de Antequera lleva marca de Córdoba hacia 1650/1675 y el del Convento de Agustinas de la misma localidad carece de marcaje pero se le supone un origen andaluz y una datación similar al anterior. Por otra parte el ejemplar de San Dionisio presenta alguna similitud con el juego descubierto por Cruz Valdovinos en el Convento de las Teresas de Sevilla, cuya salvilla (sin marca) es gallonada y de escasa altura y el bernegal circular, liso y con marca de Toledo. Según nuestra opinión parece más conveniente otorgar un origen andaluz a nuestra pieza —e incluso una fecha tardía ya dentro del primer cuarto del siglo xviii como el del museo madrileño— teniendo en cuenta además que el juego de Jerez lo adquirió la Hermandad Sacramental de San Dionisio en 1830 en la testamentaria de la Marquesa de Casaña por 320 reales, para ser empleado en el Sagrario según consta en el libro de cuentas de la Cofradía.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1992), 115.

CRUZ VALDOVINOS (2000), 180 y 226.



GINÉS MARTÍNEZ

Salva con pie

Córdoba, hacia 1610.

3,5 cm de altura, 22,5 cm de diámetro y 7,5 cm de diámetro de pie.

Plata moldeada y torneada.

Marcas junto al borde del plato: . /P. SANS (incompleta; punto sobre la N); león rampante hacia la izquierda sobre COR; GNES (unidas N y S). Antequera (Málaga). Convento de San José de las Carmelitas Descalzas.

Que sepamos, es la primera vez que se publica la marca personal de Ginés Martínez, platero cordobés aprobado en 1580 y del que José de la Torre dio a conocer distinta documentación. El más antiguo es la carta de dote y arras con su esposa Leonor Díaz (1543), hija del también platero Diego Fernández Rubio. En 1582 aparece vecindado en la calle Pozo de Cueto, en la collación de Santa María la Mayor, donde se concentraban entonces las tiendas y obradores de platería en Córdoba. Las noticias se suceden hasta 1612, fecha en que figura, junto a Bartolomé Sánchez de Fuentes, como alcalde de la corporación en los exámenes de Pedro de Valenzuela y Lorenzo Vázquez. Antes (año de 1602) había ocupado el cargo de veedor del oficio. En 1609 otorga un poder a Pedro Pineda, presbítero de Sevilla, para que cobre 850 reales de un guión que había labrado para la cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Parroquial de Santiago de Écija. Ignoramos si la ausencia de más información a partir de 1612 se debe a que murió, pues debía contar entonces con más de ochenta años.

Las marcas restantes son las de localidad y personal utilizadas por el marcador Pedro Sánchez de Luque que, como comentamos en otra página de este catálogo, es posible que ejerciera el empleo durante décadas, quizá ininterrumpidamente al menos desde 1612 (Ortiz Juárez apuntó que desde 1608) hasta su muerte en 1640. Lo que es seguro es que en 1633 no era marcador Antonio Alcántara, como afirmó el investigador cordobés, pues consta documentalmente que entonces lo ocupaba aquel platero. Con estos datos podemos fechar la pieza hacia 1610.

La salva, acompañada por lo general de un recipiente, ya fuera un búcaro, bernegal de plata o vaso de vidrio, se utilizaba preferentemente para servir la bebida, tomando su nombre de «la prueba que hacía de la comida y bebida la persona encargada de servirla a los reyes y grandes señores, para asegurar que no había en ellas ponzoña» (DRAE), agregando Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*

(1611) que «esta ceremonia se llamó hazer la salva, porque da a entender que está salvo de toda trayción y engaño...». El ejemplo más ilustrativo del uso de esta pieza en el siglo xviii lo encontramos en *Las Meninas*, donde se representa a doña María Agustina de Sarmiento ofreciendo —arrodillada en señal de respeto— a la infanta Margarita un búcaro de agua sobre una salva plateada. Sirven también lo escrito por Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde* (1660): «Pedí de beber, y, en una salva como una rueda de molino, me trajeron una copa de vidrio de Venecia de corta cavidad llena de agua... y junto a ella una limetilla del mismo vidrio... llena de vino de Colmenar», y Barthélemy Joly, consejero del rey de Francia, que en su *Voyage en Espagne* (1603-1604), aclara el sentido de la forma un poco rehundida de la salva o bandeja: «... traen la copa medio llena de agua, presentada sobre un plato un poco hondo, en el que se puede verter lo sobrante».

Esta del Convento de las Descalzas de Antequera pertenece al tipo más común, compuesto por un pie bajo troncocónico y un plato circular con el borde ligeramente levantado. No lleva ningún tipo de adorno, pero las había muy ricas y bellamente decoradas con relieves, esmaltes y labores grabadas y de picado de lustre, como demuestran los magníficos ejemplares de las colecciones Várez Fisa, Alorda-Derksen y Hernández Mora-Zapata.

Lo excepcional de este tipo de piezas es que conserven el recipiente a juego original. Para esta exposición contamos con la salva y bernegal de la Iglesia parroquial de San Dionisio de Jerez que, aunque labrados presumiblemente en el primer cuarto del siglo xviii, según explica Pilar Nieva en la ficha correspondiente del catálogo, son un buen ejemplo del modo en que se disponían y usaban estas piezas del ajuar doméstico en la vida cotidiana, que también muestra el bodegón de Juan Bautista de Espinosa (1624) de la colección Masaveu, igualmente presente en la exposición.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- DE LA TORRE (1983), 201.
ORTIZ JUÁREZ (1980), 80.
ESTERAS (2000).
ESTERAS (2005).
CRUZ VALDOVINOS (2006).



ANÓNIMO

Taller

Obrador andaluz. Mediados del siglo xvii.

Plata sobredorada. Fundida, cincelada y torneada.

Medidas totales: 40 × 34 × 34 cm. Salero central: 20 cm, palillero: 10 cm, pie: 17,2 × 17, 2 cm.

Sin marcas. Escudo interpretado como de la familia de los López-Luna.

España. Colección particular.

Siguiendo la terminología que aparece en los inventarios de la primera mitad del siglo xvii, sería mucho más lógico denominar a este tipo de piezas «aderezos de mesa», así aparecen en los que hemos manejado del año 1612. Estos aderezos se componían de salero, pimentero, azucarero, aceitera y vinagrera y en otros casos se aumentan con tazas de pie alto, una cercada y otra cincelada.

La denominación de taller, se da también en la misma época. En los inventarios del duque de Lerma, en 1617, aparecen mencionados talleres que se componían de dos a cinco piezas, pero los que más abundan son los compuestos de salero y pimentero sobre la tabla, careciendo en algunos casos de aceitera y vinagrera.

Así pues, en los primeros años del siglo xvii encontramos dos tipologías: el aderezo de mesa y el taller, que se diferencian por el número de piezas que contienen. Es muy probable que por el uso y por las necesidades creadas en el servicio de mesa, ambas tipologías se unificaran en una sola. Las dos denominaciones permanecen durante la primera mitad del siglo xviii, así aparecen en el Diccionario de Autoridades en la edición de 1726, pero sólo se define la palabra taller.

La importancia de este tipo de pieza viene dada porque, desde antiguo, era la primera que se disponía en la mesa del rey, después de extender los manteles, y la última que se quitaba; de igual manera debía de suceder en las mesas de los nobles e hijosdalgos que disponían de medios, pero al margen de esto, a los estudiosos del tema nos llama la atención el hecho de que se trata del antecedente directo de los grandes centros de mesa que se desarrollaron a lo largo del siglo xviii.

Este que presentamos aquí es el más antiguo que se conoce pues lo dio a conocer Artiñano en el catálogo de la exposición «Orfebrería civil española», en 1925, siendo una de las mejores piezas de la colección del Conde de la Almenas; parte de ella se subastó en Nueva York en 1927, donde fue adquirida por el Marqués de Santo Domingo. El Marqués del Saltillo lo mostró en su exposición «La herál-

dica en el arte», en Madrid en 1947, donde se interpretó que el escudo pudiera ser de la familia de los López-Luna, ubicados en Jaén en el siglo xvi.

De aquí pasó a ser estudiado por Cruz en 1979, que lo catalogó como pieza castellana de finales del siglo xvii. Desde que salió este artículo de los talleres castellanos, no compartimos con él la teoría de encasillar el arte de la platería por zonas geográficas, pues se da con ello una visión muy parcial de su desarrollo y evolución; se olvidan los aspectos sociales de la Historia que nos marcan un denominador común y a la vez su singularidad, creo que el tiempo pone las cosas en su sitio. En primer lugar se hizo una datación algo tardía, la cual se basó en el diseño de las jarritas para el aceite y el vinagre, que, según él, y cito textualmente: «... no responden al tipo que el siglo xvii heredó del anterior sino al que se inició a finales de siglo para continuar en el xviii y que desde Castilla se exportó a México, pero pasando por Sevilla, al menos». Las sitúa en 1677, comparándolas con unas vinajeras de Juan de Orea. Aunque parezcan lo mismo, vinajeras no son vinagreras y si de las primeras nos han llegado muchos ejemplos de las segundas son muy raros, no podemos asimilar un modelo a otro pues, mientras que las primeras tienen un carácter religioso y por lo tanto conservador, las segundas son civiles y más proclives a un cambio de diseño más dinámico. La unión de un cuerpo cilíndrico, algo alargado, con otro a modo de panza de manzana lo encontramos en algunas crismeras y remates de hostiarios burgaleses de finales del siglo xvi, por esta misma razón, sí pueden responder a diseños que el siglo xvii heredó del anterior.

Si a esto unimos el hecho de que en este taller aparecen dos tipos de objetos uno en forma de copa y otro que se denominaba en el siglo xvii «vaso de taller», y que son semejantes a otros de vidrio que aparecen en el óleo de Espinosa, que se fecha en la primera mitad, podemos llevar la cronología de esta pieza a la primera mitad del siglo.

Respecto a que sea una pieza andaluza o castellana debemos manifestar que, basándonos en el escudo cuartelado que llevan grabado todas las

piezas, cuya interpretación se hizo en el año 1947, tenemos que el taller perteneció a la familia de los López de Luna, y según un expediente de nobleza, del siglo xviii, podemos decir que es muy probable que esta pieza perteneciese a alguno de los miembros de la familia de don Alonso López de Luna y doña María Ruiz, vecinos de Ubeda (Jaén). Da la casualidad que también son de Jaén los antecesores del conde de las Almenas, el propietario más antiguo que conocemos del taller.

Por otro lado hay que tener en cuenta que la pieza, que se llegó a denominar «acetre», la hemos localizado entre los dibujos de la platería sevillana en los que se especifica que es un «vaso de taller», dada su boca ancha, sospechamos que pudiera servir para contener algún tipo de salsa o líquido para aderezar. Por lo que no albergamos dudas respecto que la pieza sea andaluza y que desde Andalucía pasara a Méjico, como nos lo demuestra el taller que aparece en la pintura de Juan Correa, el *Milagro de las bodas de Caná*, localizado en la Iglesia de Gualupito en Zacatecas.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIÑANO (1925), 120.
- SALTILLO (1947), 55.
- CRUZ VALDOVINOS (1979), 151-159.
- SANZ (1986), fig. 51.
- MARTÍN (2000), 59-60.



ANÓNIMO

Juego de aguamanil

Obrador sevillano. Hacia 1600.

Plata dorada. Cincelada, grabada, fundida y esmaltada. Esmaltes opacos de color azul en cabujones ovales y rectangulares.

Fuente: 45,5 cm de diámetro. Jarro: 27,5 cm de alto.

Sin marcas.

Alcalá de Henares (Madrid). Catedral Magistral.

Los juegos de aguamanil de plata labrada se fabricaron en España desde la Baja Edad Media y poseían un carácter polivalente, ya que podían servir para usos religiosos o civiles de manera indistinta. En los ajuares litúrgicos formaban parte de las piezas de pontifical y se utilizaban para el lavatorio de manos durante la celebración de la Misa. En su vertiente profana, constituían obras suntuarias muy apreciadas entre las clases acomodadas, susceptibles de emplearse como simple adorno de aparador o como complemento del servicio de mesa y elemento fundamental en la ceremonia del aguamanos, pero también como piezas de aseo personal en el retrete o en la alcoba.

El de la Magistral consta de gran fuente circular, semejante a los ejemplares hispanos contemporáneos, y de un jarro «a la italiana», de acuerdo a los modelos difundidos por Europa a lo largo del *xvi*. Se trata de un conjunto de gran valor artístico por su diseño, destreza técnica y armonía y elegancia en la distribución de los temas decorativos. El dorado de la plata en contraste con el colorido de los esmaltes contribuye a crear un bello efecto cromático. Tanto la traza como las proporciones se aproximan al aguamanil reproducido por Juan de Arfe en 1587 en su *Varia Commensuración*, Libro IV, Título IV, fig. 5. Además, el hecho de ser el único juego de estas características que se ha conservado en España, completo y en buen estado, junto con el del museo de la Colegiata de Pastrana, le comunica un valor añadido.

Se ignoran las circunstancias de su llegada a la Magistral, pero su categoría lo hace digno de figurar entre las piezas de pontifical de un obispo, aunque tampoco cabe descartar que se labrase en principio como objeto suntuario de ajuar doméstico. En cualquier caso, dada su calidad y su cronología suponemos que el donante pudo ser don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo entre 1599 y 1618, señor y benefactor de Alcalá y ejemplo de prelado contrarreformista, cuyo interés por dignificar el ajuar litúrgico se materializó en los numerosos enseres de plata que distribuyó por las iglesias de la archidiócesis.

En cuanto a su procedencia, se ha dicho en varias ocasiones que el juego de aguamanil de la Magistral se labró en Burgos igual que un jarro de la catedral

burgalesa con el que, sin duda, guarda bastante semejanza. Barrón considera que este último pudo formar parte del pontifical del obispo Vela (+1599) y que, dado su parecido con el modelo de la *Varia* lo habría labrado algún artífice del círculo de Juan de Arfe, que residió en la localidad castellana entre 1589 y 1595. No obstante, sin descartar por completo esta hipótesis, existen razones para pensar que el de Alcalá lo hubiese realizado un platero sevillano hacia 1600. Por una parte, la decoración del aguamanil complutense, más ligera y delicada que la de Burgos, se asemeja a la de los ejemplares reproducidos en la pintura de Bartolomé Esteban Murillo y de sus seguidores Matías de Arteaga o Bernardo Germán Llorente. Además, este modelo se mantuvo en vigor en la platería sevillana hasta comienzos del *xviii*, según confirma un dibujo de Laureano del Rosal de hacia 1700 procedente del *Primer Libro de Dibujos para exámenes*. No en vano Juan de Arfe residió también en la ciudad andaluza durante siete años y publicó en ella su *Varia Commensuración* en el 1587. Por otra parte, Sandoval y Rojas era sobrino del arzobispo de Sevilla don Cristóbal de Rojas y había sido canónigo de su catedral entre 1574 y 1585, arcediano de Écija y administrador apostólico de la archidiócesis hispalense en ausencia de su tío. En el año 1601, Francisco de Alfaro, platero cordobés establecido en Sevilla desde el 1572, marchó a Toledo para trabajar a su servicio y, unos años antes, otro andaluz, el giennense Francisco Merino, se había encargado de labrar la urna de Santa Leocadia de la catedral Primada.

Estas circunstancias abundan en las continuas relaciones entre las platerías de ambas ciudades y en los contactos de Sandoval y Rojas con los artífices sevillanos. Por ello cabe considerar que el aguamanil se labrase en Sevilla y, en el terreno de la hipótesis, no parece descabellado pensar que el autor hubiese sido el propio Alfaro, ya que este maestro conoció a Arfe en la ciudad andaluza y debió interesarse por su obra teórica y práctica hasta tal punto que fue el único que se atrevió a reinterpretar la traza circular de su monumental custodia de Sevilla en la que labró para el Duque de Béjar, que, desde mediados del siglo *xviii* en que la compró la catedral hispalense, se utiliza como relicario de la Santa Espina.

C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

- SORRIBES (1926), 213.
CAMPS CAZORLA (1941), 63.
CRUZ VALDOVINOS (1982), 100 y 102.
BARRÓN GARCÍA (1984), 269-270.
CRUZ VALDOVINOS (1987), 99.
MALDONADO NIETO (1994), 44 y 238.
HEREDIA MORENO (1997), 184-188.
CARDERO LOSADA (1999), 109-110.
HEREDIA MORENO (1999), 147-148.



ANÓNIMO

Juego de aguamanil

Obrador sevillano. Primer tercio del siglo xvii.

Plata dorada y esmaltes; torneada, fundida y esmaltada.

Bandeja: 55 cm de diámetro; jarra: 25 cm de altura, 10 cm de diámetro de base y 11 cm de diámetro de boca.

Sin marcas.

Carmona (Sevilla). Iglesia Parroquial de Santa María.

Bandeja circular con orilla lisa levemente moldurada en el borde, con zona central de triple moldura, la intermedia de perfil convexo, que forma una cavidad en la que encaja perfectamente la base de la jarra. Ésta de cuerpo cilíndrico, con base casi semiesférica, presenta costillas y óvalos esmaltados (esmalte casi totalmente perdido), pico adosado plano, tapador cupuliforme con remate floral y asa sinuosa con perlado en el perfil.

La fuente lisa, bien trabajada, sólo destaca por su juego de molduras escalonadas, sobresaliendo las centrales que configuran el encaje de asiento del jarro. Un jarro innovador en su diseño, sobre todo en lo referente a su esbeltez, normalmente acostumbra a ser un poco más reducida, y a su cubierta con tapa, frecuente en las vinajeras de tipo semejante, pero excepcional en los jarros. Se aparta en cierta medida del típico jarro sevillano de finales del siglo xvi y principios del xvii que responde al modelo de vaso cilíndrico con terminación casi semiesférica, con friso en la parte alta del cuerpo decorado con motivos simétricos y mixtilíneos y costillas en la zona inferior con voluta

saliente en el remate superior y adorno ovalado de ces adosadas; pico adosado, alabeado en el borde, y adornado con mascarón de boca abierta. A pesar de que esta pieza presenta pico adosado y asa de cartela sinuosa con cordoncillo de perlado, muy frecuente en las piezas sevillanas en torno a 1600, carece del friso en la parte alta del cuerpo, de las volutas que adornan las costillas y del mascarón barbado del pico, lo que contribuye a simplificar el modelo.

El tratamiento de las superficies es muy liso como corresponde a las piezas de vajilla a lo largo del siglo xvii. Se trata de un juego de uso profano en origen que servía para dar agua en las manos, que debió llegar a la iglesia como fruto de alguna donación, reutilizándose para el lavabo de la Misa o incluso, en algún caso, para bautizar. Este tipo de juegos eran muy habituales a finales del siglo xvi y principios del xvii, pero excepcionalmente se han conservado completos, de ahí la importancia y el interés que despierta este juego de Carmona.

M.J.M.A.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO Y COLLANTES DE TERÁN, II, 139-140.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 113.

MEJÍAS ÁLVAREZ (2001), 234.



PEDRO SÁNCHEZ DE LUQUE (atribuido)

Candeleros

Córdoba. Entre 1615 y 1630.

Plata; fundida y torneada.

22 × 17 cm.

Marcas en el interior del pie: o/P./SAN. (incompleta; punto sobre la N); león rampante hacia la izquierda sobre COR; o/P./SAN. (incompleta; punto sobre la N).

Escudo en la zona convexa del pie, con cinco estrellas de seis rayos, puestas en sotuer.

Antequera (Málaga). Convento de San José de las Carmelitas Descalzas.

De los objetos de plata de uso doméstico destinados a la iluminación, los candeleros y, en menor proporción, el velón, son las piezas más comunes citadas en los inventarios de bienes del siglo xvii. Completaban este servicio candiles, palmatorias y, en algunas viviendas principales, arañas, que contaban con varias luces. De todas, el velón es, sin duda, la pieza más atractiva y apreciada por los coleccionistas, si bien son muy pocos los ejemplares conocidos (tres, en colección particular). En el *Primer Libro de dibujos para exámenes de los plateros de Sevilla* (1699) figura uno «de columna salomónica», (n.º 21) alzada sobre un amplio pie y provista la cazoleta (*bolla*) para el aceite, de cuatro brazos cortos o picos para las mechas, aunque también los había hasta de ocho luces. De la efectividad de los velones para iluminar las estancias da buena cuenta Mme. d'Aulnoy, que escribe: «producen mucha claridad y para que ésta sea mayor, cada luz lleva detrás una pantalla de plata que la refleja». Los más económicos se hacían de azófar.

Los candeleros para una sola luz de bujía son, por el contrario, más simples. En casi todos los ejemplares conservados destaca su ancho pie para impedir que volcaran con facilidad. Los había pequeños, medianos y grandes, tipología esta última a la que parecen corresponder éstos de las Carmelitas Descalzas de Antequera. Sus dimensiones y peso les relacionan con los candeleros de altar, emplazados en los oratorios de las viviendas nobiliarias y de familias acomodadas. Precisamente a una de éstas pertenecieron los que comentamos. El escudo que figura en ellos corresponde a la familia Rojas (Jerónimo Matías de Rojas, regidor perpetuo de Antequera, y su mujer María de Rojas y Padilla), a quien se debe la fundación del convento en 1632.

Las piezas se hicieron en Córdoba, como prueba la marca de localidad descrita más arriba; más difícil resulta atribuirlos a un artífice concreto, pues las otras dos que acompañan a la de la ciudad corresponden al mismo platero, Pedro Sánchez de Luque, que recibió la aprobación de maestro en 1598 y ya ejercía de marcador en 1612. Pero como éstos no podían serlo de sus propias obras, hemos de descartar, en principio, a Sánchez como

autor de los candeleros, aunque bien es cierto que existen piezas —en Córdoba y otros centros— de fines del xvi y primeras décadas del xvii en las que el supuesto marcador imprime dos veces su marca personal, lo que podría interpretarse como una práctica, aunque ilegal, de algunos marcadores, que lo fueron también de las suyas propias. Otra cuestión, menos problemática, es la que afecta a la cronología de los candeleros. Ortiz Juárez señaló que el platero fue marcador desde 1608 a 1620, pero repasando el *Registro documental...* de José de la Torre y del Cerro (1983), se comprueba que figura como tal en documentos de los años 1612, 1625, 1633, 1634 y 1638. Es previsible, por tanto, que ocupara el empleo hasta su muerte en 1640, pues en la escritura de concordia sobre la partición de los bienes del artífice entre sus herederos (1641), se le continúa denominando «fiel marcador de oro y plata».

En cualquier caso, las piezas responden a un tipo que, con variantes, estuvo de moda durante el reinado de Felipe III, como prueban distintos candeleros conservados en la actualidad. Así, su amplio y alto pie circular de pronunciado perfil convexo y pequeña escocia antes de la peana coincide con sendos ejemplares rescatados de los galeones «San Diego» y «Ntra. Sra. de Atocha», hundidos respectivamente en 1660 y 1622. También es muy similar al que tienen otros dos de la colección Hernández-Mora Zapata, marcados en Madrid y fechados entre 1605 y 1618, y a uno del Monasterio de Clarisas de Monforte de Lemos, cuya datación no supera el año 1617. En cambio su mechero, de tipo cilíndrico alargado, y el astil, en forma de cono invertido, mantienen ciertas relaciones con el ejemplar del «Atocha» (*Gold and Silver*, n.º 66) y más aún con otro par de la misma colección anterior realizados en fechas distintas, aunque el más antiguo es de 1640-1641. Pero la diferencia principal es que éstos presentan ya pie de planta cuadrada y muy plana, que terminará imponiéndose en los candeleros de la segunda mitad. Con estos argumentos, la cronología de éstos de Antequera debe rondar los años 1615-1630.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1985), 78.

SANZ (1986), 88.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 251.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 156-157.



¿JUAN? ORTIZ DE LAS ROELAS

Candeleros

Córdoba. Hacia 1671.

Plata. Fundida y torneada.

14,5 x 11,5 cm.

Marcas incompletas en el borde externo de la base: ORTZD-/ROEL... (sobre la T un punto); dentro de un perfil con bordura de perlas un león heráldico a la izquierda sobre las iniciales OR (en minúsculas); TA/PA (con un punto sobre la P) dentro de un marco cuadrado, perfilado y con dos casetones semicirculares en los costados para albergar un punto. Burilada interior de la base.

Madrid. Colección Varez Fisa.

No hay la menor duda de que estos candeleros tuvieron una función profana, y no religiosa, pues sus dimensiones y características formales así lo avalan. El modelo se caracteriza por la escasa altura y la base cuadrada y bastante plana, pero sin ofrecer códigos especiales que permitan fijar con exactitud su cronología dentro del siglo XVII, aunque el hundimiento de la peana y el mismo marcaje que ostentan nos orienten a llevarlo hacia la segunda mitad de la centuria y más concretamente en torno a 1671. El tipo se sitúa en un punto de evolución a medio camino entre la solución dada en candeleros hispánicos del primer cuarto del siglo XVII (ejemplificados en los americanos procedentes de los naufragios del «San Diego» y «Nuestra Señora de Atocha», hundidos respectivamente en 1600 y 1622 en la bahía de Manila y junto a Florida) y otros ya del XVIII anteriores a 1724 que están representados, por ejemplo, en el prototipo del candelero hallado en el «Tolosa», buque de la flota que desde Cádiz viajaba rumbo al Virreinato de la Nueva España con destino al puerto de Veracruz, pero que naufragó en la bahía de Samaná (en La Española) en 1724. Tanto en ellos como en los ejemplos citados la desornamentación se impone y la belleza de la obra se basa en la desnudez de las superficies que buscan resaltar las líneas geométricas de su perfil.

Por fortuna, tal y como se hizo frecuente en las platerías cordobesas, los dos candeleros están sellados con las tres marcas reglamentarias, de manera que gracias al marcaje hoy podemos conocer, sin ninguna duda, que fueron labrados en la ciudad de Córdoba. El único inconveniente que plantean es que las improntas aparecen incompletas y, por tanto, su nitidez no es la deseada, sobre todo para precisar adecuadamente la interpretación y asignación de la marca del artífice. Ésta consiste en disponer una leyenda que se puede leer e interpretar como ORTIZ DE ROELAS, dos apellidos que

(dispuestos en dos líneas) vienen a coincidir con los del platero cordobés Juan Ortiz de las Roelas, a quien con cierta precaución atribuimos años atrás su autoría al no tener bien acotadas las fechas de su actividad profesional. No obstante, como veremos a continuación, el resto del marcaje permitirá situarlo no lejos de 1671.

La variante utilizada como marca de localidad (un león heráldico sobre la sílaba COR, en letras minúsculas, dentro de un marco rodeado de perlas) es la que siempre acompaña a un marcador apellidado Tapia, que por época no puede ser otro que Simón de Tapia (y no Alonso de Tapia el Viejo), quien desempeñó el cargo en un período dilatado, quizás desde aproximadamente 1655 hasta 1671. Esta última fecha viene a confirmarla con toda seguridad una lámpara votiva de la *Hispanic Society of America*, de Nueva York, que (marcada con ambas variantes, localidad y marcador) fecha por inscripción en 1670.

Sabemos de otra pareja de candeleros de propiedad particular que muestran idéntico el triple marcaje ya comentado, así que el artífice tiene que ser el mismo, aun cuando éstos se aparten un poco del modelo anterior al diseñar el pie con la planta de forma polilobulada (en lugar de cuadrada) y el vástago cilíndrico (sin el nudo de pera). Dos tipologías de candeleros andaluces para un mismo centro artístico y un mismo platero.

El gran interés por este par de candeleros reside en el hecho de que en sí mismos son piezas raras (por temática y datación) y en que están debidamente marcadas, aunque todavía este marcaje ofrezca claros oscuritos en unas platerías tan importantes como las de Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA

ESTERAS MARTÍN (2000), 133-135.

C.E.M.



JUAN ORTIZ DE ROELAS

Candeleros

Córdoba. Entre 1680 y 1690.

Plata torneada, fundida y recortada.

11,5 cm de altura y 14 cm de diámetro de pie.

Marcas en las pestañas del pie por el anverso: león rampante sobre «cor» rodeado por un contario, TA/PA (punto sobre la P) en marco con salientes semicirculares en el centro de los lados, y IV^o./ORTZ DE ROELAS (unidas DE y LA) con marco conopial en la base; buriladas en el interior del pie.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Los candeleros tienen impresas las marcas de la ciudad de Córdoba, de un marcador de apellido Tapia y del artífice Juan Ortiz de Roelas, cuya lectura se completa entre los dos candeleros. Ortiz de Roelas entró como hermano en la Cofradía de San Eloy en 1705, aunque es posible que trabajara antes de ese momento como platero. La fecha de 1728 que se indica en la *Enciclopedia* respecto a este artífice —y que sigue Esteras— no se justifica en obras o documentos.

Mayor problema plantea el marcador, pues existen marcas semejantes a las de Córdoba y personal de marcador que llevan estos candeleros en dos bandejas del Museo Lázaro Galdiano atribuidas por Cruz Valdovinos a Martín Sánchez de la Cruz que murió en 1632. Existe un Alonso Tapia el Viejo casado ya en 1610, cuya fecha de muerte no se conoce y que no se sabe que tuviera nombramiento de marcador, aunque tampoco se sabe de otro que lo tuviera. La noticia de Ortiz Juárez de que Antonio de Alcántara era fiel marcador en 1633 está equivocada, pues nació el 21 de abril de 1619 según el mismo autor. En realidad lo fue en 1653-1656 y quizá algún año antes. Según Ortiz Juárez, en 1655 fue nombrado contraste el platero Simón de Tapia, hijo de Alonso, que pasó a marcar al hacerse sacerdote Alcántara en 1656. Su hijo, Alonso de Tapia el Mozo, le sucedió como marcador en fecha que se ignora pero no después de 1699 y usó el oficio hasta 1714. La tradición familiar pudo venir desde principio de siglo, con la interrupción de Alcántara. Simón y Alonso el Mozo debieron utilizar el mismo punzón de localidad y nominal de marcador, pues no se ha observado ninguna variación de aspecto en las múltiples

piezas en que aparecen ambas marcas. Si Alonso el Viejo hubiera usado el cargo, también habría empleado las mismas marcas.

Se conocen al menos otros dos juegos de candeleros del mismo tipo realizados por Ortiz de Roelas y marcados por Tapia. Es un tipo muy peculiar, que por estructura corresponde a las últimas décadas del siglo XVII. El más parecido es el que se da a conocer en la *Enciclopedia* (n.º 269), con gran pie de perfil convexo ligeramente moldurado hacia el centro y con la misma pestaña saliente en el borde con los mismos 24 dientes semicirculares recortados y el larguísimo mechero tubular con arandelas en sus dos extremos. Se diferencian tan solo en el cuerpo de unión entre ambas partes, pues el pequeño astil se forma aquí por dos pequeñas piezas, una de forma cilíndrica y otra convexa y en la otra pareja es un simplísimo tambor liso de menor diámetro que el mechero. La tercera pareja se encuentra en la colección Várez-Fisa y su tipo coincide con el estudiado en el prolongado mechero y en la elevación circular del pie, pero éste remata en un cuerpo prismático de base cuadrada y de pequeña altura —donde lleva las marcas—, en lugar de hacerlo en forma redonda y ondulada, y el astil lo constituye un cuerpo periforme que le confiere mayor altura que a las piezas anteriores; esta pareja se ha datado hacia 1671 sin justificación en ningún dato. Por último, en Las Cabezas de San Juan (Sevilla) existe un candelero sin marcas cuyo parecido con el aquí comentado puso de manifiesto Cruz Valdovinos y, aunque no tiene marcas y remata en un número menor de lóbulos, podría ser también obra de Ortiz de Roelas.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973), 84.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 81.

CRUZ VALDOVINOS (2000), n.º 68 y 69.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 162-163.

A.C.Y.



DIEGO GALLEGOS

Escribanía

Sevilla, 1682.

Plata. Torneada, fundida y grabada.

5 × 9,5 × 9 cm (tintero y salvadera); 14,5 × 8 cm (campanilla).

Inscripción: «SOI DE LA COF^a DEL SSmo. /SACRAMENTO DEL Sr. Sn. / SALVADOR SIENDO MAYmo. /FERdo. DEL VOZQVE AÑO 1682» (aparece en las tres piezas).

Sevilla. Iglesia Colegial de El Salvador. Hermandad del Santísimo Sacramento.

Este conjunto de escribanía, formado por una campanilla, un tintero y una salvadera, y en el que falta la posible bandeja originaria que los sustentaba, ha sido durante siglos un elemento esencial en la organización y el registro de los cabildos de oficiales y de hermanos que se celebraban, con carácter regular, en el seno de la antigua Hermandad del Santísimo Sacramento de la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla. Ni que decir tiene, que, a pesar de su pertenencia a una institución eclesiástica, su carácter marcadamente civil nos permite conocer esta parcela creativa de la platería artística en la que los ejemplos son muy escasos. Sin embargo, si nos detenemos en el análisis de la documentación histórica, y en concreto en el de los inventarios de bienes de las instituciones civiles principales y de personajes relevantes de la sociedad del momento, constatamos que fueron bastante comunes, al igual que en las corporaciones religiosas de laicos, aunque la mayoría han desaparecido en épocas posteriores de carestía o de disolución de las mismas. Por ello, esta escribanía constituye un ejemplo único dentro de este género para conocer los modelos que se desarrollaron durante el Barroco andaluz. Su adscripción a este estilo, además de ser lógica por la cronología que se registra en su inscripción y por el conocimiento que hoy día tenemos de su autor, el platero Diego Gallegos, también lo es por la estética y la tipología proyectada, ya que, al igual que sucede con otras piezas de esta misma época, tenemos referentes gráficos que nos permiten perfectamente encuadrarlas dentro de este período histórico-artístico.

Tanto el tintero como la salvadera siguen un diseño sencillo, geométrico y sobrio, a manera de caja rectangular, con fuerte molduraje en los perfiles y un delicado grabado en sus paredes, en los que se aprecian bellas foliáceas y flores enmarcando los emblemas de la sacramental, el cáliz con la Sagrada Forma. Ambas piezas repiten el tipo que fue recogido, con los números 12 y 28, en el *Primer Libro de dibujos para exámenes de platería* de la Cofradía de San Eloy. Algo parecido sucede con la campanilla que reproduce un modelo tradicional que será emulado hasta bien entrado el siglo XVIII, como se puede comprobar en el dibujo que aparece en el *Segundo Libro de exámenes de platería* de esta misma institución con el número 30. Obviamente, ante la sencillez de estas piezas, es lógico pensar que estas formas fueron las más habituales hasta la llegada, a mediados de la siguiente centuria, de los prototipos franceses del Rococó. Ello se puede constatar a través de la pintura, donde se muestran ejemplos similares a éstos en retratos, bodegones o composiciones hagiográficas de Zurbarán, Murillo, Alonso Cano y Valdés Leal, entre otros maestros de la pintura andaluza y española. En el resto del territorio nacional encontramos también escribanías coetáneas como en el Ayuntamiento de Toledo, o el dibujo de un tintero que aparece inserto en el libro barcelonés de los *Passanties*, muy semejante al que estamos analizando.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), I, 232 y II, 307.

CRUZ VALDOVINOS (1982), 73-74.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 121-122.

RODA (1996), 7.



ANÓNIMO

Arqueta

Obrador sevillano. Antes de 1686.

Plata en su color. Filigrana de plata en caja, tapa, asas y cierre y patas fundidas.

24 cm de altura total; 10 cm sin la tapa; 21,7 cm de largo y 13,5 cm de ancho.

Rota (Cádiz). Iglesia de Nuestra Señora de la O.

Cuando hace años publicamos esta pieza resaltamos la calidad de su hechura —forma de paralelepípedo con tapa trilobulada y patas macizas con decorativa garra sobre bola—, así como la de los dibujos de arabescos y corazones en filigrana que recorren toda la caja, con especial atención al bonito adorno de águila bicéfala coronada y explyada que presenta el cierre frontal. Asimismo nos referimos a toda la documentación existente en la parroquial roteña sobre esta obra, desde su donación por el secretario Manuel Merino —que registra el inventario de la iglesia de 1686 por lo que la entrega tuvo que ser ese mismo año o algo anterior— hasta los distintos arreglos que se le practicaron a lo largo de los siglos de su existencia, debidos a la fragilidad y delicadeza de su material pero también a su constante uso. La pieza se destinó a poner el Cuerpo de Cristo en el monumento, es decir como arqueta eucarística para el Santísimo el día de Jueves Santo, sustituyendo con toda probabilidad por ser de más categoría a la «caja de madera de tapón dado con su lustre con sus cantoneras y visagras doradas con zerradura y llave que sirve para poner el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo Sacramentado en el monumento la qual dio de limosna Francisco Pineda», que estaba en la iglesia al menos desde 1673 en que se halla inventariada. Curiosamente todos los inventarios anteriores al siglo XIX denominan a la pieza que nos ocupa caja o cajita de filigrana (a pesar de no tener alma de madera ni ser de pequeño tamaño), mientras que a partir de 1814 a consecuencia de un arreglo que se le practicó se le llama cajoncito de filigrana y se dice que servía en la fiesta del Corpus, por lo que su función había cambiado, usándose seguramente para esa festividad a partir de entonces como parece corroborar el inventario de 1850 que se refiere a la pieza que nos ocupa de la siguiente manera: «un arca de plata de filigrana cuadrilonga con cadenas y tres asas también de filigrana con cuatro garras por pie donde se deposita a su divina majestad en la octava de Corpus con peso de tres libras y catorce y media onzas».

Aunque cuando se hallan obras de este tipo en iglesias o conventos se tiende a considerar que

son objetos domésticos que proceden de la donación de devotos, eclesiásticos o de algún benefactor, en este caso pensamos más bien que el secretario que donó la caja de filigrana a Nuestra Señora de la O de Rota, pudo encargar expresamente su hechura a un platero —que por su extraordinaria calidad quizá fuera sevillano como después se comentará— para darle el mencionado uso religioso y sustituir a otra más antigua y menos decorosa que tenía la parroquia; de ser así hallaríamos justificación en la presencia del águila bicéfala de filigrana colocada en lugar preferente, que aludiría a Cristo y no precisamente al Imperio.

No obstante no hay por qué descartar que la pieza perteneciera al donante, quien pudo adquirirla en alguna feria o posible viaje a Sevilla, centro que en nuestra opinión tiene más posibilidades de ser el lugar de realización por su semejanza morfológica o decorativa con tres arquillas que se expusieron en el Convento de San Clemente de Sevilla en 1992 y cuyo comisario y autor del catálogo las consideró hispalenses. Las dos primeras, datadas en el segundo cuarto del siglo XVII, se hallan en el Convento de Carmelitas Descalzas (Terasas) de Sevilla y se relacionan con la pieza roteña en la forma polilobulada de la tapa la primera (aunque de dimensiones mucho menores), en la decoración afilegranada y la presencia de tres asas la segunda y nuevamente en la forma de la tapa, pero también en lo tupido de la filigrana la tercera, que se encuentra en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla y se data en el último tercio del siglo XVII. Asimismo la de Rota tiene mucha similitud —salvo en las patas y en el cierre— con un cofrecillo (de mucho menor tamaño), que se conserva en el Convento de Carmelitas Descalzas de Antequera, considerado sevillano o cordobés y datado entre 1660-1700.

La arqueta de Rota llevaba —como las puertas de sagrario y arcas eucarísticas destinadas a custodiar el Cuerpo de Cristo— una llave de plata que no ha llegado hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO DE TORRES (1934), 489.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 346-348.

NIEVA SOTO (1995), 67-68 y 189.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), n.º 90.

P.N.S.



4. PLATA PARA EL CULTO

FRANCISCO DE ALFARO

Custodia de asiento

Sevilla. 1575-1581.

Plata dorada. Repujada, cincelada, fundida y grabada.

162 × 0,97 × 0,97 cms (sin basamento).

Sin marcas.

Inscripciones en las cartelas de los ángulos salientes del primer cuerpo: I- «PRIMUS DAT POPULO LEGEMS SIC INTRODUCIT IN TERRAM PROMISAM. EXOC. 34. IOS. 13»; II- «MELCHISEDEC REX SALEM BENDICENS ABRAHAE PANEM ET VINUM OBTULI. GEN. C. 14 (18,19)»; III- «TULIT SAMUEL CORNU OLEI E UNXIT DAVID IN REGEN I. RE. C. 16»; IV- «CURRUS IGNI USETE QUI IGNE DIVISERUNT UTRUM (4 RE. C. 2)».

Inscripciones en las cartelas del segundo cuerpo: I-«/ANTE O/RTUM P/URA REF/ULSIT/»; II- «/AETE /RNO P/ROXIMA/SOLI/»; III-«/VERAE/LUX PR/AEUIA/LUCIS/»; IV-«/DIVUUS/SINE L/ABE IO/ANNES/».

Marchena (Sevilla). Iglesia Parroquial de San Juan Bautista.

Obra de juventud, la de Marchena es la primera de una serie de tres custodias ejecutadas entre los años 70 y 80 del siglo XVI, que incluye las de Santa Cruz de Écija y Santa María de Carmona, en las que Francisco de Alfaro (hacia 1548-1610) incorpora, por primera vez en el conjunto de la platería española, novedades manieristas, especialmente arquitectónicas, que serán decisivas en las décadas siguientes.

El programa iconográfico responde a la complejidad característica del Quinientos, acudiendo a un cultivado empleo de la alegoría que en el Barroco será sustituido por temas más explícitos y populares. Contempla dos temas esenciales: prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento, en el primer cuerpo, y temas pasionistas, en el segundo. El conjunto se completa con la Degollación del Bautista, primitivamente en el primer cuerpo, y la imagen cimera, habitual en las custodias renacentistas, de Cristo Resucitado.

En lo figurativo asoman las últimas tendencias italianas. Las actitudes y composiciones rebuscadas, así como el canon alargado, conectan las imágenes con grabados manieristas y modelos miguelangelescos, tal vez suministrados por el escultor Jerónimo Hernández, amigo personal del platero y uno de los personajes más influyentes en la renovación estilística de los jóvenes artífices bajoandaluces que, como Alfaro, inician su carrera en la década de los 70. Gran trascendencia tiene la colocación escenográfica de las figuras, que salen airoosamente del entramado arquitectónico hacia el exterior. Con ello Alfaro superaba la típica disposición cobijada bajo «capillas» de las figuras en las custodias españolas anteriores y adelantaba una fórmula muy extendida en el retablo prebarroco del Seiscientos. La fuente más cercana para este concepto teatral la halló Alfaro en las portadas de los libros arquitectónicos.

Si en lo decorativo domina el eclecticismo de la época, conviviendo el «grutesco», las formas bajorrenacentistas y una nota muy avanzada de tipo geométrico en el remate, en lo arquitectónico, Alfaro se muestra extraordinariamente innovador. Su es-

tructura de torre decreciente es tradicional, aunque combina de forma peculiar la planta ochavada y la circular. Alfaro, junto a otros orfebres de su generación como Ballesteros el Joven y Rodrigo de León, plantea en Andalucía los primeros organismos de lenguaje clásico concebidos bajo las normas teóricas de la proporción elaboradas en Italia. Los últimos estudios demuestran un manejo inventivo de los tratados italianos de la época, especialmente de la obra de Sebastiano Serlio, impensable en las generaciones anteriores de plateros sevillanos y cordobeses. El sistema proporcional columnario, la composición en forma de arco de triunfo del primer cuerpo y la morfología de los detalles responden a los modelos del citado teórico. Con ello, Alfaro y sus compañeros de generación, inician en Andalucía occidental, con varios años de retraso frente a las platerías del norte, el proceso de asimilación de las normas incluidas en los libros italianos de arquitectura. Sin embargo, el citado retraso se ve compensado por la inclusión sistemática de formas manieristas más avanzadas que en el norte (centros toledano, madrileño y vallisoletano) apenas se habían esbozado por entonces. Destaca así el desarrollo de temas miguelangelescos como los frontones rotos, las ménsulas de superficie lisa y, sobre todo, la composición de muros dinámicos, que dejan atrasadas las columnas, del segundo cuerpo. Esta última fórmula, cargada de tensión manierista, deriva de Miguel Ángel y aparece por primera vez en la platería española en la custodia de Marchena. De esta forma, Alfaro alcanza el mayor nivel de experimentación arquitectónica que en la época se dio entre los de su oficio y dada la trascendencia de ese motivo en la platería española posterior, debe ser considerado figura clave en la evolución de la misma. La inspiración para el uso de estas soluciones fue estimulada en el platero por los ensayos retablisticos planteados en Sevilla y Córdoba por Jerónimo Hernández y Pedro Díaz de Palacios en esas mismas fechas.

Para lograr el citado muro «cinético» miguelangelesco, la estructura interna debió resolverse en forma de fachada, mediante planchas de plata.

Alfaro superaba así el sistema tradicional de la custodia con soportes exclusivamente exentos. Aunque este sistema no triunfó en las custodias de asiento al imponerse el citado modelo exento de Juan de Arfe, si fue decisivo en otras piezas de tipo arquitectónico, más pequeñas y tendentes a la opacidad, como relicarios, nudos de vástagos y cruces, etc. La planta ochavada y el sistema de «muro» interno son notas originalísimas que parecen inspirarse en los modelos de túmulos funerarios creados en Sevilla por Hernán Ruiz el Joven en los años 60 (especialmente el levantado para la reina Isabel de Valois en 1568). Los experimentos en torno a estos temas sitúan a Alfaro en la vanguardia de la orfebrería española del Renacimiento, dando inicio al Manierismo romano que triunfará a fines del siglo XVI y principios del XVII.

M.V.R.

BIBLIOGRAFÍA

- SANCHO CORBACHO (1970), n.º 55.
- SANZ SERRANO (1976), 157-158.
- RAVÉ PRIETO (1986), 29-37.
- HERNMARCK (1987), 168-169.
- VARAS RIVERO (2004), 173-187.
- VARAS RIVERO (2006), 709-723.



FRANCISCO DE ALFARO

a. Relicario de San Judas Tadeo

Sevilla, 1596-1600.

Plata, oro, esmalte. Cincelado, torneado, burilado, esmaltado, sobredorado.

42,5 × 15,8 cm.

Sin marcas.

Inscripción: «ESTA VNA/COSTILLA/DE SANCTO/THADEO».

Sevilla. Catedral.

b. Relicario de Santiago el Menor

Sevilla, 1596-1600.

Plata, oro, esmalte. Cincelado, torneado, burilado, esmaltado, sobredorado.

42 × 14 cm.

Sin marcas.

Inscripción: «HVESOS/DE SAN/CTIAGO/EL MENOR».

Sevilla. Catedral.

a. Este relicario que contiene los restos óseos de San Judas Tadeo, forma parte de los doce contenedores argénteos que el cabildo de la Catedral de Sevilla encargó al platero cordobés Francisco de Alfaro el 19 de noviembre de 1596. Se conoce gran parte de los pormenores históricos que acontecieron durante su fabricación y que fueron sacados a la luz por el profesor Palomero en su estudio de la plata catedralicia. Estaban destinados a guardar parte de las reliquias que se disponían en el relicario mayor de la Catedral, fijándose, en un principio, un plazo de seis meses para su conclusión y un peso total de 102 marcos. A pesar de ello, tanto los plazos temporales como el peso definitivo de la obra fueron posteriormente alterados. Aún, en 1599, Alfaro recibía a su cargo varias partidas de plata y de maravedíes para este mismo trabajo, siendo finalmente su sobrino y sucesor en el cargo de platero catedralicio, Francisco de Alfaro y Oña, el encargado de entregar al cabildo la obra concluida el 25 de noviembre de 1600, teniendo un peso total de 142 marcos, 2 onzas y 6 ochavas, y recibiendo por todo su trabajo 2154 ducados, lo que se correspondería a unos 2000 reales por cada relicario.

La relevancia artística de estas piezas sobre todo radica en la adopción de un nuevo léxico formal y ornamental que asentará las bases de la platería española de la primera mitad del siglo xvii. De hecho, con respecto a su tipología, recoge un modelo de relicario de tradición medieval, como es el de la caja abierta con pie, pero adoptando un nuevo aspecto arquitectónico que enlaza con lo más relevante de la plástica manierista. Así, en todos estos relicarios, la arquitectura del templete rezuma aires miguelangelescos, con formas muy depuradas a base de ventanales rectangulares y moldurados, con frontones triangulares o sin ellos, con pilastri-llas o sobrias columnas enmarcándolos, y, en definitiva, siguiendo las lecciones dadas por esa arquitectura mayor que se adentra en la severidad de

los planteamientos escurialenses. También, en estas microarquitecturas adquieren una gran originalidad la resolución de las cubiertas, con casquetes cupulados de varios formatos que se rematan por las genuinas pirámides y bolas herrerianas. Con respecto a los soportes de estos contenedores, mantienen las directrices que plantea este mismo orfebre en sus piezas de altar, con peanas de variados esquemas geométricos y astiles de soluciones variopintas formados por tambores, estrechas escocias, nudos arquitectónicos o en forma de jarrones, entre otros componentes, que se combinan y superponen hasta crear el vástago de líneas angulares que primará en estos primeros años de la centuria. Finalmente, como claro precursor del ornamento clasicista, en la superficie de estas piezas se disponen adornos como el esmalte nielado de formato oval, el picado de lustre y las cartelas ovaladas de cueros recortados, entre otros elementos, que pone de relieve la aventajada posición de este orfebre en el panorama de la orfebrería andaluza y su influencia posterior en la plástica desarrollada durante la primera mitad del Seiscientos.

b. Al igual que el anterior relicario, el de Santiago el Menor es otro de los modelos que Francisco de Alfaro crea dentro del variado repertorio de contenedores arquitectónicos que componen este conjunto, y que está dentro de los planteamientos clasicistas de extenso uso en la centuria siguiente y del que el platero cordobés fue uno de sus verdaderos precursores.

En este caso en concreto, la solución del templete y del pie requiere de un comentario especial, sobre todo si tenemos en cuenta su aludida repercusión posterior. La traza de la peana circular, con el primer tramo convexo y el gollete rehundido central, será la más común en la platería barroca de la segunda mitad del siglo xvii entre este tipo de piezas. Con respecto al vástago, en su arranque aparece un cuerpo saliente y panzudo con asitas que so-

porta un tambor aristado, el cual se convertirá en uno de los elementos más característicos de la platería manierista sevillana, así como la manzana aovada con costilla que tendrá en un principio en la plástica hispalense mayor fortuna que el mostrado en el relicario de San Tadeo, y que derivará hacia el típico jarrón con toro del Seiscientos, que también lo plantea en el de la Cabeza de Santa Úrsula. En lo arquitectónico, como ya hemos hablado, la influencia clasicista italianizante es evidente, teniendo igualmente presente que Alfaro debió manejar los tratados arquitectónicos que en estos momentos circulaban en el ambiente artístico de la ciudad y donde la huella de Serlio y Vignola es patente en la resolución de los mismos. Además, en este caso, recurre a una composición que repetirá en otro tipo de piezas, como por ejemplo en el nudo de su cruz procesional de la parroquia de Monesterio (Badajoz), que realiza de forma coetánea a este conjunto y en la que suplanta los cristales transparentes, que permiten observar el sagrado contenido de estos relicarios, por relieves pictóricos penitenciales. Con respecto a su ornamentación, en esta ocasión es relevada y muestra una clara predilección por los gallones, cartelas ovaladas y perlados, elementos todos que se mantendrán en el panorama decorativo del Barroco.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ (1925), 24, 30.

ANGULO ÍÑIGUEZ (1929), 24, 30.

SANZ (1976), I, 184 y II, 180.

PALOMERO (1986), 601-602.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 237-238, 321-322.

SANTOS MÁRQUEZ (2004), 413-429.



FRANCISCO DE ALFARO

La «custodia chica»

Sevilla, 1601.

Plata. Cincelada, repujada y fundida.

127 cm de altura sin peana y 45 cm de diámetro mayor. Peana: 21 cm de altura y 56 cm de diámetro.

Sin marcas. Varias buriladas.

Sevilla. Catedral.

La custodia pequeña de la Catedral de Sevilla no ha tenido la atención que merece hasta nuestros días, cuyo motivo es fácil de explicar, ya que la importancia de la «custodia grande» de Juan de Arfe, ha oscurecido a esta custodia llamada de La Santa Espina.

Fue adquirida en 1756 por el cabildo sevillano a un convento de Dominicas de Gibraleón (Huelva), que la poseía desde casi la fecha de su ejecución, ya que el Duque de Béjar la había comprado al artífice y poco después se la había regalado, debido al patronato que ejercía sobre la congregación. El cabildo les pagó con la peana de plata labrada que llevaba el relicario del Lignum Crucis, y además la cantidad de 250 pesos, que donó un devoto, colocando en ella la reliquia de una espina de la corona de Cristo, que anteriormente estaba en otro relicario, aprovechando su propio viril, que resulta extraño para esta reliquia. Poco después le hizo una peana del más puro estilo rococó. Desde este mismo momento pasó a formar parte de la procesión del Corpus en un lugar privilegiado, como puede comprobarse tanto por la documentación catedralicia, como por las imágenes que de la procesión conocemos.

La custodia había sido ya atribuida por Sancho Corbacho a Francisco de Alfaro, dada su relación con las otras obras del artífice documentadas, hasta que en 1995 se encontró la documentación del encargo, donde aparecían patrono, autor, fecha y donación.

Se compone de un basamento, dos cuerpos de planta circular, y un remate en forma de templete cupuliforme asentado sobre jarra con asitas. El basamento contiene unas ménsulas resaltadas que coinciden con los plintos de las columnas, y se decora con amplias cartelas ovales, de sentido horizontal en los espacios mayores y verticales en los menores, que van en los intercolumnios. Las primeras van sostenidas por ángeles y llevan leyendas alusivas a la Eucaristía, procedentes del Antiguo Testamento, y las segundas están ocupadas por los emblemas del Cabildo, en el que se alternan la Giralda y una jarra, en unos óvalos sobre un águila coronada. Ésta debía contener inicialmente el escudo del donante, el Duque de Béjar, al que lógicamente sustituyó el del Cabildo cuando entró en la catedral en el siglo XVIII. En el primer cuerpo se utili-

zan ocho columnas pareadas jónicas, de fuste estriado, excepto en el primer tercio que se decora con óvalos verticales y puntas de diamante. Cada dos columnas soportan un dintel, y toda la estructura que forman rodea un cuerpo interior de pilares que soportan arcos de medio punto, dejando un vano doble entre ellos, una ventana en la parte alta y un hueco mayor en la parte baja, que alojan esculturas de bulto que representan a los profetas Zacarías, Joel, Isaías y Elías, a los cuales corresponden los textos de las cartelas ovales del basamento. El friso que corona este cuerpo se adorna con frontones rotos y enrollados, cuya parte central la ocupa un volumen cúbico, con breve texto latino, rematado por el típico coronamiento de jarra, pirámide, esfera, pirámide. Sobre los planos inclinados del frontón se sostienen hercúleas figuras masculinas, probable símbolo de la abundancia, pues sostienen un paño del que se derraman frutos. El segundo cuerpo tiene una estructura semejante, con el mismo orden de columnas pero con el fuste entorchado, y doble número de ellas, ya que ha desaparecido la estructura interior. Su cubierta de cúpula se divide en ocho secciones, las más estrechas decoradas con los temas geométricos que aparecen en las columnas del primer cuerpo y en el basamento, y los más anchos con relieves en los que se representan a las Virtudes, Esperanza, Caridad, Fortaleza y Fe o Iglesia. Ocho figuras de ángeles, de rústica ejecución y estética dieciochesca, seguramente añadidas con la peana rococó, se asientan sobre la cornisa-base de la cúpula. La imagen de la Iglesia que corona el remate es una elegante escultura semejante al relieve de la Fe y desde luego inspirada en el Giraldillo. En el interior del primer cuerpo va el ostensorio que contiene la Santa Espina con medio nudo de cristal y cuatro apoyos que refuerzan el astil, obra recompuesta con astil bastante anterior. En el templete del segundo cuerpo va una rosa de plata, seguramente incorporada en el siglo XVIII, junto con la peana rococó y los ángeles.

La pieza es un manifiesto de los principios de la arquitectura manierista, o purista, si queremos emplear estos términos, y contrasta con la custodia de Arfe realizada unos veinte años antes. Este espacio de tiempo podría ser suficiente para apreciar el cambio de estilo, pero no es esta la causa

de la diferencia, porque las mencionadas custodias que Alfaro hizo para la provincia de Sevilla (Carmona, Écija y Marchena) son contemporáneas de la de Arfe, y sin embargo muestran un estilo muy diferente. Alfaro conoce perfectamente los órdenes arquitectónicos y juega con ellos como un verdadero arquitecto, utilizando columnas, frontones, frisos, etc., todo con una gran armonía, y además coloca a la escultura en su sitio justo, de tal manera que no ensombrezca el marco.

Se ha planteado de dónde proviene esta influencia sobre Alfaro y aún no se ha podido averiguar, aunque es seguro que está relacionada con el conocimiento que el artífice debió tener de los tratados arquitectónicos y de los grabados que circulaban por todo el país, pero al no conocer el testamento de su padre, ni de él mismo, no podemos por el momento asegurar su fuente. Sin embargo, parece indudable que las imágenes de Serlio fueron conocidas por el artífice, bien a través de su *Tratado*, o bien a través de la plasmación que en los retablos hicieron figuras como Jerónimo Hernández, Pedro Díaz de Palacios o Diego de Velasco, pero especialmente el primero con el que aparece relacionado en la firma de alguno de sus contratos. Lo mismo ocurre con la escultura, relieves y sobre todo figuras de bulto redondo, que muestran una clara influencia romana, y más que romana miguelangelesca, inspiración que debió tomar de las mismas fuentes de las que tomó la arquitectura.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976) I, 349 y II, 164-165.

PALOMERO (1984), 635.

HERNMARCK (1987), 170-171.

CRUZ (1992), 354.

SANTAMARINA (1995), 398-399.

SANZ y HERNÁNDEZ NÚÑEZ (2005), 534.

SANZ («La procesión del Corpus...», en prensa).



FRANCISCO MERINO

Cruz patriarcal

Sevilla. 1580-1587.

Plata dorada, esmaltes, camafeos, vidrios y granates. Torneada, fundida, cincelada y esmaltada.

112 cm de altura, 65´5 cm de árbol, 55 cm el brazo mayor, 32 cm el brazo menor. 12 × 12 cm el Crucificado.

Sin marcas.

Sevilla. Catedral.

Presenta vástago en forma de columna de orden toscano y fuste con estrías adosadas, óvalos y puntas de diamante en la base del fuste, que soporta un nudo arquitectónico de gran desarrollo, con dos cuerpos decrecientes, uno de base de planta poligonal y otro superior circular, cubierto por semiesfera trasdosada y truncada, en la que se alternan espejos ovales y puntas de diamantes. En el cuerpo octogonal, separados por columnas simples, alternan edículos adintelados con friso esmaltado que albergan relieves de San Jerónimo, San Francisco, San Juan Bautista y la Magdalena, y de medio punto con los Padres de la Iglesia, mientras que el cuerpo circular delimita sus caras con columnas toscanas pareadas, rematándolas con frontones triangulares y curvos alternados, en las que se cobijan alternadamente espejos y figuras de San Pedro, San Pablo, San Juan y San Andrés. Como fórmula de enlace con el arranque del árbol aparece un tercer cuerpo, en forma de paralelepípedo que adquiere sentido tectónico con portadas ciegas, frontones curvos partidos y espejos, sobre el que descansa la cruz propiamente dicha. Cruz que pertenece al modelo patriarcal de dos brazos, y basa su diseño y efecto decorativo en la concatenación y superposición de figuras geométricas simples. Los brazos presentan perfiles rectos, con resaltes de tipo oval en intersección de los brazos mayores y en los extremos, rematados con perilla; en los semicírculos salientes del extremo aparecen pequeñas figuras con forzadas posturas. La superficie plana de los brazos se adorna con recuadros con piedras engastas y espejos, y sobre ella se apoya un crucificado esbelto, apenas colgante y con paño ceñido. En la intersección de los brazos mayores, en el anverso, aparece un tondo

con relieve de querubines y, en el reverso, la Virgen con el Niño en sus brazos, de marcado carácter miguelangelesco o romanista.

Francisco Merino acude a Sevilla, en 1579, con la intención de realizar la nueva custodia procesional de la catedral hispalense, al no conseguir hacerse con el encargo, pues el cabildo prefirió el diseño de Juan de Arfe, se marcha a Córdoba donde realizará dos cruces, una para la Iglesia parroquial de Montoro y otra para el Convento de San Jerónimo de Valdeparaíso, pasando después a Jaén. En esta ciudad reside entre 1581 y 1585, finiquitando en ella la cruz de San Jerónimo. En 1587 y 1588 se encuentra nuevamente en Sevilla para realizar diversos trabajos relacionados con la custodia de Arfe como su tasación, la ejecución de un nuevo viril y aderezo del basamento del segundo cuerpo. Recién llegado, en febrero de 1587, le ofrece al cabildo catedralicio esta cruz de doble brazo que debía traer acabada. El cabildo no desestima la oferta y, tras varias reuniones y votación de los capitulares, acuerda el 6 de marzo adquirirla por 800 ducados.

Esta cruz adquiere una importancia excepcional al tratarse de un modelo precursor, muy pronto consolidado y de larga duración. Merino inaugura un nuevo sistema estructural en la resolución de las piezas de vástago: no sólo hace resurgir los nudos arquitectónicos, al menos durante las décadas de tránsito del *xvi* al *xvii*, sino que además introduce el lenguaje del Manierismo tardío italiano. Con la cruz de la catedral hispalense, Merino inicia el primer momento de lo que será el estilo manierista de la platería española.

M.J.M.A.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ Y PINEDA (1923), 69.

OMAN (1968), XXVIII y fig. 129.

SANZ (1976), I, 142-142 y II, 162.

PALOMERO PÁRAMO (1985), 630-631.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 74-76.

SANZ (2002), 427-439.



RODRIGO DE LEÓN Y SEBASTIÁN DE CÓRDOBA

Virgen de Villaviciosa

Córdoba 1577.

Plata dorada, repujada, cincelada y con elementos de fundición.

64,5 × 43 × 21 cm (altura con la corona de la Virgen 73,5 cm).

Marcas: R/DELEO (D y E enlazadas, O frustra); león de Córdoba (frustro); ALS /SA (muy frustra); burilada sobre otra posible marca apenas visible (borde inferior de la peana).

Inscripciones parte delantera: DIO ESTA/ PEANA EL ILUS/TRISIMO Y REBERE/NDISIMO SEÑOR DON FR/AY BERN/ARDO DE/FRESNEDA (lado derecho) A ONOR/ I GLORIA DE LA BEN/DITISIMA/ IMAGEN DE NUES/TRA SE/ÑORA DE/ BILLA/BICIOSA (lado izquierdo). Incripciones parte trasera: OBISPO DE CORDOBA Y DEL CONSEJO DE MAJESTAD Y SU CONFESOR (lado izquierdo) SIENDO ELECTO ARZOBISPO DE ÇARAGOZA AÑO DE 1577 AÑOS (lado derecho).

Córdoba. Catedral.

Esta imagen gozó siempre de gran veneración entre los cordobeses, que recurrían a ella cuando las calamidades azotaban la ciudad. La tradición cuenta que fue traída por un pastor, a fines del siglo xv, desde Villaviciosa, en Portugal, hasta un paraje de la sierra cordobesa, que desde entonces fue conocido también con ese nombre, y allí se levantó una ermita en honor de la Virgen. En ella estuvo hasta que en el siglo xvii se decidió su traslado definitivo a la catedral. En 1577, sufragado por el obispo franciscano fray Bernardo de Fresneda, se hizo una peana y un revestimiento para cubrir a la Virgen, todo de plata, decorándose con escenas alusivas a la historia de la Virgen y las efigies arrodilladas del comitente y San Francisco. El resultado fue una de las obras más emblemáticas de la platería cordobesa del tercio final del Quinientos.

La escasa producción de Rodrigo de León anterior a 1577, refleja un estilo bastante diferente al de la pieza que comentamos. Lo poco que se ha conservado revela su inclinación por la ornamentación de raigambre manierista, inspirada en grabados italianos y franceses, muy en boga por entonces entre los artistas andaluces. Pero en el conjunto de Villaviciosa se introducen nuevos elementos que abren un panorama distinto, en el que domina el sentido arquitectónico por encima de lo ornamental. Es evidente que sigue usando la figuración, relivaria y exenta, elocuente testimonio de su destreza en ese campo, pero en la concepción general de la obra hay una apuesta clara por la arquitectura. El platero concibe aquí una estructura, que bien podría definirse como micro-arquitectura, que revela buena sintonía con las soluciones empleadas por los maestros contemporáneos en la gran arquitectura, tanto edilicia como lignaria.

El uso del orden toscano, los ejes pareados, las hornacinas surmontadas por recuadros, el entabla-

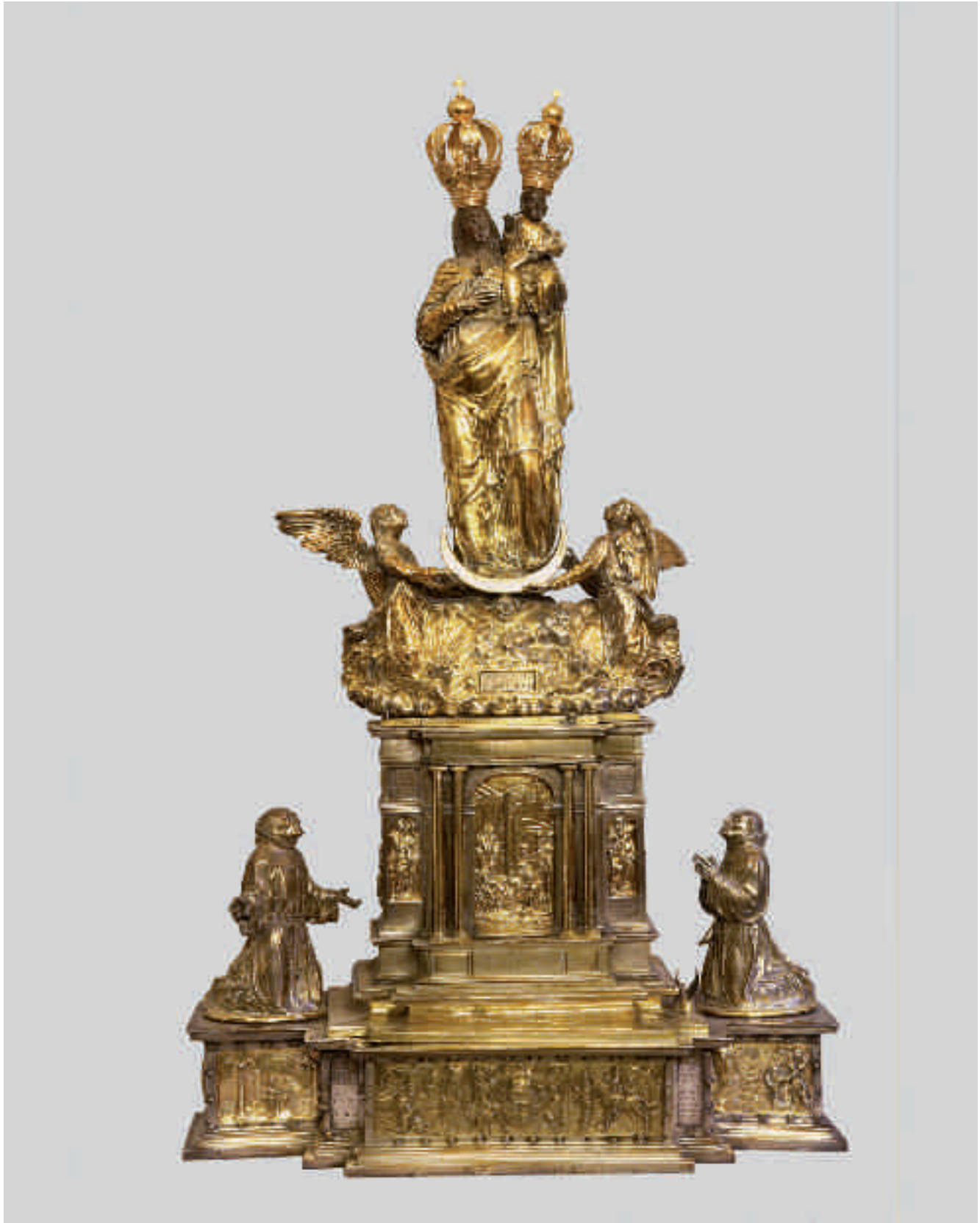
mento recto, en fin, la concepción de los frentes como fachadas, ponen de manifiesto no sólo su conocimiento de lo que maestros como Hernán Ruiz III o Jerónimo Hernández están construyendo por entonces en Córdoba, sino también su familiaridad con los tratados de arquitectura, especialmente italianos, tan manejados por los artistas andaluces de la época. Y entronca además, con esa corriente, definida por Sanz Serrano como «Manierismo geometrizable», en la que se mueven plateros tan significativos como Francisco Merino y Alfaro hijo. Como señaló Varas Rivero, Rodrigo de León incluso se adelanta a la propia arquitectura edilicia y al retablo, empleando ya el miguelangellesco «muro dinámico», que también usará en sus obras Francisco de Alfaro. Más difusa es la intervención de Sebastián de Córdoba, dado lo poco que de él se ha conservado.

Por lo que respecta a la Virgen, hay que señalar que el revestimiento con metales nobles de imágenes medievales fue práctica frecuente en tiempos pasados, siendo uno de los ejemplos más señeros el de la Virgen de la Sede de la Catedral de Sevilla. En la imagen de Villaviciosa, además del enriquecimiento, la envoltura argéntea supuso también la transformación de la misma, que dejó de ser un icono medieval para convertirse en una *madonna* renacentista. En 1699 el Cabildo Catedral encargó la realización de una nueva peana, de formas ondulantes y superficies completamente cubiertas por una delicada y naturalista ornamentación vegetal, que contrastan con las líneas rectas y definidas del templete. Posteriormente, entre 1738 y 1742, Bernabé García de los Reyes volvió a retocar la obra, dorando el conjunto y añadiendo los cuatro serafines situados entre las nubes sobre las que descansa la Virgen.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- RAMÍREZ DE ARELLANO (1904), 118.
MERINO CASTEJÓN (1930), 57-86.
ORTIZ JUÁREZ (1979), 147-152.
DE LA TORRE (1983), 52.
NIETO CUMPLIDO (1998), 453-454.
DABRIO (2002), 107-126.
VARAS RIVERO (2005), 379-380.



ANÓNIMO

Frontal de altar

Obrador sevillano o malagueño. Hacia 1620 y 1625.

Madera. Plata, plata dorada y listones de bronce dorado. Moldeada, repujada y cincelada.

105 × 240 × 10, 5 cm.

Sin marcas. En los extremos del frontal, escudo con tres fajas de gules timbradas de capelo de siete borlas en cuatro órdenes.

Málaga. Catedral.

Durante la Edad Media fue relativamente frecuente la donación de frontales metálicos (plata y oro) a los templos hispánicos por parte de reyes y nobles para adornar el frente de las mesas de altar. Esta costumbre decae en los inicios de la Edad Moderna, careciéndose de ejemplares y de noticias sobre su hechura con anterioridad al siglo xvii en que, coincidiendo con un renovado interés por adornar suntuosamente el altar mayor y su entorno con ricas piezas de platería, comienzan a prodigarse de nuevo en las catedrales e iglesias principales. Precisamente uno de los ejemplos iniciales —por ahora el más antiguo— de este resurgir de los grandes frontales de plata es éste de Málaga, regalo del obispo don Luis Fernández de Córdoba a su catedral (1615-1622) cuando era ya arzobispo de la metropolitana de Sevilla, desde donde lo envió, junto con una cruz de tipo procesional que no se ha conservado, poco antes de morir en 1625. Si atendemos a este dato, transmitido por el canónigo ilustrado Medina Conde (1726-1798), el frontal se realizaría en Sevilla entre julio de 1624 y junio de 1625, período que abarca su breve mandato al frente del arzobispado. Sin embargo, extraña que en las actas capitulares no se haga mención a la llegada de tan importantes piezas a Málaga y sí una referencia de 1620 en que el obispo declara su intención de «hacer y acabar un guión [y] un frontal de plata para el altar mayor (a su costa el frontal)...». Puede que su salida en 1622 para ocupar el arzobispado de Santiago dejara en suspenso la realización de la obra hasta su venida a Sevilla o, que por el contrario, el frontal se labrara en Málaga entre las dos últimas fechas citadas. De ser sevillano, cabe la posibilidad, como ya apuntamos en alguna ocasión anterior, de que el encargo lo recibiera el platero de fábrica de la catedral hispalense, que por entonces era el maestro Juan de Ledesma. De realizarse por el contrario en Málaga, el único platero capaz de acometer por estos años una obra de tal envergadura era Juan Jacinto Vázquez, al que además Luis Fernández de Córdoba había encomendado la ejecución de distintas piezas con destino a diferentes iglesias de la diócesis (Santiago de Vélez-Málaga y Colegiata de Antequera). Pero una u otra hipótesis sólo se despejará cuando se localice la carta de obligación de la pieza.

Desde un punto de vista artístico, el frontal es un trasunto, y la versión más rica, de los de paño

bordados contemporáneos, de los que imita no sólo su estructura y distribución de los adornos e imaginería sino incluso los relieves y efectos cromáticos de la labor textil. Así la frontalería, que termina como los de lienzo en un fleco trenzado con borlas, acoge en dos paneles una composición simétrica de finos roleos entrelazados caprichosamente a partir de un jarrón central, mientras que el campo se cubre con una tupida retícula de rombos delimitada por listones moldurados sujetos a la madera por clavos, cuyas cabezas fingien broches con una piedra engastada; el tejido de fondo se simula mediante placas repujadas, independientes y seriadas, con un motivo de tallos anillados que le prestan al conjunto, interrumpido sólo en el centro por un gran medallón con marco de laurel y abrazaderas enjoyadas, la textura y calidades del bordado de realce. La imaginería, por su parte, emplazada, como en los frontales textiles, en el centro y laterales, reúne, además de los escudos del donante, una iconografía dirigida a exaltar las devociones locales y que preside, como tema preferente, el de la Encarnación, advocación titular de la catedral malagueña y que posiblemente se inspire en un grabado del mismo asunto de la serie sobre la *Vida de la Virgen* de Dürero (1511); por encima se sitúa, en una cartela avolutada, la figura sedente de un obispo bendiciente, identificada por Temboury como San Mauricio, primer prelado de la diócesis (fines del siglo III) y más recientemente por el profesor Sánchez López como San Luis de Tolosa, copatrón de la ciudad, cerrándose el programa con las escenas, en los extremos de la frontalería y en dos relieves idénticos, de los martirios de los santos patronos de Málaga Ciriaco y Paula, los cuales, según el *Martirologio* de Usuardo (siglo X), fueron aquí apedreados hasta morir. Pero aun siendo una obra principal de la platería del primer Barroco por su esmerada labor y temprana ejecución, que le convierte en modelo inicial de una larga serie de frontales metálicos de tipo textil, tan característicos del período, su ornamentación, por el contrario, no ofrece novedad alguna, pues remite a temas decorativos, incluidas las joyas fingidas, propios del repertorio ornamental manierista presente en el arte español desde las últimas décadas del siglo xvi.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY ÁLVAREZ (1948), 183, 185-187.

SANZ SERRANO (1976), t. I, 256.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 243-244, 286-287 y 566.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 166.

SÁNCHEZ LÓPEZ (2001), 376-377.

R.S-L.G.



ALONSO CANO (traza) Y DIEGO CERVANTES PACHECO (hechura)

Lámpara

Granada. 1653-1654.

Plata fundida, grabada y calada.

Sin marcas.

250 cm de altura × 75 cm de diámetro de la boya.

Granada. Catedral.

Manuel Gómez Moreno fue, que sepamos, el primero que atribuyó a Alonso Cano la traza de las dos lámparas situadas en la embocadura de la capilla mayor de la catedral granadina, basándose en la afirmación del propio artista incluida en el punto dieciséis de la *Súplica* que, sin fecha, dirigió al rey Felipe IV con motivo de su pleito con el Cabildo metropolitano. En el documento, además de justificar su actuación como Racionero de la Catedral, enumera las obras que realizó para el templo desde la toma de posesión de su ración en 1652 (puntos 14, 15 y 16), agregando: «He hecho así mismo una traza de una lámpara de plata que está hoy puesta delante del Altar Mayor que de tan hermosa traza no tiene iglesia alguna de este Reyno». Afortunadamente el testimonio del propio artista impide cualquier tipo de conjeturas, pues las noticias recogidas en las actas capitulares resultan, por el contrario, algo más confusas. La decisión capitular de hacer una lámpara para la capilla mayor formó parte del plan de ornamentación interior encomendado a Cano, que además incluyó las pinturas con la serie iconográfica de la Vida de la Virgen, el facistol y distintas esculturas.

Para la lámpara el Cabildo pidió una traza a Cano y otra al platero de fábrica Diego Cervantes Pacheco que el 23 de mayo de 1653, según se recoge en el acta de la reunión capitular de ese día y año, aún no había presentado, acordando el cabildo conocer, antes de que se iniciaran los trabajos, el precio de la hechura y que en el «caso de que se determine que se haga sea con la traza que diere dicho platero» (libro XV, fol. 359v). Efectivamente, su realización quedó a cargo del platero de la catedral, pero bien por su alto coste («de desahacerse se había de costar la hechura que estaba hecha [por Diego Cervantes] doscientos ducados y de proseguirse hasta mil ducados de vellón») o por reconsiderar los comisionados su decisión respecto a la traza elegida, se optó finalmente por la de Cano, afirmación que agregamos a partir del testimonio citado más arriba del propio artista, pues en ninguna otra acta del cabildo se cita expresamente su nombre, sólo se habla de «acabar las dos lámparas que hace Cervantes platero» (1654, enero 19. Libro xv, fol. 404v).

Con la entrega de las lámparas no se zanja el asunto, pues hasta 1657 no remata el Cabildo la deuda contraída con el artífice por la «hechura y

resto que se le debía de las dos lámparas grandes de la capilla mayor», que se fijó en 2.000 ducados. Cervantes pidió que se tasara la hechura «atento a que los dos mil ducados... no sanea el costo y trabajo que he tenido (libro XV, fols.549-549v). Días después le entregan 15.141 reales y «para en cuenta... las lámparas que se quitaron... y si hubiera otra plata que no tenga uso en la sacristía e iglesia» (1657, julio 20. Libro XV, fols. 550v-551).

De todo lo anterior se infiere que la traza seguida por Cervantes fue la de Cano y no la que en un principio eligió el Cabildo, dibujada por el platero. De su estructura y adornos llaman la atención sus potentes y vigorosas cartelas avolutadas que, en número de cuatro, ciñen la boya circular y rematan su curva exterior en la figura de un ángel con las extremidades vegetalizadas y los brazos levantados para recibir las cadenas de nueve eslabones calados —los centrales con el emblema de la catedral— que cuelgan del manípulo; alternando con estas cartelas de los ejes principales se disponen otras tantas más reducidas y planas en forma de ese con brotes vegetales sobre cuyas curvas superiores parecen cabalgar angelitos desnudos, tema éste, como el de las cartelas —incorporadas también a los atriles del facistol— característico y recurrente en la obra de Cano. En cambio, el motivo del ángel vegetalizado, común entre los artistas desde el siglo XVI, pudo tomarlo de algún grabado e incluso de la cruz de altar y candeleros italianos que donó a la catedral el arzobispo Agostino Spínola en 1634. Más difícil resulta valorar su estructura circular recorrida por gallones verticales y remate inferior aovado por la falta de ejemplares con que compararlas. Hay que tener presente que las lámparas eran piezas que se quebraban con facilidad debido a su uso frecuente y, en ciertos casos, excesivo peso (éstas, por ejemplo, pesaron entre las dos 529 marcos, esto es, cerca de 122 kilogramos), lo que facilitaba su fundición. Salvo la también monumental de la Catedral de Córdoba, regalada en 1630 por el obispo Cristóbal de Lovera y realizada por el platero Martín Sánchez de Luque (muy reformada en el XVIII), pocas más pueden servirnos de referencia, pues las contemporáneas que existen carecen de las pretensiones artísticas de la de Cano. Con la anterior y otras del período poco tiene en común, excepto en los gallones con algún ejemplar, así que es previsible que se trate de una creación original del propio artista sin demasiados vín-

culos formales con modelos coetáneos y centrada en el protagonismo decorativo y plástico concedido a los gallones y, sobre todo, a las cartelas que, dispuestas en sentido ascendente desde el remate inferior al manípulo, le prestan, con su poderosa volumetría y sus enroscados y sinuosos perfiles, un contorno dinámico muy barroco. Éste será el elemento de la traza de Cano que mayor repercusión tenga en la platería local, convirtiéndose en el componente identitario más característico de los artífices granadinos hasta la llegada del Rococó.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍNEZ CHUMILLA (1949), 402.
GALLEGO BURIN (1961), 368.
GÓMEZ MORENO (1982), 266
WETHEY (1983), 33.
GÓMEZ MORENO (1887), 128
CRUZ VALDOVINOS (1999), 610.
BERTOS HERRERA (2002), 340.
BERTOS HERRERA (2002), 155-136.
SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (2005), vol. I, 580 y 594-596.



¿ALONSO CANO? (traza) Y DIEGO CERVANTES PACHECO (hechura)

Arca Eucarística

Granada. Hacia 1677-1678.

Plata y bronce dorado. Fundida, repujada, grabada y cincelada.

Sin marcas.

141 cm de altura × 57 cm de anchura × 57 de profundidad.

Granada. Catedral.

Fue encargada expresamente por el cabildo catedralicio con el objeto de dignificar la festividad del Jueves Santo, enriqueciendo así el ajuar litúrgico del templo. Para llevar a cabo dicha celebración la Catedral de Granada —como el resto de sedes episcopales españolas— montaba a tal efecto, desde su fundación, unas aparatosas estructuras, ricamente adornadas, a fin de servir como efímeros altares para la exhibición de la urna que ese día encerraba el Cuerpo sacramentado de Cristo. Precisamente, será esta localización dentro del templo —en los llamados Monumentos de Semana Santa— y su concepción, además de la eucarística, como urna funeraria con una clara alusión simbólica a la tumba de Cristo, lo que le confiera un singular diseño tipológico: conjunción en una única pieza de los valores formales y simbólicos del sarcófago y del sagrario.

Aunque en la liturgia hispana el protagonismo de estas arcas se remonta al siglo IX, lo cierto es que será durante el Barroco, gracias al impulso que la Contrarreforma promueve sobre lo eucarístico, cuando se advierta un mayor interés de nuestros templos metropolitanos hacia dichas piezas de platería tan principales. No ya tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, pues ofrecen soluciones innovadoras a partir de un renovado programa ornamental basado en la profusión decorativa propia de este período, con carnosos motivos de estirpe vegetal, de sinuosos y agitados ritmos, cuyos efectos se acentúan con las labores de repujado y cincelado. También desde lo formal, superando el anquilosado modelo de caja prismática alargada y cubierta a cuatro aguas de épocas pasadas.

Es el caso de este curioso ejemplar de Granada, que se aleja de la tradición y anuncia lo que serán los modelos dieciochescos, se rompe con la idea de horizontalidad del arca-sarcófago, otorgando un mayor predominio a la altura sobre la anchura. Así, se consigue una decidida aproximación a la característica configuración de los sagrarios, máxime cuando, actualmente, las únicas concesiones de esta arca hacia lo funerario quedan limitadas a la corona imperial —imagen del triunfo de Cristo sobre la muerte— que remata el conjunto y con la que se enmascara la tradicional cubierta a cuatro

aguas. Hacia 1805 el platero Diego García sustituyó las ventanas acristaladas de sus cuatro caras —que le concedía un evidente aspecto de arquitectura en miniatura— por paneles rectangulares con las representaciones eucarísticas que hoy muestra.

La elaborada traza del arca granadina, que conjuga magistralmente la plasticidad de lo ornamental con la sobriedad de lo arquitectónico, pudiera esconder, junto a la factura del platero de la catedral Diego Cervantes, el talento de un artista superior, con excepcionales dotes para el diseño, que no por ello debe restar mérito a la ejecución artesanal. Por tanto, no es renuente pensar en la figura del polifacético Alonso Cano, como han propuesto varios investigadores, pues, aunque fallecido el 3 de septiembre de 1667, pudo haber entregado con anterioridad al cabildo el dibujo que inspirase dicha pieza. Las alusiones a su arte son más que evidentes, como ponen de manifiesto las figuras de los angelitos que decoran el arca, que revelan una clara dependencia de los modelos pictórico-escultóricos del artista granadino. Tanto es así, que se sospecha que el impecable modelado de los ángeles niños de la cubierta pudieran estar sacados de los moldes que Cano realizó para el adorno del facistol catedralicio. Por otro lado, la utilización de hojas cartilaginosas con volutas enrolladas y mascarones, o la solución cajeadada para sus frentes y el escalonamiento moldurado en las esquinas de su esquema arquitectónico, son muestras ejemplares del diseño en Cano.

El interés de Alonso hacia el dibujo y el diseño arquitectónico ocupó un puesto destacado dentro de su producción artística, ya desde sus comienzos en el taller paterno de Sevilla. Así lo avala su participación en numerosas empresas retablisticas; la gran cantidad de dibujos arquitectónicos —muchos de ellos esquicios ornamentales— relacionados con mobiliario litúrgico, como los realizados en 1648 para el trono de la Virgen del Rosario de la Catedral de Toledo, o los elocuentes documentos escritos que al respecto conservamos. En Granada, ciudad natal a la que Cano regresa en 1652, aumentará su interés por este tipo de «obras menores». A los conocidos diseños realizados para la catedral granadina —como el del facistol— hay que sumar el de una custodia para la Catedral de

Almería, o el dibujo que Sánchez Cantón califica como obra de orfebrería y que la crítica actual relaciona con el malogrado proyecto de tabernáculo de la Catedral de Málaga. Por ello, no es de extrañar que Alonso facilitara las trazas de otras piezas semejantes que hoy desconocemos, principalmente para la Catedral de Granada, por cuyo Cabildo fue expresamente llamado para engrandecer su fábrica y dotarla de los muchos adornos de los que todavía adolecía. Esclarecedora, al respecto, resulta la información que ofrecen las actas capitulares del templo granadino, en agosto de 1675, sobre un ofrecimiento para realizar un trono y peana de ébano y bronce para la Virgen de la Antigua siguiendo un diseño de Cano, emitida apenas un año más tarde que la referencia más antigua que conservamos del arca granadina.

P.L.L.

BIBLIOGRAFÍA

- SÁNCHEZ CANTÓN (1930), 56.
MARÍAS (1999), 301.
RODRÍGUEZ GARCÍA (1999), 266-267.
SÁNCHEZ LÓPEZ (1999), 58-63.
AA.VV. (2001), 212.
ATERIDO (2002), 469.
QUIROSA GARCÍA y GARCÍA CUETO (2002), 701-702.
RIVAS CARMONA (2003), 518-523.
SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (2005), 596-598, 611.



JUAN JACINTO VÁZQUEZ DE HERRERA (atribuido)

Cruz procesional

Málaga. Entre 1618 y 1622.

Plata dorada y esmaltes de color azul y verde. Fundida, torneada, esmaltada y grabada.

88 cm de altura y 42×45 cm el árbol.

Sin marcas. Escudo al final del brazo vertical: de oro, tres fajas de gules timbrados de capelo de seis borlas en tres órdenes. Antequera (Málaga). Museo Municipal (depósito de la Iglesia de San Sebastián).

La cruz procesional constituye uno de los elementos más representativos del ajuar de plata de un templo cristiano. Ella preside el presbiterio y encabeza las procesiones solemnes, expresando con su tamaño y suntuosidad la importancia de la iglesia a la que pertenece. Ésta que comentamos, de exquisita factura y muy rica por sus variados esmaltes, que ocupan incluso las laterales de la cruz, fue regalada a la Real Colegiata de Santa María la Mayor de Antequera por el obispo de Málaga don Luís Fernández de Córdoba entre 1618 y 1622, fecha esta última en que deja la ciudad para incorporarse al arzobispado de Santiago. Son los años en que el cabildo colegial procede, con gran esfuerzo económico, a dotar a la iglesia del mobiliario y ornamentos litúrgicos más adecuados a la dignidad y el prestigio creciente de la institución, así como del equipamiento decorativo de la capilla mayor, que contaba ya con un monumental baldaquino (1578-1580) y en 1617 recibe el magnífico tabernáculo diseñado por el pintor Antonio Mohezano. Otro proyecto del cabildo era la realización de una custodia y unas andas para el Corpus, pero la falta de medios hizo que en 1610 acordara pedir «limosna a la ciudad, justicia y regimiento, mercaderes y personas poderosas de ella para dicho efecto, porque la iglesia tenía poca substancia para hacerla». Este contexto es el que explica las distintas donaciones del obispo que, además de la cruz, regaló en 1622 una corona «rica» para la imagen de Santa María de la Asunción, titular de la Colegiata, y costeó parte del precio de unas «palabras de la Consagración» destinadas al altar mayor. En 1692, con ocasión del traslado de la Colegiata a la Parroquia de San Sebastián, la cruz pasó a engrosar el ajuar litúrgico de esta iglesia.

Cuestión problemática es la del artífice de la obra. Todo apunta a que la realizara Juan Jacinto Vázquez, documentado en Málaga entre 1618 y 1644. Su prestigio le llevó a ocupar el empleo de platero de fábrica de la vicaría de Antequera y a recibir numerosos encargos, entre ellos los del propio obispo, como la custodia de San Juan de Vélez-Málaga (1621), que figura también en esta exposición, y las citadas más arriba para la iglesia colegial. A falta de marcas (las piezas de este período no suelen llevarlas) y de datos que confirmen su autoría,

sólo su original diseño y la altísima calidad de la pieza, comparable a la de Vélez, permiten aventurar la atribución de la cruz a un gran platero, calificado que, a la vista de la documentación y de ciertos detalles decorativos, como el empleo de contrafuertes avolutados con perlitas, presentes también en la custodia, sólo puede corresponderle a Juan Jacinto Vázquez.

Al margen de este asunto, cabe señalar que estamos ante una pieza principal de la platería andaluza del primer Barroco. Sobre todo por su original estructura de brazos rectos pero sin formas elípticas en los extremos que repiten todas las platerías hispánicas a partir del modelo creado por Francisco Merino para la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla (1587) y cuya repercusión inmediata se produjo en la versión parroquial que Francisco de Alfaro realizó, seguramente por indicación expresa del provisor del arzobispado, para la Iglesia de San Bautista de Marchena (1596). Si la nueva cruz de Merino alcanzó una rápida difusión, más sorprendente resulta la vigencia del tipo entre los plateros, que alcanza en algunos centros, salvo en lo ornamental, hasta la llegada del Rococó. De ahí el carácter singular de ésta de Antequera pues, aun reconociendo sus innegables relaciones, incluso decorativas, con las sevillanas, se trata de una propuesta distinta que, a diferencia de las anteriores, tuvo escasa proyección —a pesar de la gran coherencia formal que demuestra su estructura— fuera de los límites de la platería malagueña, donde se la imitará durante todo el Barroco. También para el nudo, que reproduce un templete de planta cuadrada con cúpula rebajada con salientes semicirculares en sus caras flanqueados por contrafuertes y columnitas, recurre Vázquez a una solución brillante y original, distinta de la más común del período consistente en el uso de formas paralelepípedas o cilíndricas, pero ninguna con la complejidad de diseño que tiene ésta. La ornamentación, por último, es otro aspecto destacable de la obra. Sus numerosos esmaltes, de variado formato (rombos, óvalos alargados y rectángulos) y colores azul y verde, dispuestos en lugares tan poco habituales como los costados de la cruz, consiguen incrementar la sensación de riqueza y los efectos cromáticos de la pieza.

R.S-L.G

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY ÁLVAREZ (1954), 182-184.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 237.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 236-238, 277 y 565.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 164.

CRUZ VALDOVINOS (1999), 609.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2004), 203 y 216.



PEDRO SÁNCHEZ

Cruz procesional

Sevilla. 1641.

Plata en su color. Fundida, torneada, repujada y grabada. Cristo en bronce dorado.

80 cm de altura; 49×46 cm el árbol y 21 x 21 cm el Crucificado.

Sin marcas.

Hinojos (Huelva). Iglesia Parroquial de Santiago.

Según indica Juan de Arfe en el Libro IV, título II, capítulo III de su *Varia Commensuracion*, «El papa Agapito en el año quinientos treinta y ocho, ordenó que se anduviese en procesión antes de la Misa del día, y desde este tiempo se comenzaron a hacer cruces de plata». Pero a lo largo de la Edad Moderna, estas cruces, denominadas también parroquiales, de guión o de manga, se utilizaron para presidir o formar parte del cortejo en todo tipo de procesiones y desde el siglo XVI hasta el XVIII hay constancia de su incorporación sistemática en fiestas públicas religiosas de carácter tan diverso como romerías, canonizaciones o rogativas. De hecho, la cruz procesional constituye una de las piezas más emblemáticas de los ajuares litúrgicos de plata labrada y su monumentalidad y riqueza refleja en cierto modo la importancia de la institución a la que pertenece.

En Andalucía se conservan ejemplares magníficos desde finales del XV, como la cruz de Aroche (Huelva), del último Gótico, que donó el arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza hacia 1485, la patriarcal de la Catedral de Sevilla labrada por el jiennense Francisco Merino en el año 1587 o la de San Juan de Marchena, del cordobés Francisco de Alfaro. Pero también a lo largo del Barroco se fabricaron piezas espléndidas.

La de Santiago de Hinojos apoya sobre un cañón ligeramente troncocónico. El nudo cilíndrico se divide en cuatro campos con espejos rectangulares entre parejas de contrafuertes. Se corona por cúpula rebajada y apea sobre un cuarto de bocel, con decoración de gallones y espejos ovales. La cruz latina presenta cuadrón circular, brazos rectos, de superficie plana, con expansiones curvas hacia el interior y óvalos en los extremos, resaltadas por espejos ovales y rectangulares. Sobre el anverso del cuadrón se graba un cáliz con la forma y en la cara posterior la imagen ecuestre de Santiago. Pequeños perillones fundidos contornean los extremos y los ángulos de los brazos.

De acuerdo con la documentación parroquial, que publicamos en el año 1980, el 20 de junio de

1641 el platero sevillano Pedro Sánchez dio recibo por la hechura de la cruz que había labrado con los 15 marcos de plata de otra cruz anterior, muy maltratada. De esta última pieza pudo aprovecharse la imagen del Crucificado, de canon esbelto y poderosa anatomía, que sigue modelos de hacia 1600. También consta por los documentos que la cruz fue restaurada repetidas veces por los plateros sevillanos Juan Laureano de Pina (1695 y 1696), Francisco Narváez (1699), Adrián de Fresnera (1705), Juan Berbrén (1749) y Fernando Lucas Ximénez (1829). Sin embargo, en su estado actual, se observan pocas modificaciones respecto a la traza y ornamentación primitivas.

Como también analizamos hace años, el diseño procede de una simplificación del modelo de la de Francisco Merino para la Catedral de Sevilla vista a través de la de Alfaro para Marchena, eliminando el segundo brazo de la cruz y reduciendo el templete de la manzana a volúmenes geométricos, aunque sin perder por completo su carácter arquitectónico. El conjunto resulta sobrio pero no exento de belleza, que ahora se busca en las proporciones y en la elegancia de líneas más que en la decoración figurativa. Se trata de una estructura «tipo» que, con escasas variantes, se mantuvo en vigor durante buena parte del siglo XVII. Al menos su evolución fue muy lenta, si bien se aprecian algunos cambios en el progresivo relieve y abigarramiento de los motivos ornamentales. Su menor coste, por su menor dificultad en la labra y por su peso más reducido respecto a los modelos del XVI, convirtieron estas cruces parroquiales en piezas más funcionales y fáciles de manejar en las procesiones, lo que contribuyó también a la difusión y persistencia del modelo, como muestran numerosos ejemplares repartidos por todo el Antiguo Reino de Sevilla. Pero en una época tan escasa de marcas, la fecha de la cruz de Hinojos es un dato importante a la hora de clasificar otras obras sevillanas del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

HEREDIA MORENO (1980), t. I, 129, fig. 117 y t. II, 131 y 226.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 105-106.

M.C.H.M.



ANÓNIMO

Lámpara

Jaén. 1670.

Plata relevada. Grabada y fundida.

132 cm de altura total y 52 de diámetro de la boya.

Marcas: P surmontada por una o, seguida de M surmontada por otra o y fundida con A y R / LES (duplicada).

Inscripciones: «+ SOI DEL CONBENTO D(e) Ntra. Sra. D(e) LA CO(n)ÇEPÇIÓ(n) DOMINICO D(e) JAÉN AÑO D(e) 1670. Orilla: SIENDO D(oña) MARIANA D(e) LA PEÑA PRIORA»

Jaén. Monasterio de la Purísima Concepción.

En la diócesis de Jaén los dominicos fueron la segunda Orden en número de conventos, detrás de los miembros de la amplia familia seráfica. En la capital contaron con tres cenobios, uno masculino y dos femeninos, descollando en todos ellos su carácter eucarístico. Capillas y claustros realizados bajo el mecenazgo de los propios miembros de las comunidades para el culto y procesiones sacramentales, cofradías, así como vasos sagrados, materializan la importancia que para esta religión tuvo el fervor eucarístico.

Las dominicas de Santa María de los Ángeles se enorgullecían de la riqueza de su sagrario en plata, ejecutado casi milagrosamente, así como de la custodia que el día del Corpus Christi y en la Fiesta del Año recorría los patios y claustros del monasterio de la Calle Maestra Baja. La devoción del dominico fray Martín de Moya sirvió para costear el claustro de Santa Catalina Mártir con el fin de procesionar con mayor dignidad al Santísimo Sacramento y en el Monasterio de La Concepción destacaba la soberbia custodia del Corpus realizada en 1643.

Esta piedad sacramental llevará a la ejecución de lámparas que den testimonio de la presencia de Cristo en el sagrario, que en otros casos alumbraban a imágenes con una fuerte devoción, poseyendo un carácter votivo. Por ejemplo, delante de la Virgen del Rosario o de la Virgen de la Capilla ardían lámparas de plata costeadas por la devoción de los fieles a modo de exvotos, como las encargadas por el Licenciado Francisco Leal de Rojas para la primera, o por el Cabildo de la Ciudad en el caso de la segunda. En los dos monasterios de dominicas se realizan a finales del XVII lámparas para sus respectivos sagrarios, sufragadas por religiosas de la propia comunidad, siendo doña Teresa de Villalta la patrocinadora en el Monasterio de Los Ángeles y doña Mariana de la Peña en el de La Concepción.

El paradero de la primera nos es desconocido, en cambio la segunda sí se conserva, extraordinariamente, al igual que la custodia y copón, todos salvados en los momentos inmediatos a la catástrofe Guerra Civil. Tal y como atestigua la inscrip-

ción de la orilla y plato de la lámpara, ésta se realizó en 1670 bajo el priorato de doña Mariana de la Peña, situándose dentro del momento de mayor esplendor artístico vivido por el monasterio, cuando se consolida una importante colección pictórica y un ajuar litúrgico de calidad, entre el que sobresale esta pieza de platería.

Ejecutada en plata en su color, sigue el modelo de lámpara sacramental conformada por dos cuerpos, el menor como lampadario calado –para acoger el vaso de cristal con agua y aceite sobre el que ardía el pabilo– y el segundo, de mayor tamaño, con forma de fuente en el que se situaba un recipiente de cobre para evitar que el aceite caliente cayera sobre la plata. Ambos cuerpos están sostenidos, cada uno, por cuatro cadenas de eslabones calados. El manípulo de plata que la sustenta se realizó al trasladarse la comunidad al nuevo monasterio, pues la lámpara estaba colgada con una soga que permitía subirla desde la cámara que discurría sobre el alfarje de la antigua iglesia conventual. De este modo se cambiaba el aceite varias veces al día, existiendo un legado perpetuo para que nunca faltase.

Sin duda, es la decoración de la boya el elemento más sobresaliente, a base de representaciones vegetales como flores y tallos de gran carnosidad que crean guirnaldas, sostenidas por angelillos, y enmarcan la cruz de la Orden de Predicadores. En la orilla aparece una decoración de crestería coronada con formas vegetales. Motivos que destacan por su naturalismo y brillante ejecución, nacidos de la mano de un excelente dibujante que domina la materialización de la forma y el volumen, concediéndoles un carácter escultórico, que potencia los elementos relevados sobre las superficies bruñidas. Además, esta decoración destaca por lo temprano de su ejecución, lo que planteó la posibilidad de que fuera ejecutada en un taller madrileño o sevillano, lugares que adelantan un tipo ornamental que triunfa a partir de 1685 y en las primeras décadas de la centuria siguiente. Pero la localización de las marcas no deja lugar a dudas: la hizo en Jaén Pedro de Morales, platero que residió en la collación de Santiago y miembro de una de las familias de plateros más importantes del

Seiscientos, con nombres tan destacados como Tomás, Jerónimo o Gonzalo de Morales, entre otros, y autores de obras excelentes entre las que hay que mencionar algunas de las lámparas de San Ildefonso o la de la capilla del Conde de Villar.

F.S.E.



BIBLIOGRAFÍA

GALERA (1979), 391.

AA.VV. (1985), 214.

ANGUITA (1996), 202.



MIGUEL SÁNCHEZ

Custodia de asiento

Sevilla. 1612-1621.

Plata. Fundida, cincelada, repujada y grabada. Madera estofada y policromada. Barro cocido y plateado.

289 cm × 130 × 130 cm (incluido el basamento). 255 × 80 × 80 cm (sin basamento).

Sin marcas.

Inscripción en las cartelas del pedestal del primer cuerpo: «ESTA CUSTODIA MANDARON HACER LOS HERMANOS DE LA COFRADIA DEL SMO. SA/CRAMENTO DE LA IGLESIA DEL S. SAN SALBADOR I ES SUIA PROPIA DE LA DI/CHA COFRADIA HECHA A SU COSTA I DE LOS HERMANOS DE ELLA AÑO 1621 SIENDO/ ALCALDES DIEGO DE SOTO I DIEGO DE LEON MAIORDOMOJUSEPE MARTINEZ». Inscripción del pedestal del primer cuerpo: «ESTA CUSTO/DIA SE RRENO/BO EN EL A/ÑO DE/ 1821». Incripciones del basamento o peana y de la bóveda del segundo cuerpo relativas a la restauración moderna de 1992.

Sevilla. Iglesia de El Salvador. Hermandad Sacramental de la Iglesia de El Salvador.

La custodia del Salvador adquiere especial significación con respecto a dos fenómenos estéticos de gran importancia: la evolución hacia formas simples de las custodias manieristas en los inicios del siglo xvii y su proceso de adaptación, en muchos casos, al nuevo estilo barroco a lo largo de esa misma centuria. Conocido su autor desde 1930, los estudios posteriores han establecido el complicado proceso constructivo de la obra y sus no menos agitadas modificaciones posteriores de tono barroco y neoclásico en los siglos xvii y xix.

La estructura manierista se ha mantenido bajo los citados retoques decorativos e iconográficos modernizadores. Hacia 1600 las custodias de asiento españolas aumentan su tamaño, reforzando el dogma eucarístico defendido por la Contrarreforma, pero simplifican notoriamente sus estructuras bajo la presión de la estética escurialense y la severidad económica y moral que marca dicho momento. A su vez, la composición arquitectónica se estandariza a partir de ahora con una insistente repetición de fórmulas en todo el territorio español, que alcanza plenamente al período barroco y que acaba con el experimentalismo del siglo xvi. La custodia del Salvador responde en todo a esos requerimientos, siendo una pieza clave, por su fecha temprana, en la conformación del nuevo modelo.

La mencionada simplificación, parcialmente esbozada en las custodias finiseculares de Juan de Arfe (Carmen Extramuros de Valladolid) y Francisco de Alfaro («Custodia Chica» de la Catedral de Sevilla), se verifica en la reducción de la torre a dos cuerpos, la preferencia por la planta cuadrada y sobre todo en la estructura única, frente a la doble (interna y externa) de las custodias quinientistas.

Recientes estudios, aún inéditos, han comprobado cómo la planta y aspectos del alzado de estas primeras custodias del Seiscientos están íntimamente relacionados con la arquitectura efímera y los diseños de retablistas y ensambladores de la época. Así, la planimetría cuadrada, con cortes en forma de cruz griega, que se transforma en polígono a la

altura del entablamento, de la pieza del Salvador, inusual hasta entonces, es idéntica a la que conformaba el primer cuerpo del Monumento Pascual diseñado en 1584-94 para la catedral hispalense. El alzado, compuesto por columnas agrupadas en las esquinas que garantizan la transparencia, arcos con grandes enjutas y amplios paneles adintelados en los ángulos, es de suma importancia. Aunque su origen está en los modelos de andas del siglo xvi divulgados por el tratado *De Varia Commensuracion...* (1585-87) de Juan de Arfe, su formulación concreta se muestra ahora muy ligada a ensayos estructurales en madera de esos años, como los sagrarios de Diego López Bueno, de los que es ejemplo el tardío de San Lorenzo de Sevilla, ejecutado en 1616-18. Estas fórmulas se repiten con leves variaciones una y otra vez en custodias coetáneas de Castilla, especialmente en Toledo, indicando la preeminencia, por encima de los libros arquitectónicos, del arte de la madera como influencia general y directa y la citada estandarización del diseño de custodias, aspectos que caracterizan a la orfebrería española del siglo xvii. Todo ello favorecerá el consiguiente abandono de la especulación estructural que acompañó a los grandes maestros del Quinientos. Durante los siglos xvii y xviii, las custodias barrocas reiterarán el motivo del arco enmarcado por grandes enjutas, convertido en auténtica convención, si bien, adobado con matizaciones más o menos superfluas (plantas poligonales y contrapuestas, columnas salomónicas, cornisas curvadas, abundante decoración carnosa y vegetal) que no invalidan una base estructural manierista en cuya formación la custodia del Salvador jugó un papel esencial.

Buen ejemplo del maquillaje formal que supone en fin el estilo barroco en el ámbito de las custodias de asiento y de su enraizado fundamento manierista, es la naturaleza de las modificaciones que en la segunda mitad del Seiscientos transformaron el aspecto de la pieza del Salvador. En su mayor parte fueron las habituales de tipo iconográfico, un elemento muy reducido a principios del siglo xvii (añadido de ángeles, del Cristo atado a la columna

de madera, de los Evangelistas de barro plateado y de una imagen de la Inmaculada que no llegó a concretarse en plata, así como la sustitución de la Cruz por la Fe en el remate) y decorativo (vegetación barroca en el arco del primer cuerpo, el más transformado, jarras de plata, óculos, etc.). La intervención más sintomática, sin embargo, fue, además de la consabida peana barroca, la inclusión en las esquinas de columnas salomónicas de madera plateada (retiradas en la reforma neoclásica de 1821). Se obtenía así un perfil movido que ya estaba en potencia en los entrantes y salientes del organismo original, confirmándose con este simple gesto estético las raíces manieristas de las microarquitecturas barrocas andaluzas.

M.V.R.

BIBLIOGRAFÍA

- SÁNCHEZ Y PINEDA (1923), 74.
SANCHO CORBACHO (1930), t II, 253-254.
SANZ SERRANO (1976), t.I, 188-190 y t.II, 307-309.
HERNMARCK (1987), 222-223.
RODA PEÑA (1995), 393-409.
VARAS RIVERO (2007), 101-121.



ANTONIO DE ALCÁNTARA

Custodia de asiento

Córdoba. 1656.

Plata en su color y dorada, con esmaltes. Labrada, cincelada, fundida, grabada y picado de lustre.

117×41×41,50 cm.

Inscripción: «ESTA CUSTODIA HIÇO EL LICENCIADO ANTONIO DE ALCANTARA PLATERO DE MAÇONERIA FIEL Y MARCADOR QUE FUE DE LA CIUDAD DE CORDOBA POR MANDADO DE SU ILUSTRISIMA EL SEÑOR D. ANTONIO DE BALDES OBISPO DE LA DICHA CIUDAD SIENDO OBRERO Y MAIORDOMO DE LA IGLESIA MAIOR DE SANTAELLA EL LICENCIADO PEDRO MARTIN DE BAENA. AÑO DE 1656».

Sin marcas. Escudos del obispo don Antonio de Valdés.

Santaella (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Dentro de la tipología de las grandes custodias procesionales, el ejemplar de la parroquia de la villa cordobesa de Santaella es, no sólo uno de los más valiosos, sino también uno de los escasos modelos seiscentistas conservados en Córdoba. Según la inscripción que luce la pieza, fue contratada con el platero Antonio de Alcántara por el obispo don Antonio de Valdés. Este prelado, que antes lo había sido de Mondoñedo, Oviedo y Osma, era natural de Valladolid y llegó a la sede cordobesa en 1654, donde fallece en 1657.

Es poco lo que se sabe de Antonio de Alcántara (1619-1672); se le supone hijo de platero, pero se desconoce con quién se formó y cuándo realizó el examen de platero. Entre sus clientes, además del obispo Valdés, figuró el también el prelado fray Pedro de Tapia, así como numerosos conventos y parroquias, tanto de Córdoba como de las provincias aledañas. A la muerte de su esposa decide consagrarse al sacerdocio, sin que ello suponga dejar la actividad de platero. Además de la marca identificada por Ortiz Juárez, varias de las obras salidas de su mano muestran la peculiaridad de llevar inscripciones referidas a su autoría, algo curioso sobre todo por tratarse de un período en el que precisamente no abundan las piezas marcadas. Asimismo resulta destacable el hecho de que, de momento, sea la única pieza de esta tipología salida de las manos de su autor, ya que sólo se han conservado de él custodias de mano.

Durante la primera mitad del Seiscentos, sólo se realizaron en Córdoba dos custodias de asiento, la de Cabra, acabada en 1626 y la que comentamos, fechada treinta años después. Quizá sea la estructura arquitectónica uno de los aspectos que primero atrae la atención al observar la pieza; se trata de una composición clara, dispuesta en dos cuerpos rematados con linterna, que se eleva sobre basamento decorado con relieves. A pesar de lo avanzado de la fecha, hay en ella numerosos

elementos que remiten a soluciones manieristas: el mismo diseño, el tipo de columnas, la alternancia arco-dintel en el cuerpo inferior y dintel en el superior, los relieves que decoran los zócalos, así como la abundante presencia de cabujones de esmalte, rectangulares, oblongos, circulares y en punta de diamante, dispuestos por toda la obra.

Sin embargo, frente a la presencia de estos elementos de evidente arcaísmo, Antonio de Alcántara aplica otra serie de recursos novedosos, que ponen de manifiesto la tímida evolución que va experimentando su lenguaje. Lo vemos en la disposición mixtilínea con la que marca el ritmo de los ejes columnarios; en la colocación sobre éstos de hornacinas con relieves de Apóstoles, en el empleo de segmentos de frontón para flanquear el escudo del donante y en las cintas planas vegetalizadas que adornan la base de cada uno de los cuerpos; para las cubiertas de ambos cuerpos prefiere el uso de gallones planos, lisos y picados de lustre alternando, marcando la clave con el pelícano y un motivo de esmalte respectivamente.

Es asimismo interesante la manera de resolver el coronamiento, disponiendo una linterna a modo de campanario; no se trata de una idea original, pues esa misma solución ya había sido empleada por Pedro Sánchez de Luque en la custodia de Cabra. Quizá sea la importancia concedida a la figuración uno de los aspectos más personales, recurriendo tanto al relieve como a la imagen exenta. Además del Resucitado y de San Miguel con el demonio, se ven Virtudes en las esquinas y figuras infantiles desnudas, unas sedentes en movidos escorzos, y otras de pie sosteniendo un escudo. En el primer cuerpo se sitúa un ostensorio con nudo de templete decorado con los Apóstoles, similar al modelo comúnmente usado por el platero.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- ORTIZ JUÁREZ (1973), 59-60.
DABRIO GONZÁLEZ (1985), 341.
AA.VV. (1986), 174-175.
ORTIZ JUÁREZ (1986), 243-247.
HERNMARCK (1987), 28.
MEGÍA NAVARRO (1989), 484-485.
NIETO y MORENO (1993), 146-147.
CRUZ VALDOVINOS (2000), 608-609.
DABRIO GONZÁLEZ (2004), 209-227.



DIEGO DE LEÓN, CRISTÓBAL DE LA ROSA, JUAN LAUREANO DE PINA, BLAS DE AMAT

Custodia de asiento

Sevilla. 1678, 1683, 1689, 1692, 1770 y 1772.

Plata. Torneada, fundida, repujada y cincelada.

250 cm de altura x 115 cm de anchura.

Marcas e inscripciones: PEDRAJAS, AMAT, Giralda y cochinillo, en la peana. Firma de Juan Laureano de Pina en la parte interna de la cúpula. Sevilla. Iglesia Parroquial de la Magdalena. Hermandad Sacramental.

Custodia de planta poligonal con tres cuerpos y un remate, sobre peana añadida con posterioridad. Los tres cuerpos mayores se configuran como templete octogonales sostenidos por columnas a dos alturas, combinando las salomónicas con las de fuste estriado, mientras que el remate presenta pilastras a las que se adosan balaustres que reciben arcos de medio punto coronados por un frontón, sirviendo de peana a la figura de la Fe. El esquema arquitectónico repite el articulado por Juan de Arfe en el siglo XVI, pero aplicando el lenguaje barroco como se puede apreciar en la morfología columnaria. La peana, que presenta base octogonal, fue realizada en torno a 1772, decorándose con rocallas y no participando ni de las proporciones ni del estilo de la custodia.

El programa iconográfico se ajusta a los principios teológicos predominantes en la segunda mitad del siglo XVII, resultando menos intenso que el de las custodias renacentistas. Sus elementos básicos son la Inmaculada, alojada en el primer cuerpo, el ostensorio en el segundo y el Cordero Apocalíptico sobre el Libro de los Siete Sellos en el tercero y, como remate del templete superior, la imagen de la Fe, con banderola de doble punta en una mano, y cáliz en la otra. En el basamento del primer cuerpo aparecen medallones cuatrilobulados en los que aparecen la Virgen con el Niño, la Justicia y el Triunfo de la Iglesia, mientras que en el basamento del segundo cuerpo, en medallones cuadrangulares, aparecen relieves con escenas de la Pasión de Cristo como la Flagelación, la Oración en el Huerto, la Crucifixión y la Cruz a cuestas, y en otros circulares se representan a los Padres de la Iglesia. Completan la lectura dogmática y teológica, la presencia de las Virtudes y de los Evangelistas. En la balaustrada del primer cuerpo se apoyan estatuillas de los Evangelistas y en las del segundo figuras angélicas.

La historia de la construcción de la custodia comienza en 1678, encargándole el cabildo de la

hermandad una custodia procesional al maestro platero Diego de León, según consta en una de las cláusulas del testamento que éste otorgó en abril de 1678. Diego de León parece ser el autor del proyecto y del primer cuerpo. Al año siguiente, en 1679, en las cuentas de la Sacramental aparece por primera vez el nombre del platero Cristóbal Sánchez de la Rosa, activo y documentado en Sevilla entre 1665 y 1707. Aunque este platero fue apartado del proyecto en 1683 por el reiterado incumplimiento de los plazos de finalización de la obra, a él se debe el alzado del segundo cuerpo. En junio de 1683, el platero Juan Laureano de Pina es contratado para terminar la custodia, según las trazas originales dadas por Diego de León, abonándosele los últimos pagos en 1692. La peana sobre la que apoya la custodia y el edículo de su coronamiento, son un añadido de los años 1770-1772, cuya autoría no se presta a confusión, pues se encuentra documentada, además de presentar la marca de su autor (AMAT). Se sabe que Blas de Amat, documentado entre 1729-1780, realizó no sólo la peana y el cuerpo de remate sino también la imagen de la Fe que corona la pieza; todo bajo un claro lenguaje rococó. Junto a la marca de Blas de Amat, aparece la de Tomás de Pedrajas (PEDRAJAS), con quien marca numerosas piezas entre 1762 y 1772, a las que se le une la impronta del contraste Cárdenas (en este caso un cochinillo) y el de la ciudad de Sevilla (Giralda).

La obra ha sido restaurada en varias ocasiones. En la década de 1980, Manuel Seco, orfebre sevillano, actuó realizando algunos trabajos de limpieza y pequeñas composturas. La intervención más importante se ha llevado a cabo en el año 2001, en el taller sevillano de José Jiménez Jiménez y su hijo Manuel Jiménez Almagro, sometiéndola a una compleja restauración integral, en la que ha aparecido, en la parte interna de la cúpula, la firma de Juan Laureano de Pina.

M.J.M.A.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ PINEDA, MUÑOZ TORRADO y JIMÉNEZ PLACER (1923).

SANCHO CORBACHO (1970).

SANZ SERRANO (1976), I, 264-265.

SANZ SERRANO (1981), 51-55 y 126.

RODA PEÑA (2001), s.p.



JUAN LAUREANO DE PINA

Sagrario

Sevilla. 1686.

Plata, madera. Repujado, cincelado, fundición, torneado y grabado.

230×150×80 cm.

Marcas: ALEXANDRE.

Morón de la Frontera (Sevilla). Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel.

Sin lugar a dudas, este sagrario se puede considerar un verdadero hito en la platería barroca andaluza. La genialidad bien conocida de su autor, Juan Laureano de Pina, se manifiesta en la manera de interpretar en esta obra el templete eucarístico de la catedral hispalense, labrado un siglo antes por Francisco de Alfaro, transformándolo en una monumental urna de plata acorde con el más exuberante y rico estilo barroco.

Gracias a una revisión de las fuentes documentales, podemos hoy conocer más datos sobre la historia de su gestación. Según recogió el cura párroco de esta iglesia en el inventario parroquial de 1933, y basándose en los datos recopilados del archivo parroquial desaparecido en la Guerra Civil, el sagrario fue entregado el 11 de octubre de 1686, invirtiéndose mil sesenta y siete onzas de plata que pesaba una antigua custodia que se fundió para tal efecto. Asimismo, al platero se le abonaron diecinueve mil quinientos treinta y dos reales por la hechura y el exceso de peso en plata que tuvo la obra.

Además, con posterioridad, sufrió varias restauraciones que alteraron levemente su fisonomía. Tal y como apuntó en su día la doctora Sanz, la obra muestra algunos añadidos del siglo XVIII. Concretamente la puerta principal pertenece a una posible renovación de hacia 1760, creación del platero José Alexandre Ezquerro, según deducimos del punzón de autoría que ostenta, y en la que tanto la rocalla como la figura gloriosa del Divino Infante que centra la composición, adolecen de la blandura del estilo Rococó. Asimismo, tras los incidentes de 1936, el sagrario tuvo ciertos desperfectos, añadiéndose en su restauración varios elementos pertenecientes a la lamentablemente periclitada custodia de asiento de esta misma iglesia. En concreto

nos referimos a las esculturas de San Juan, Santiago y la alegórica de la Fe, que se sitúan sobre la cornisa, y la Inmaculada Concepción colocada en su cúspide, figuras todas ellas también del referido platero de origen zaragozano y fechadas en 1764.

Así pues, a pesar de estos avatares históricos y de sus posteriores modificaciones, el sagrario aún mantiene su aspecto originario. En él se opta por una planta rectangular y una disposición frontal, alzándose con una arquitectura grandilocuente a manera de gran portada saliente, cubierta por una bóveda de paños cupuliforme. Su articulación a base de aiosos y estilizados soportes salomónicos canónicos, imprime a la obra esa ascensionalidad propia de este estilo, los cuales a su vez enmarcan otras columnas menores de fuste cilíndrico recubierto igualmente por similares pámpanos y vides. Ciertamente, no se puede obviar su palpable hermandad con las mismas composiciones que en este momento entalladores de primer orden, como Bernardo Simón de Pineda, trazan para los reservados eucarísticos de sus retablos, con todo el significado simbólico y alegórico que adquieren tanto la columna helicoidal como el aspecto templario, recreando el *sancta sanctorum* de Salomón. Pero además, como uno de los mejores representantes andaluces de esta corriente estética, el jerezano sabe imprimir carácter a su obra, gracias a esa prolija ornamentación basada en la carnosa y jugosa flora y hojarasca barroca que va a cubrir todas las superficies que la componen. La escenografía, grandiosidad y aparatosidad decorativa con que se resuelve toda esta creación, ejemplifican, con toda rotundidad, lo que significó el culto sacramental durante el Barroco y su importancia en Andalucía.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ SANCHO (1937), 163.

SANZ (1976), I, 203.

SANZ (1981), 57, 157-159.

AA.VV. (1981), 174.

AA.VV. (1985), II, 174.

AA.VV. (2004), t. II, 425.



ANÓNIMO

Corona

Obrador sevillano. 1640.

Plata dorada. Repujada y cincelada, con botones de esmaltes policromados y piedras semipreciosas.

36 cm de altura × 16 cm de diámetro de base.

Sin marcas. Inscripción: «TODO ES POCO PARA DIOS. HÍZOSE SIENDO MAYORDOMO JAZINTO DE SANTAELLA, AÑO DE 1640». Carmona (Sevilla). Iglesia Parroquial de San Pedro. Tesoro de la Virgen del Rosario.

De tipo imperial con aro que se acopla a la cabeza y cuatro bandas que se unen en un punto superior rematado por una bola del mundo y una cruz latina calada. Entre cada una de las bandas se levantan cuatro flores de lis con el centro esmaltado. Se encuentra decorada con sigmas de desarrollo vegetal que se mezclan con rectángulos y óvalos de esmaltes, de fondos azules y verdes, y decoración de flores naturalistas en rojo, verde, amarillo y celeste; además, presenta algunos cabujones de piedras semipreciosas. Los esmaltes son de tradición manierista y los temas vegetales anuncian el Barroco.

La pieza pertenece a la Virgen del Rosario, talla de tamaño natural, sentada con el Niño en sus rodillas, y vestida que, a pesar de su posición frontal e hierática, data en torno a 1600. Procede, con su

ajuar, de un convento dominico de fundación medieval, hoy desaparecido, de donde pasó a la Iglesia Parroquial de San Pedro, localizándose en la actualidad en la nave izquierda del templo. La imagen debió alcanzar una gran devoción durante los siglos xvii y xviii, como reflejan las piezas de su joyero, casi todas procedentes de estos siglos.

Obra de excepcional calidad técnica y original diseño, que conjuga la tipología de la corona de la Virgen del Sagrario de Toledo, obra de 1586, y la de las coronas centroeuropeas de fines del siglo xvi y principios del siglo xvii. Testimonio claro del más depurado estilo de la platería sevillana de mediados del siglo xvii y una de las obras de mayor interés de las que componen el tesoro artístico de Carmona.

M.J.M.A.

BIBLIOGRAFÍA

MEJÍAS ÁLVAREZ (2001), 324.

SANZ SERRANO (2003), 273-283.



PEDRO SÁNCHEZ DE LUQUE

Atriles

Córdoba. 1630-1632.

Plata en su color sobre alma de madera. Repujado, cincelado, grabado y picado de lustre.

34×48×31 cm (Santiago); 35×48×30 cm (San Pablo).

Sin marcas. Inscripción en el atril de Santiago: DIO ESTOS ATRILES/ ESTA SANTA Y/ GLESLIA CATEDRAL DE CORDOBA/ EL LICENCIADO DON ANTONIO/ DE MURILLO RACION/ ERO ENTERO DELLOS POR SU TESTA/ MENTO AÑO DE 1632» (lateral izquierdo); MURO TUO INEX/ PUGNABILI CIRCUI/ INGE NOS DOMINE/ ET ARMIS TUAE / POTENTIAE/ PROTEGE NOS SEMPER (lateral derecho). Inscripción en el atril de S. Pablo: ESTOS ATRILES/ SANTA YGLESLIA/ CATEDRAL DE CORDOBA/ EL LICENCIADO DON ANTONIO/ DE MURILLO RACIONE/ RO ENTERO DIOLOS/ POR SU TESTAMENTO/ AÑO DE 1632. Escudo del donante (reverso).

Córdoba. Catedral.

Ni la biografía ni la trayectoria artística de Pedro Sánchez de Luque han sido estudiadas en profundidad. Se le considera hijo del platero Alonso Sánchez, nacido el 20 de octubre de 1567; nada se sabe del taller en que recibió formación, suponiéndose que ingresa en el gremio en 1598. Casado en 1593 con Francisca de la Fuente, tuvo con ella varios hijos, de los que al parecer ninguno fue platero. El primer trabajo que se le atribuye es el cáliz de Montemayor, datado en 1596; a partir de esa fecha se suceden las obras, muchas de las cuales han desaparecido. Además de ocupar diversos cargos en el gremio, de 1615 a 1624 y de 1631 hasta su muerte, ocurrida en Córdoba en 1640, desempeñó el cargo de platero mayor de la catedral, siendo suya una de las primeras intervenciones de las realizadas en la custodia de Enrique de Arfe.

Entre las piezas conservadas salidas de su taller, destaca la pareja de atriles que comentamos. Su función principal era la de sostener el misal sobre el altar durante las celebraciones litúrgicas. Suelen tener forma cuadrangular, constando de anverso, reverso, cantoneras y faldón, y apoyan sobre bolas o garras de animal. La parte posterior es recta mientras que la delantera se dispone en talud, con un reborde en su extremo inferior para impedir que el libro resbale. Las primeras noticias acerca de los ejemplares cordobeses se publicaron en 1965; por ellas se supo que habían sido financiados por el racionero Antonio Murillo, quien los donó por legado testamentario a la catedral en 1632, valorándose la obra en 19.600 reales. Posteriormente Nieto Cumplido ha apuntado el año 1630 como fecha de ejecución. Sin embargo, estas piezas no han despertado suficiente interés entre los investigadores, por lo que su eco en la bibliografía posterior ha sido escaso.

Estos ejemplares, los únicos conocidos de su autor, fueron los primeros realizados en plata para la catedral cordobesa, y unos de los escasos modelos que han pervivido de este período en la provincia. El diseño de los atriles responde a la dualidad estética que parece presidir la obra de Pedro Sánchez de Luque: de un lado, refleja la pervivencia de los esquemas del Manierismo, con fuerte presencia arquitectónica y decoración relivaria; de otro, se siente atraído por la decoración vegetal, compuesta por formas sinuosas elegantemente dispuestas, pero aún con escaso abultamiento.

En su traza, se ajustan al modelo manierista empleado por Francisco de Alfaro, tanto en los ejemplares de la Catedral de Sevilla como en el de San Juan de Marchena; así, los perfiles son rectos y las escenas en relieve ocupan las partes principales, pero en los cordobeses se ha reducido el enmarque arquitectónico y la cartela es oval, ocupando prácticamente todo el espacio, si bien mantiene las figuras en las enjutas e introduce querubes. Tanto estas obras como la Cruz del Obispo Mardones, también en la catedral, evidencian una relación algo más que casual entre Francisco de Alfaro y Pedro Sánchez de Luque. En la producción del primero aparecen recursos arquitectónicos y ornamentales que se ven también en la obra del segundo, si bien Luque mostrará siempre más apego al ornamento. Por ello, cabe dentro de lo probable la existencia de algún tipo de vínculo entre ambos maestros, lo que explicaría además las relaciones conceptuales y formales que pueden establecerse entre ellos y sus obras; sin embargo, no hay, de momento, constancia documental de la existencia de relación profesional entre ambos durante el supuesto período de actividad de Francisco de Alfaro en Córdoba, antes de trasladarse a Sevilla.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR y VALVERDE (1963), 15-73.
- ORTIZ JUÁREZ (1973), 66.
- ORTIZ JUÁREZ (1980), 79.
- ORTIZ JUÁREZ (1986), 235-239.
- NIETO y MORENO (1993), 61.
- NIETO (1998), 640.
- CRUZ VALDOVINOS (2000), 608.



JUAN BAUTISTA DE HERRERA

Portapaces

Córdoba. 1617.

Plata dorada y esmaltes opacos de color rojo. Torneada, fundida, grabada y picada de lustre.

21 × 13,5 cm.

Marcas en la base: BTD/HRA (soldadas H y R).

Antequera (Málaga). Museo Municipal (depósito de la Iglesia de San Sebastián).

Estos portapaces han sido estudiados —o al menos citados— en numerosas ocasiones por diversos autores, desde hace más de cincuenta años, probablemente por lo atractivo de su traza arquitectónica, o por el hecho de que se haya conservado la pareja (lo que no es demasiado frecuente), o porque los hizo un destacado artífice cordobés de la primera mitad del siglo xvii, de quien se conocen bastantes noticias documentales y un nutrido número de piezas. Efectivamente resulta excepcional en el panorama de la platería española que hayan sobrevivido varios siglos objetos como los que comentamos, máxime si consideramos que cuando la función de besarlos al darse la paz en la misa entró en desuso, podían haberse fundido para aprovechar su plata en la hechura de otra obra.

Aunque conocemos parejas de portapaces desde el siglo xvi no son tampoco muchas las conservadas, lo que revaloriza la ahora depositada en el Museo Municipal antequerano; por otra parte no es común entre los existentes que estén marcados, sobre todo teniendo en cuenta que en el siglo xvii cuando se hicieron éstos el marcaje de la plata era escaso y menos aún que estén perfectamente documentados, lo que permite tener la información completa sobre su encargo, fecha de realización, autor y precio.

Fue Rafael Sánchez-Lafuente quien los documentó como un encargo del cabildo de la Colegiata de Santa María la Mayor de Antequera —a través del canónigo Francisco Cerlio Esquivel— al platero Juan Bautista de Herrera, que era también cordobés como el citado canónigo, lo que justificaría que no se recurriera a un platero local para hacer

la obra. La merecida fama de este artífice se extendió por varias localidades españolas de las que también recibió encargos —además de Antequera, Murcia y Lorca— como indicamos hace unos años. Herrera entregó los portapaces en 1617, siendo el costo total de los mismos 2.831 reales incluyendo la plata, oro y azogue (de dorarlos), los esmaltes, el trabajo del artífice y la gratificación de 300 reales otorgada por el cabildo satisfecho del trabajo. Como quedó indicado en estudios anteriores el precio de la hechura (77 reales por marco) superó el del material (66 reales y medio) lo que sólo ocurría en ocasiones excepcionales.

Los portapaces presentan caja de retablo con zócalo corrido y columnas toscanas enmarcando una placa con un relieve de la Asunción de la Virgen entre nubes y ángeles, asunto iconográfico lógico al ser ésta la advocación de la Colegiata. Tanto los frisos inferior y superior, como la luneta de remate, los alerones laterales y el reverso de ambas piezas, se decoran con ces y motivos geométricos picados, en tanto que en el frontón triangular que sigue al entablamento se cobija un busto de Dios Padre bendiciendo y en el ático semicircular o luneta un espejo esmaltado. Esta última zona, junto con los alerones inferiores que se prolongan por los costados, es en nuestra opinión lo más original de la pieza —sin desmerecer en absoluto el resto de las partes ni por supuesto el delicado adorno— puesto que el modelo de portapaz que presenta esta pareja se usó tanto en plata como en bronce además de en Córdoba, en Sevilla y en Jerez a juzgar por los ejemplares publicados.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY ÁLVAREZ (1954), 177.

ROMERO BENÍTEZ (1981), 47.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1982), 179-180.

CAPEL MARGARITO (1991), 155, fig. 14.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1993), 208-209 y fig. 5.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 246-247, figs. 128 y 129 y n.º 74.

CRUZ VALDOVINOS (1999), 609.

NIEVA SOTO (2004), 381-394.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2004), 215.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2005), 174-175.

P.N.S.



ANÓNIMO

Portapaz

¿Obrador sevillano?. 1655.

Plata. Fundida y repujada.

18,5 × 15 cm.

Sin marcas.

Inscripción en el reverso: «ESTE PORTA/PAS DEJO A SAN/ LORENZO EL/ JURADO P.º MAR/TINES LOPES AÑO DE 1655».

Sevilla. Iglesia Parroquial de San Lorenzo.

Como bien indicara Juan de Arfe en su tratado de 1585-87, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura*, «Los Portapazes se hizieron para dar la paz en la Misa a todos los que la oyesen». De origen tardomedieval, su empleo, como pieza litúrgica destinada al beso de los fieles durante la Misa, buscaba evitar las situaciones indecorosas derivadas del abrazo y el beso directos de los primeros tiempos cristianos. Al mismo argumento respondió la costumbre extendida de disponer de dos piezas semejantes para un uso distintivo de hombres y mujeres. A lo largo del siglo XIX dejó de utilizarse.

A diferencia de las primeras piezas góticas, conformadas como capillas en tres dimensiones, el portapaz moderno se define como placa semiplana en forma de portada o retablo en el siglo XVI. En Sevilla, tras un capítulo manierista de piezas arquitectónicas de subrayado contenido figurativo hacia el 1600, los portapazes reanudan en la primera mitad del siglo XVII el gusto tectónico a través de una doble vertiente: la purista, muy escasa y basada en el lenguaje clásico, y la manierista, predominante y basada en las licencias sintácticas del retablo coetáneo. De este último grupo, en manos de plateros, en su mayoría anónimos, que manejan con deficiencia las normas compositivas de la arquitectura, derivan los primeros portapazes barrocos de la escuela. El de San Lorenzo pasa por ser uno de los ejemplos más tempranos del nuevo estilo.

Al igual que en otras tipologías suntuarias, el Barroco empieza a asomar a través de una decoración vegetal y carnosa que se añade y adapta a estructuras manieristas en busca del movimiento. Del lenguaje clásico quedan las formas, muy desvirtuadas, pero no los conceptos. Piezas menores, muestran los portapazes en esta época una interpretación arquitectónica popular bastante alejada del ensayo libresco de la etapa anterior.

El esquema de portada con edículo superior, habitual desde fines del XVI, conserva su rigidez de líneas, pero ha perdido la coherencia y la proporción clásicas que los artífices del Quinientos

habían asimilado del ambiente artístico que vivieron. Prueba de todo lo anterior es la sustitución de la tradicional «albertiana» (arco sobre pilares y soportes externos bajo el entablamento) por un simple arco sobre pilastras o el tosco y achaparrado canon de éstas últimas, asuntos que demuestran un claro desinterés por la normativa clásica. Estas características pueden comprobarse en otros portapazes sevillanos coetáneos, como el de la Inmaculada de la Iglesia de Omnium Sanctorum, cuya «albertiana» adquiere asimismo un tratamiento artesanal y falta de cualquier noción relativa a las normas modulares o morfológicas del clasicismo. En el de San Lorenzo, la combinación de una simple cornisa como entablamento al modo manierista, un pedestal clásico y pilastras planas, enfatiza el pleno eclecticismo de la pieza y de su época. El uso de pilastras, así como la forma aplanada del arco, recuerda los primeros tiempos de la platería renacentista, dando lugar a una práctica evocadora que se afianza en el siglo XVIII y que tal vez deba interpretarse como una primera reacción decorativa frente a la ascética geometría del purismo. El recurso a las formas decoradas, relevadas y naturalistas de esa primera época quedaría así justificado por su adecuación al nuevo e incipiente gusto barroco. La citada pieza de Omnium Sanctorum ostenta, de igual modo, detalles «platearescos» impudicamente insertados en el conjunto manierista.

La decoración determina el cariz tempranamente barroco del portapaz. Junto a motivos manieristas (cartelas de cueros aún rígidos, espejos ovales y rectilíneos), aparece ya muy desarrollada la típica ornamentación vegetalizada y relevada. La disposición deriva del esquema manierista, manteniendo los aletones laterales y el remate en forma de frontón. La arquitectura, sin embargo, se disuelve, sobreviviendo únicamente sus perfiles y transformando su composición en un entramado ornamental que evoluciona con rapidez hacia lo naturalista. En efecto, las formas avolutadas son cueros recortados en forma de «c» que, después del sentido plano y esquemático del Bajo Renacimiento, adquieren ahora formulación vegetal y tratamiento abultado. Esta evolución se produce en

Sevilla en la primera mitad del siglo XVII, momento en el que empiezan a añadirse escuetos temas vegetales al rígido aletón manierista, como ocurre en el portapaz de hacia 1600 de San Bartolomé de Carmona (Sevilla), que ahora, en la pieza de San Lorenzo, pasan a dominar por completo los elementos laterales de la portada. Esta ornamentación y su disposición adherida al núcleo arquitectónico, dinamiza el conjunto con sus perfiles fluidos y ondulantes de crecimiento en horizontal y establece las fórmulas de desarrollo del nuevo estilo en los portapazes barrocos posteriores.

M.V.R.

BIBLIOGRAFÍA

- SANZ SERRANO (1976) I, 224-225 y II, 238.
CRUZ VALDOVINOS (1992), 316-317.



ANÓNIMO

a. *Demanda*

Obrador sevillano. 1600-1625.

Plata. Torneado, fundición, cincelado y burilado.

21 × 25 cm.

Sin marcas.

Lora del Río (Sevilla). Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción.

b. *Demanda*

Obrador sevillano. 1697

Plata. Torneado, cincelado, burilado y repujado.

28 × 23 cm.

Sin marcas. Inscripción: «SOI DE LAS BENDITAS ANIMAS DE LA YGLESIA MAYOR DE LA SIVDAD DE CARMONA Y SOSE AÑO DE 1697 SIENDO PRIOSTE SEBASTIAN FRANQVO».

Carmona (Sevilla). Iglesia Prioral de Santa María.

Las demandas, como su propio nombre indica, tuvieron una función muy concreta, la de ser platos petitorios en diferentes ceremonias religiosas, por lo tanto son coincidentes en su utilidad con lo que fueron las bandejas limosneras. Su aparición tendrá lugar a partir del Barroco, viniendo a sustituir a los mencionados platos y coincidiendo con el auge de las congregaciones religiosas de laicos que en Andalucía tuvieron durante este período un importante desarrollo. Se les denominó de diferente manera según la zona o la ciudad. Es más común encontrar en el oriente andaluz, sobre todo en el área malagueña, la denominación de *bacía para pedir limosna*, mientras que el término concreto de demanda será mucho más corriente en los antiguos territorios del arzobispado hispalense. Se prodigaron de una manera importante entre las hermandades y cofradías, ya que eran los elementos recaudatorios tanto en procesiones públicas como en sus funciones de culto interno, siendo preferentemente usada en la recopilación de fondos para los miembros más pobres de estas corporaciones. Son muy comunes encontrarlas entre las Sacramentales y de Ánimas, aunque tampoco faltaron las que pertenecieron a las cofradías penitenciales más pudientes, teniendo especial predicamento entre las cofradías sevillanas durante el Setecientos. Esta pertenencia o adscripción a una hermandad concreta, quedaba determinada en la forma, iconografía y ornamentos que mostrase la pieza, destacando siempre el vástago que se levantaba en el punto central de la bandeja, ya que sobre él se erigía una especie de medallón o figurilla que venía a reproducir el emblema o los símbolos característicos de la congregación.

El cáliz con la Sagrada Forma fue el más habitual entre las Sacramentales, como se puede comprobar en el ejemplar de Lora del Río, al igual que la reproducción de las Benditas Ánimas del Purgatorio para las cofradías que rogaban y cuidaban por el descanso eterno de las almas, caso de la que se muestra en esta exposición perteneciente a la Iglesia Prioral de Carmona.

Así pues, centrándonos en estos dos ejemplos, habría que diferenciar claramente el estilo manierista que muestra la demanda de Lora del Río, del pleno Barroco plasmado en la bacía de Carmona. La primera plantea un tipo de plato circular que sigue el esquema típico de las bandejas manieristas sevillanas del periodo, bastante plana y con una orilla o borde saliente donde se disponen las composiciones geométricas y alternantes de óvalos en cartelas y recortes de cuero, que se repiten también en el interior. El vástago central sigue el modelo clásico del cáliz del Seiscientos, con tambor, jarrón con toro y copa adornada con una rosa de gallones, sobre la que se asienta la Sagrada Forma. En contraposición a este diseño, la demanda carmonense muestra un plato más hondo, ornamentado con cartones vegetales, y con paredes más rectas, acompañándose de una saliente pestaña que recoge la inscripción que nos documenta su mecenas y fecha de donación. El astil bulboso, muy típico del Barroco, se remata por una perilla donde se erige un crucificado entre cuatro ánimas arrodilladas orantes, escena que ofrece una composición claramente efectista y teatral.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN (1939), II, 140.

AA.VV. (1981), I, 28, 375.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 340-341.

QUILES (1992), 50.

MEJÍAS (2000), 229.



ANÓNIMO

Relicario de la Sacra Espina

¿Obrador gaditano?. Segundo tercio del siglo xvii.

Plata dorada y cristal de roca. Torneada. Fundida. Moldeada. Relevada. Cincelada y picada de lustre.

73 cm de altura; 43 cm de anchura el pie y 23,5 cm la base en la que están los ángeles; 16 cm de diámetro la corona de espinas y 7 cm de alto la reliquia.

Sin marcas. Escudo del cabildo catedralicio en el pie: cruz sobre ondas marinas.

Cádiz. Catedral. Museo.

Se trata de una obra magnífica —tanto por la originalidad de su estructura como por la calidad con que están realizados los numerosos adornos que lleva—, y de gran significación religiosa si como dice la tradición contiene una espina de la corona que llevó Cristo en su Pasión. Paradójicamente pieza tan importante ha pasado inadvertida a los investigadores y casi podría considerarse inédita pues tanto Moreno Puppo como Pablo Antón Solé apenas se limitaron a mostrar la fotografía y a datarla en el siglo xvii. La ausencia de un estudio serio sobre la platería de Cádiz —que por lo que conocemos promete ser de gran interés— es la causa de que ésta y otras muchas obras de colecciones públicas y privadas e instituciones religiosas continúen en el anonimato. En el caso de la que nos ocupa, el escudo del cabildo catedralicio que presenta cincelado en el pie inclina a pensar que fuera la propia fábrica de la catedral quien costeara y encargara el relicario cuando llegara allí la sagrada reliquia, pero los intentos de búsqueda en la documentación han resultado infructuosos, por lo que de momento tenemos que conformarnos con una clasificación aproximada apoyándonos en el estilo, dado que no presenta ninguna marca que pudiera arrojar algo de luz. Si como pensamos en Cádiz ocurrió lo mismo que en Sevilla y Jerez, donde no se marcó durante el siglo xvii, resulta lógica la ausencia de marcaje.

El tipo que presenta el relicario, con astil muy compartimentado y amplia base de planta cruciforme con cresterías en los extremos (destinadas probablemente a atornillar el relicario a una base o andas para sacarlo en procesión), se ve en bastantes ocasiones en piezas andaluzas desde el segundo tercio del siglo xvii, especialmente en el caso de custodias portátiles y procesionales (que permiten un desarrollo más amplio del vástago) pero también candeleros, cruces de altar y relicarios como en este caso. La célebre custodia procesional realizada entre 1672-74 por el jerezano Laureano de Pina (también presente en esta exposición), pero también varias custodias y algún relicario expuesto en Sevilla en 1992, coinciden no sólo en la forma de los cuerpos utilizados (principalmente de jarrón, templete, troncopiramidal, cuarto bocel etc.), sino también en

el empleo primordial de querubines que se entremezclan con hojarascas y con motivos aún propios del Manierismo como cartones, cartelas y pirámides con bola.

En el caso del relicario gaditano (apenas tenemos duda de que será éste su origen), querubines de amplias alas ocupan todos los salientes del pie, mientras que en la zona que queda sobre la base son aún de mayor tamaño y relieve y se intercalan con cuatro escudos cincelados que muestran la cruz sobre ondas marinas del cabildo catedralicio. Por encima de esta zona un cuerpo troncopiramidal de perfil cóncavo con cartelas en las esquinas, da paso al astil que se inicia con dos molduras escalonadas decoradas con cabecitas de querubín y hojas de acanto; sigue el nudo con forma de paralelepípedo, cartelas en las esquinas y caras de cristal, que permiten ver el vástago interior de hierro; tres pequeños cuerpos diferentes entre sí enlazan con una zona troncocónica invertida que sirve de apoyo al relicario; de ella arrancan los ramales vegetales que sustentan la base en la que reposa a cada lado un ángel de bulto redondo, que agarra entre sus manos una corona de trenzadas espinas dispuesta verticalmente a modo de supuesto viril para permitir contemplar el tubo de cristal (guarnecido con plata y sujeto mediante astil abalustrado y pie de superficie calada) que contiene la reliquia con la espina de madera.

Aunque a través de nuestro comentario nos parece que ha quedado suficientemente clara la importancia de esta obra, no le quita mérito el que se nos antoje algo desproporcionada al comparar la anchura de la base con la estrechez ascendente del astil, el cual además remata en el relicario de forma tubular —lo que acentúa más la verticalidad— sostenido por un endeble vástago y un pie calado que tampoco ofrece ninguna consistencia. Mucho mejor resueltos están los dos ángeles y la corona de espinas, porque en ambos casos apreciamos un evidente naturalismo digno de todo elogio. Partes frágiles como los dedos de los ángeles, los vidrios del nudo y el relicario están algo deteriorados.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

MORENO PUPPO (1986), 37 y figs. 20 y 21.

CRUZ VALDOVINOS (1992).



JUAN BAUTISTA DE HERRERA

Cáliz

Córdoba. 1620.

Plata dorada y esmaltes translúcidos de color rojo, blanco, verde y azul; dos esmeraldas y dos brillantes en el pie. Fundido, torneado y picado de lustre 29 cm de alto, 16,4 cm diámetro de pie y 8,9 cm diámetro de boca.

Marca por el interior del pie: BTD/HRA (con R y A soldadas) dentro de contorno cuadrangular.

Inscripción en el borde exterior del pie: «+ ES D LA CAPILL^A D LAS ANIMAS D PVRGATORIO Q FVUND L^A BVENA MEMRIA DL CAPITAN GARCIL^ASO INCA D L^A BEGA EN L^A SS IGESA D CoRDOVA SIEND ADMINISTRADR EL S^{or} D. ALBAR^o PICAN^o D PAL^ACIOS 1620». Cuatro medallones ovales en el pie albergan los siguientes escudos esmaltados: uno cortado, arriba terciado en palo jaquelado de oro y gules, abajo cuartelado en aspa 1.^o y 3.^o con bandas de sinople y gules perfiladas de oro; 2.^o y 4.^o en campo de oro con la salutación angelica «AVE MARIA/GRATIA PLENA» en letras de sable. Otro en campo de oro cinco hojas de higuera de sinople en aspa. Los otros dos medallones son iguales entre sí y presentan los siguientes símbolos heráldicos: escoba en plata rodeada de cinta de sinople y alrededor sol, luna y dos coronas.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.^o inv. 18.363.

Nos hallamos ante una pieza extraordinaria por su calidad artística e importancia histórica. Formalmente sigue el modelo que se ha dado en llamar cortesano —puesto que se gestó en la Corte durante el reinado de Felipe III— caracterizado por presentar copa cilíndrica dividida horizontalmente con doble baquetón, astil compartimentado en el que destaca el nudo de jarrón con pronunciado toro y pie circular con amplia zona convexa y otra menor rehundida. El cáliz se halla riquísimamente decorado con motivos picados y esmaltes translúcidos de diversas tonalidades, que cubren los numerosos espejos ovales y trapezoidales distribuidos por toda la pieza —situados incluso en zonas poco habituales como inicio de astil, toro y gollite— y que además de servir de adorno colorean los escudos de armas del personaje que mandó legar este objeto litúrgico a la capilla de las Ánimas de la Catedral de Córdoba, que había adquirido en 1612 para usarla de enterramiento. El ilustre personaje fue el llamado inca Garcilaso de la Vega, hijo natural del capitán español Sebastián Garci Lasso de la Vega y Vargas y de la princesa inca Isabel Chimpu Oclo (castellanizada como Isabel Suárez), nacido en Cuzco en 1539.

Como ya pusimos de manifiesto al estudiar este cáliz en otra ocasión, el niño fue bautizado como Gómez Suárez de Figueroa en honor a su abuelo paterno y aunque se educó con su madre —que era nieta del antepenúltimo emperador inca—, se trasladó a España en 1561 tras la muerte de su progenitor, llegando a ser capitán como su padre y su tío Alonso de Vargas, que le acogió en Montilla (Córdoba) y le nombró heredero; en 1591 se trasladó a Córdoba donde escribió varios libros sobre el origen de los incas y la historia de Perú —que alcanzaron celebridad—, tuvo un hijo natural con doña Beatriz de la Vega, a quien llamaron Diego Vargas, y recibió órdenes menores; murió en 1616 haciéndose enterrar en la citada capilla de la catedral cordobesa, a la que cuatro años después llegó este cáliz en cumplimiento de un legado suyo. Los distintos apellidos que adoptó a lo largo de su vida

figuran en los escudos de armas colocados en el pie: el de las hojas de higuera corresponde a Figueroa y el cortado al apellido Lasso arriba y de la Vega abajo. Según nuestra opinión en los otros dos medallones situados entre éstos se representan distintos símbolos heráldicos sin que correspondan a ningún linaje concreto, así aparecen dos coronas que simbolizan dignidad y honor; un sol, alusivo a la grandeza, el poder y la nobleza ilustre; y un creciente lunar símbolo del espíritu noble que aspira a destacar en gloriosas empresas.

La calidad de los esmaltes heráldicos y ornamentales, que muestran bonitas formas de arabescos, es extraordinaria desde el punto de vista técnico, teniendo en cuenta que en la época en la que se hizo el cáliz predominaban los esmaltes opacos en lugar de los translúcidos que se le pusieron, pero además lo habitual era hacerlos tabicados con alveolos de separación en plata y no dorados como en el caso de esta obra en la que también se usaron los excavados y los pictóricos aplicados a pincel. Asimismo dos de los colores utilizados (rojo y blanco) son muy poco frecuentes en el siglo XVII y menos aún —salvo escasas excepciones— que además de las múltiples y variadas zonas esmaltadas se utilicen piedras preciosas y no cristales de color.

Obra tan fantástica sólo podía realizarla un afamado platero, por lo que se encargó al cordobés Juan Bautista de Herrera, autor de otras obras religiosas conservadas, aunque ninguna de la calidad del cáliz expuesto. No cabe duda de que el costo sería alto considerando los ricos materiales que se pusieron y la mano de obra, pero lamentablemente la documentación relativa al encargo y al precio no se ha conservado, aunque al menos consuela saber quién la hizo —gracias a la marca— y algunos detalles como la fecha de realización, el legado y el lugar al que se destinó que se indican en la inscripción que lleva en el pie.

No es posible precisar en qué momento salió el cáliz de la catedral cordobesa, pero pensamos que

pudo ser sustraído cuando la Francesada. No hay noticias de él hasta 1902 en que se subastó en Londres y después se le pierde la pista hasta que de nuevo apareció en el comercio londinense donde lo adquirió el Estado español por 11.000 libras esterlinas, destinándose al Museo de Artes Decorativas donde se expone desde 2005.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1999), 608.

NIEVA SOTO (2004), 381-394 y lám. 4.



ANÓNIMO

Hostiario

Obrador sevillano. 1625-1650.

Plata, oro, esmaltes de color azul y ámbar. Torneado, fundición, esmaltado y picado de lustre.

15×8,3×14 cm.

Sin marcas.

Arahal (Sevilla). Parroquia de Santa María Magdalena.

Este recipiente que sirve para contener en su interior las formas no consagradas, tiene una larga tradición en tierras hispánicas, siendo de la época bajomedieval los primeros ejemplares localizados en Andalucía. En este caso concreto, representa un modelo típico de la primera mitad del Seiscientos, en el que el recipiente adquiere un formato de cuenco semiesférico apoyado en una pequeña peana circular y cubierto por una tapadera rematada por una crucecilla. El tipo geométrico propio del Manierismo de estos años, muestra esas líneas puras y concisas marcadas por perfiles curvos muy nítidos que son más contundentes en la tapadera, donde aparece una formulación típica a base de un primer tramo convexo, un escalón y un tercero cupuliforme. Su ornamento es de gran calidad en los detalles incisos de estilizadas tornapuntas formando cartelas en torno a los esmaltes ovales, los cuales se disponen en el cuerpo del recipiente y en el primer tramo de la tapadera y alternan con tornapuntas y volutas de fundición. Los dibujos de estos esmaltes y grabados son de una exquisitez extrema, de cuidadísima técnica y de bellos efectos cromáticos gracias a la combinación de los tonos azul, verde y ámbar de los esmaltes con la plata sobredorada, que dicen mucho de la extraordinaria maestría de su anónimo artífice. Esta predilección por la alternancia de los botones esmaltados y el picado de lustre, será una constante en la platería hispánica de este período y, por consiguiente, también en los talleres andaluces.

Su adscripción a los obradores sevillanos no se puede negar ante la tradición que siempre tuvo esta iglesia parroquial de encargar sus piezas de plata en la capital andaluza. No es difícil encontrar ejemplares similares en las iglesias de la antigua jurisdicción eclesiástica hispalense, como por ejemplo en la Parroquia de Santa Cruz, en la Iglesia de Santa Ana de Triana y en el Convento de Santa Inés, todos ellos en Sevilla, además de uno más temprano que se encuentra en la Iglesia de Galaroza (Huelva). La hipótesis planteada por el profesor Cruz Valdovinos sobre su posible autoría nos parece muy válida, al argumentar que pudo ser su artífice Gaspar de Vozmediano, platero catedralicio entre 1632 y 1639, ya que fue habitual, en las parroquias importantes de las localidades del arzobispado hispalense, acudir al orfebre mayor de la Santa Iglesia y su Archidiócesis para concertar las obras más importantes de sus tesoros. De hecho, la Parroquia de Arahal no fue una excepción, y para ella trabajaron plateros de la altura de Francisco de Alfaro, Juan Laureano de Pina y Vicente Gargallo. Pero nosotros quizás ampliaríamos dicha posibilidad de atribución a otros maestros que ocuparon durante el segundo cuarto del siglo XVII el mencionado cargo, como fueron Juan de Ledesma Merino, Tomás del Fresno y Antonio Carrillo. No obstante, la documentación parroquial no arroja luz con respecto a su paternidad, por lo que aún el anonimato se cierne sobre este bello ejemplar de hostiario manierista sevillano.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHEZ CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN (1939), t. I, 167.

AA.VV. (1985), t. II, 116.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 101.



ANÓNIMO

Copón

Obrador sevillano. 1625-1650.

Plata, oro, esmaltes de color azul y ámbar. Torneado, fundición, esmaltado y picado de lustre.

Sin marcas.

33×16,5 cm.

Arahal (Sevilla). Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena.

La pieza eucarística que presentamos es una creación propia de las formulaciones del Manierismo hispánico del segundo cuarto del siglo XVII. El copón se compone de un pie con una ancha y plana peana y un estilizado vástago que sirve de apoyo al recipiente superior, contenedor de las formas consagradas y por esta causa cerrado por una elegante tapadera. En todas estas partes mencionadas se sigue el prototipo del purismo clasicista, donde la geometría a base de formas puras y esquemáticas engarza con total perfección con un ornamento pictórico basado en el grabado y el esmalte. Así pues, la peana circular muestra una saliente pestaña de perfil recto sobre la que campea un tramo convexo bastante plano, en el que se disponen cuatro costillas de fundición rematadas en volutas, que generan otros tantos espacios que son ocupados por las características cartelas incisas de tornapuntas que rodean un botón ovalado y esmaltado. Sobre el gollete central rehundido se levanta el astil, resuelto con la típica composición superpuesta de tambor, estrecha escocia, jarrón con toro y cuello torneado entre salientes aristas. Además de los esmaltes ovales, de rico efecto policromo gracias a la combinación de los colores azul, verde y miel, destacan en su ornato, las volutas y cartelas de fundición que se vuelven a repetir en la caja superior. Ésta adquiere el mismo esquema estructural que el hostiario que se conserva también en esta iglesia, con forma de cuenco adornado por grandes esmaltes entre picado de lustre y tapadera escalonada, igualmente con detalles esmaltados y de fundición, que se remata por una cruz de brazos de sección poligonal.

La calidad expresada ya en el referido hostiario se vuelve a mostrar en esta obra, en la que el extraordinario perfeccionamiento técnico y estético, dan fe de la genialidad de su autor, posiblemente, algún maestro importante de la capital hispalense. Bien es cierto que este criterio de clasificación se basa más en razones de cercanía geográfica que en argumentaciones documentadas, ya que la ausencia de marcas unido a la falta de piezas con autoría clara, hacen que estas últimas cuestiones no nos sirvan en este período a la hora de plantear el origen de esta obra. Sin embargo, la presencia de numerosos copones similares en la capital y en todo su antiguo territorio, sí favorecen y consolidan la hipótesis de su adscripción a algún taller hispalense, sirviendo como muestra los ejemplares de las parroquias de Manzanilla y Villarrasa en la provincia de Huelva, el de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz) o los de Guillena, Fuentes de Andalucía y del Convento de Loreto de Espartinas en la provincia de Sevilla. Asimismo, y frente a esta argumentación, se ha apuntado su posible relación con los talleres mexicanos de este mismo momento, algo que por nuestra parte queda descartado ante las relaciones antedichas con las otras piezas del área hispalense. De hecho, al igual que expresamos en el hostiario, la excelencia de este trabajo hace incluso que se pueda atribuir a alguno de los plateros catedralicios que ostentaron dicho título durante el segundo tercio del siglo XVII.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHEZ CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN (1939) I, 167.

AA.VV. (1985) II, 116.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 102.

ESTERAS (2000), 120-121.



PEDRO SÁNCHEZ DE LUQUE (atribuido)

Cáliz

Córdoba. 1631.

Plata dorada y esmaltes. Torneado, grabado, esmaltes y apliques de fundición.

30×17×9,5 cm.

Sin marcas. En el interior de la base lleva incisa una Cruz de Calatrava. Inscripción en el interior de la base: «ESTE CALIZ DONO A ESTA IGLESIA DE BUGALANCE EL LICENCIADO MANUEL XIMENEZ DE ORTEGA COMISARIO DEL SANTO OFICIO AÑO DE 1631».

Bujalance (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Desde la Edad Media la Iglesia abogó por el empleo de metales nobles para los objetos sagrados, sobre todo para aquellos que debían contener las Sagradas Especies. Asimismo se instaba a que debían cuidarse con esmero para evitar su profanación, procurando su guarda en lugares bien protegidos. En el conjunto de los vasos sagrados, el cáliz goza de una especial significación, por cuanto está destinado a contener la sangre de Cristo en el momento de la Consagración; por esa misma razón, sólo podía ser consagrado por el obispo.

Acaso por influencia de las piezas de uso doméstico, desde los tiempos más tempranos, al cáliz se le ha dado forma de copa, constando pues de base, astil y copa, pudiendo, de manera ocasional, lucir asas. A partir de ese esquema básico, el cáliz ha experimentado ciertos cambios a lo largo del tiempo, que han afectado primordialmente a su ornamentación y a su tamaño. Los modelos góticos de amplias bases estrelladas y nudos de estructura arquitectónica, de una o más alturas, darán paso a las lujosas piezas renacentistas, cubiertas de una primorosa ornamentación, en la que los motivos vegetales y figurativos cubren las superficies.

En la etapa final del *xvi* y durante buena parte del *xvii*, acorde con la estética manierista, se produce un nuevo cambio; proliferan ahora modelos en apariencia más sobrios, en los que la decoración cincelada, realizada con admirable pericia técnica, se ve sustituida por finas labores incisas que enmarcan cabujones esmaltados, ovals o rectangulares. Contaríos, asitas, espejos, puntas de diamante, molduras de plato y esmaltes se convierten en los elementos habituales en el ornato de estas piezas, usados a veces con profusión, quizá en un intento de mitigar la reducción ornamental característica del período.

Casi todos los recursos ornamentales citados se pueden encontrar en el ejemplar que comentamos; se trata de una pieza realizada con extraordinaria finura, cuyas superficies se ven surcadas por elegantes esmaltes azules y blancos, dispuestos no sólo en espejos ovals o rectangulares, sino tam-

bién en los gallones que articulan la subcopa y en las bandas de la base. Los caracteres formales de la pieza, la presencia de los esmaltes, la disposición del astil y las numerosas asitas que luce, han llevado a la erudición cordobesa a considerar este cáliz como obra del maestro Pedro Sánchez de Luque. Uno de los primeros en destacar la calidad de la obra fue Rafael Ramírez de Arellano, a quien se debe además la adscripción al artífice, y así lo ha seguido considerando la historiografía posterior. Sin embargo, en la abundante documentación publicada por Aguilar Priego y Valverde Madrid sobre este platero no consta esta obra, aunque sí otros trabajos del artista para la misma localidad.

Como la obra carece de marcaje, algo bastante frecuente en la época, parece conveniente mantener cierto grado de reserva en lo que concierne a la autoría. La tipología de este cáliz fue utilizada con cierta frecuencia en la ciudad, habiéndose conservado ejemplares semejantes al que comentamos en otros templos de la ciudad, entre ellos el cáliz de la Iglesia de San Nicolás de la Villa, o el que guarda la Iglesia de la Asunción de la villa de La Rambla. La única pieza firmada que se conoce, muy cercana a la aquí presentada, es la que realizara en 1620 Juan Bautista de Herrera para la capilla del Inca en la catedral, hoy en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Con Sánchez de Luque se ha relacionado también un cáliz de la parroquia de la Asunción de Montemayor, documentado de 1597, asimismo sin marcar.

No obstante lo antes dicho, la calidad del trabajo, la disposición de los adornos, el tipo de ornamento, parecen avalar con fuerza la adjudicación del cáliz de Bujalance al maestro Sánchez de Luque, uno de los plateros más destacados de la Córdoba de la primera mitad del Seiscientos. Cronológicamente, la realización de este cáliz se sitúa entre la hermosa custodia de la Asunción y Ángeles de Cabra, donde emplea esmaltes, costillas y motivos arquitectónicos, y la bellísima pareja de atriles de la catedral, en los que queda suficientemente acreditado su dominio del relieve escultórico.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- RAMÍREZ DE ARELLANO (1904), 407.
- AGUILAR y VALVERDE (1963), 15-73.
- ORTIZ JUÁREZ (1973), 55-56.
- AA.VV. (1981), 281.
- ORTIZ JUÁREZ (1986), 243-247.
- NIETO y MORENO (1993), 79.
- CRUZ VALDOVINOS (2000), 608.



FRANCISCO DE HOCES PINEDA

Copón

Rota. 1695.

Plata dorada. Fundida, torneada, cincelada y grabada.

Sin marcas.

39 cm de altura con tapa, 27 cm sin ella; 16 cm diámetro de pie y 13,5 cm diámetro de boca.

Rota (Cádiz). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la O.

Se trata de una pieza que a pesar de no estar marcada se halla perfectamente documentada pues sabemos que la realizó en el año 1695 el artífice portuense Francisco de Hoces Pineda, quien desde el año anterior estaba avecindado en Rota, donde permaneció al menos hasta 1704 trabajando para la Iglesia de la O y para la cofradía del Santísimo. Aunque la parroquial ya tenía un copón —que figura en el inventario de 1671— necesitaría tener alguno más, porque desde la primera visita realizada por el arzobispo de Sevilla mandó que se hiciera otro para el sagrario del altar mayor. No obstante no se cumplió este mandato, ni el de la siguiente visita arzobispal —que tuvo lugar en 1691— en que se volvió a mandar se hiciera un copón para que sirviera en las comuniones ordinarias. Fue por fin tras la del año 1695 cuando se decidió hacer uno nuevo, al no prosperar la propuesta de arreglar el antiguo fundiéndole la copa —por la dificultad que suponía purificarla— y conservando el pie.

El nuevo copón, que es el que estudiamos, estaba terminado el 8 de abril del año citado como consta en el recibo entregado por el artífice, quien cobró 12 pesos por la hechura, otros 12 por dorarlo y 18 por el material tras descontar las 14 onzas de la plata del antiguo que se aprovechó. La pieza se destinó al sagrario del altar mayor y se incluyó en el inventario redactado el propio año de 1695. En el siguiente libro de inventarios iniciado en 1759 se anotó —como en el resto de los objetos— su peso: 2 libras más onza y media (equivaliendo cada libra a 16 onzas castellanas). Las revisiones del inventario de 1850 y 1880 señalan que el copón tenía cruz alta por remate, se encontraba en el cuarto de la plata y servía en el Jueves Santo, por lo que ya tenía un uso más restringido y para guardar las Sagradas Formas en el Sagrario y dar la comunión utilizarían otros más modernos. Por último

la revisión de 1905 sólo añadía que el copón era de «mérito reconocido».

De no ser porque sabemos que la pieza la hizo un artífice de El Puerto de Santa María habríamos pensado en un origen sevillano por sus caracteres estilísticos, ya que sigue un modelo inspirado en piezas hispalenses del mismo tipo realizadas a lo largo de todo el siglo xvii. Las características comunes con aquellas son la estrechez de la caja —prolongada por debajo con molduras bulbosas gallonadas— y la ausencia de toro sobre el jarrón que se sustituye por una arandela estriada; por otra parte se usaron también mucho en la platería sevillana las anillas circulares de perfil cortante situadas en diferentes lugares del astil.

En cuanto a la decoración, a pesar de lo avanzado del momento, seguimos encontrando motivos aún manieristas como cartones enroscados, óvalos, recuadros, costillas y contrafuertes adosados. Ya más propios del Barroco son los ramales vegetales relevados que adornan el pie y la tapa, en la que por cierto resulta de una gran perfección el cuerpo troncopiramidal que sirve de base a la cruz de remate.

Alguna de las partes de la pieza y varios de los citados motivos decorativos coinciden sustancialmente con copones considerados sevillanos aunque bastante más tempranos que el roteño (que aunque bien ejecutado resultaría un poco arcaizante); nos referimos a la forma cilíndrica de la caja, el bulbo dispuesto bajo ella, adornado con gallones y cartones y la presencia de arandelas estriadas en lugares diversos del astil. Por poner algún ejemplo citaremos el copón de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Sevilla), datado hacia 1600, o el de la parroquial de San Lorenzo en Sevilla de comienzos del siglo xvii.

BIBLIOGRAFÍA

ROMERO DE TORRES (1934), I, 489 y II, fig. 495.

NIEVA SOTO (1995), 69-70.

P.N.S.



ANÓNIMO

a. Vaso para lavatorio

Obrador sevillano. Comienzos del siglo xvii.

Plata en su color. Torneada, fundida y grabada.

21 cm de altura; 12 cm diámetro de pie y 10 cm diámetro de boca.

Sin marcas.

Teba (Málaga). Iglesia Parroquial de Santa Cruz.

b. Vaso para lavatorio

Obrador sevillano. 1684.

Plata en su color. Torneada, fundida y grabada.

19 cm de altura; 10,6 cm diámetro de pie y 15,5 cm diámetro de boca.

Sin marcas.

Inscripción alrededor del borde de la copa: SOI DE LA COFRADIA DEL SS^{MO} SACRAMENTO, DE S. SALVAOR SIENDO MAY^{MO} JVAN JOSEPH DE LA VARERA AÑO DE 1684.

Sevilla. Iglesia Parroquial de El Salvador. Hermandad Sacramental.

a. Copa acampanada dividida mediante un filete que separa la zona superior lisa de la inferior, en la que se disponen motivos geométricos grabados entre cuatro pares de costillas. El astil (que se invirtió en alguna restauración) consta de un par de escocias de distinta altura, nudo ovoide adornado con cintas grabadas y gollete cilíndrico. Pie circular de borde vertical y sobre él amplia moldura con centro rehundido liso y perfil convexo decorado con espejos ciegos y cintas.

b. Copa de forma cónica adornada con los siguientes motivos grabados: cáliz, hostia con tres cruces y cerco de rayos —ambos en torno a la copa— y cabeza de querubín bajo el pie. Astil con nudo de jarrón entre dos escocias y pie circular de base plana sobre la que reposan una moldura convexa y otra cilíndrica.

Ha sido el profesor Cruz Valdovinos quien recientemente ha precisado la función y denominación correcta de estas piezas apoyándose en numerosos documentos recogidos por toda la geografía española. Según manifiesta en su trabajo el citado investigador, objetos parecidos a los que ahora estudiamos comenzaron a hacerse desde mediados del siglo xvi para dar agua a los enfermos en la Comunión. Por otra parte, como tras el Concilio de Trento se recomendó que los fieles comulgaran con más frecuencia, aumentaron en las parroquias los encargos de «vasos de plata para la comunión de los legos» que pronto perdieron su función ante el desarrollo de los copones (caracterizados por tener la copa de mayor tamaño y cubrirse con tapa). De esta forma muchos de estos vasos se fundieron aprovechando su plata para hacer otras obras; en cambio otros modificaron su función, empezando a utilizarse para ofrecerlos con agua a los fieles que necesitaran beber para tragar la Sagrada Forma (como se dijo hacían

los enfermos), práctica conocida como ablución y que no debe confundirse con la que realiza el sacerdote tras la Comunión. Pero la costumbre de beber agua al comulgar también se fue perdiendo, pues apenas se documenta la hechura de piezas para este uso en el siglo xviii, si exceptuamos las realizadas por plateros reales para miembros de la Real Casa que tienen la particularidad de llevar tapa, ser doradas e ir acompañadas de salvilla (que serviría para depositar la tapa en el momento de beber).

Generalmente los documentos cuando se refieren a objetos de este tipo para desempeñar las funciones comentadas los denominan vasos, aunque a fines del siglo xvii aparezcan también los términos copa, copita e incluso copón. Los dos ejemplares que estudiamos tienen una morfología diferente —como se ha señalado en la descripción— pero debieron realizarse en Sevilla como piensan los investigadores que nos precedieron en su estudio con los que coincidimos (Sánchez-Lafuente supone un origen hispalense a la mayoría de las piezas de Teba, y Cruz Valdovinos lo acaba asegurando en la publicación más reciente en el del Salvador de Sevilla). El estilo del de la parroquial malagueña permite clasificarlo a comienzos del siglo xvii, en tanto que el regalado a la Sacramental del Salvador de Sevilla por su mayordomo lleva la fecha 1684. La diferencia de cerca de setenta años entre la realización de uno y otro vaso pueden explicar en parte la diferencia estilística, pero el que estén hechos ambos en el siglo xvii justifica la ausencia de marcas, ya que como indicó Cruz Valdovinos en esa centuria no se marcó en Sevilla. Finalmente queremos insistir en que atendiendo a la función que tuvieron y a la terminología documental deben ser llamados «vasos para el lavatorio», sin que el término copa se nos antoje incorrecto.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ SERRANO (1976), II, 307.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 109-110.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1997), 188, 562 y fig. 48.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1998), 155.

CRUZ VALDOVINOS (2005), 125-141.



JUAN JACINTO VÁZQUEZ

Custodia

Málaga, 1621.

Plata dorada y esmaltes de color azul y verde. Torneada, fundida y picada de lustre.

80 cm de altura, 34 cm de lado del pie y 33 cm de diámetro del sol.

Sin marcas. Escudo en el pie: de oro, tres fajas de gules timbrado de capelo de seis borlas en tres órdenes.

Vélez-Málaga (Málaga). Iglesia Parroquial de San Juan.

En ocasiones anteriores nos hemos referido a esta custodia de sol que, junto con la cruz procesional de la Colegiata de Antequera, presente así mismo en esta exposición, constituye una de las obras principales de la platería malagueña del siglo xvii. Y aunque carece de marcas, conocemos a su artífice gracias a la investigación documental del agustino Andrés Llordén, que transcribió el documento de entrega de la misma a la cofradía sacramental de la Iglesia de San Juan de Vélez-Málaga. Por él sabemos que la realizó el platero Juan Jacinto Vázquez de Herrera en 1621 y también otros pormenores del encargo: que pesó 30 marcos, 4 onzas y 5 reales (algo más de 6.900 g) y, además, que Vázquez estableció el precio de la hechura en 30 reales por marco, que era el usual entonces. De los 6.000 reales que costó la custodia (plata, esmaltes y hechura), algo más de 1.500 los aportó el obispo de Málaga don Luís Fernández de Córdoba.

Pero el interés principal de la pieza, aparte de otros valores, reside en demostrar la temprana asimilación por parte de los plateros malagueños del nuevo estilo que, desde Madrid, se está imponiendo por estas fechas al resto de las platerías hispánicas. Aún más, ésta de Vélez debía hacerla Vázquez conforme a otra realizada unas años antes (1615) por el también platero de Málaga Juan Bautista Barba para una Iglesia de Antequera, lo que adelanta a esta década la recepción de los modelos madrileños, cuyas estructuras, de un marcado carácter geométrico procedente de la arquitectura contemporánea, resultan de la adición y alternancia de cuerpos y molduras independientes, nítidamente diferenciados, como ocurre en las custodias, pero elegantemente distribuidos buscando el equilibrio y el efecto de conjunto. También la decoración contribuye a singularizar este período de la platería española. La sobriedad

postcontrarreformista, contraria al hiperdecorativismo y las confusas fantasías manieristas, limitó la capacidad ornamental de los plateros del primer Barroco a un repertorio decorativo muy reducido, y por ello reiterativo, compuesto básicamente por motivos fundidos y sobrepuestos, adornos de picado de lustre y esmaltes opacos con variados colores que dotan a las piezas de cierto cromatismo. Éstos son, en definitiva, los rasgos estructurales y decorativos del ejemplar que comentamos. Su parecido con la custodia de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, obra madrileña de 1604 atribuida a Juan Sánchez, y otras algo posteriores, es tan evidente que las diferencias —sustitución del gollete cúbico antes del pie por otro de tipo cilíndrico sobre copa con asillas y algunos adornos— con los tipos madrileños debemos considerarlas variantes procedentes quizá de la platería sevillana y del propio Juan Jacinto Vázquez que, por ejemplo, utiliza con frecuencia —también otros artífices malagueños de la primera mitad del xvii— contrafuertes perlados con volutas arriba y abajo y que en este ejemplar enmarcan el botón esmaltado de las caras del nudo arquitectónico.

El modelo que ejemplifica esta custodia se mantiene en Málaga con diferencias poco significativas durante todo el reinado de Felipe IV, pero la precariedad económica del país condujo en la segunda mitad a una versión menos rica y más funcional, generalmente lisa, de pie circular y nudo cilíndrico y con bastantes puntos en común con modelos de la platería cordobesa (custodias de la Iglesia Parroquial de Torrox (c. 1650), Capuchinos de Antequera (c. 1655-1665) y Convento de las Mínimas de Archidona (c. 1660).

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- TEMBOURY ÁLVAREZ (1954), 181.
HERNÁNDEZ PERERA (1955), 105.
LLORDÉN (1985), 254.
SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 232.
SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 164.
CRUZ VALDOVINOS (1999), 609.



ANÓNIMO

Custodia

Obrador giennense. 1643.

Plata dorada, esmaltes de color azul, verde, rojo y azul turquesa, y piedras semipreciosas. Fundida y grabada. 81 × 34 × 25 cm.

Sin marcas. Inscripción: «SE ACABÓ A(ño) D(e) 1643 SIENDO PRIORA SOROR MARÍA DEL SACRAMENTO». Jaén. Monasterio de La Purísima Concepción.

La devoción a la Eucaristía ha sido, y es, la principal tanto para las distintas Órdenes religiosas, como para el clero secular. En la Orden de Predicadores cobra un especial protagonismo de la mano de Santo Tomás de Aquino autor del *Pange Lingua*. En Jaén, los frailes y monjas de esta religión se caracterizaron por su especial exaltación del Corpus Christi, detentando los conventos de la capital un singular protagonismo en la celebración interna y externa del culto a la Eucaristía.

Capillas, cofradías y un riquísimo ajuar litúrgico para las celebraciones eucarísticas son el ejemplo material de esta fuerte unión entre la Orden de Predicadores y la devoción al *Sacramentum Caritatis*. Entre los objetos sagrados destaca esta custodia del tipo de sol que aún se utiliza para la procesión del Corpus Christi y en las demás solemnidades que se celebran en este Monasterio de La Concepción.

Su realización, tal y como se expresa en la inscripción del interior de su pie, tuvo lugar en 1643 bajo el priorato de doña María de Castro, Sor María del Sacramento en la religión, que inauguraba su gobierno con tan soberbia pieza y con la que atestiguaba, con mayor ímpetu, el celo tanto de la Orden, como de la propia donante, que eligió como nombre de religión la que sería su principal devoción. Su ejecución se enmarca en un momento de gran esplendor artístico para el monasterio, que fundado en 1562 por doña Catalina de Berrio, se había trasladado de su primitivo emplazamiento en la collación de San Juan a la de San Ildelfonso en 1576 y una vez terminadas las principales obras arquitectónicas, hacia 1600, despliega una política artística de gran brillantez que adquiere un especial protagonismo en el ámbito de la pintura y la platería. La labor de patronazgo artístico realizada por los descendientes de la fundadora se completa con la ejecutada por las distintas prioras y monjas que habitan el cenobio durante el Seiscientos, muchas de ellas vinculadas a este importante linaje.

La raíz dominicana queda patente en los magníficos esmaltes con la cruz de los Predicadores que

aparecen en el nudo —que es de forma prismática con columnillas en las esquinas— siguiendo una técnica de esmaltado de gran difusión en España a partir de las primeras décadas del siglo xvii. También en el resto de la pieza (pie, gollete y cuerpo ajarronado con asas de cartela) se despliegan esmaltes en grandes botones ovales delimitados por contarios, motivo que se enriquece en el pie con formas trapezoidales de notable tamaño, rosetas y puntas de diamante. En todos predomina el azul oscuro con finos tabiques interiores en oro dispuestos en *candelieri* y terminados en volutas, policromía que se completa con los tradicionales verde y rojo, a los que se agrega el azul turquesa, combinación de gran fama en la primera mitad del xvii. Esta rica decoración del pie se inserta entre los motivos grabados que se potencian con dorados diferentes, siguiendo la misma distribución y modelos decorativos manieristas de los esmaltes.

El viril queda enmarcado por contarios, esmaltes y amatistas, estas últimas en pares marcando los ejes de la cruz, y de él arrancan los rayos flameados rematados en querubines, alternados con otros rectos que terminan en estrellas de ocho puntas en las que se inscriben otras menores del mismo número de puntas y esmaltadas. El conjunto se corona con una gran cruz latina sobre pedestal en forma de jarrón en la que se inscribe, para la parte frontal, una cruz de perlas y turquesas.

En cuanto al estilo general de la obra, destaca su clasicismo y pureza dentro de las normativas emanadas por el Tridentino y en reflejo de la arquitectura del primer Barroco derivado de Vignola y Herrera, manifiesto en la simplicidad de formas y en el carácter geométrico de la decoración. De este modo, se conforma un modelo de gran difusión por todo el antiguo Reino de Jaén, así como por otros territorios vecinos, con ejemplos tan sobresalientes como las custodias de Iznatoraf, Baños de la Encina o Castillo de Locubín, de 1637, que siguen muy de cerca modelos madrileños y se encuadran en la primera mitad del Seiscientos. Sobre todas ellas destaca este ejemplar de las Dominicas de Jaén por la limpieza de formas y riqueza de su decoración, que al combinar tan ricos colores en

esmaltes y piedras semipreciosas consigue unos efectos sorprendentes y que con gran certeza pudo nacer de alguno de los talleres de plateros activos en el Jaén moderno, con una fuerte presencia y fama constituyéndose en el principal gremio de la ciudad. La saga de los Guzmanes o artistas tan importantes como Jerónimo de Morales extenderán sus obras más allá de la capital diocesana.

F.S.E.

BIBLIOGRAFÍA

ANGUITA (1996), 196-197.



ANTONIO DE ALCÁNTARA

Custodia

Córdoba. 1653.

Plata dorada y esmaltes de color azul y verde. Torneada, fundida, grabada y picada de lustre. Además, lleva numerosas joyas sobrepuestas en el sol. 92,5 cm de altura, 32×24 cm del pie y 34 cm de diámetro del sol. Viril: 13 cm de diámetro.

Marcas: R / AGUILERA en la peana del pie. León de Córdoba en el reverso del viril.

Inscripción en el borde del pie: «ESTA CUSTODIA ES PROPIEDAD DE LAS CARMELITAS DESCALZAS DE ANTEQUERA. SE DORO DE NUEVO Y RESTAURO EL AÑO 1929».

Antequera (Málaga). Convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Museo.

La primera vez que escribimos sobre esta obra, en 1986, ignorábamos que Aguilar Priego hubiese citado a su autor en un artículo de escasa difusión publicado en *Revista Feria* de Bujalance (1953). Sólo acertamos a atribuirle un origen cordobés por su parecido con la custodia del convento del Císter. Un año después, Ortiz Juárez recogía la noticia de Aguilar al ocuparse del artífice Antonio Alcántara en la síntesis que redactó sobre la platería en Córdoba durante el siglo XVII. En las referencias a este platero cita que en 1653 se le encargó una custodia para la villa de Bujalance, que debía ser similar a la que había realizado para las Carmelitas Descalzas de Antequera. El convento fue fundado en 1632 a instancias de doña María de Rojas y Padilla, viuda del regidor perpetuo de la ciudad don Jerónimo Matías de Rojas. Para tal fin cedió dicha señora varias casas principales de su propiedad, dotó al convento de un censo cuantioso y lo proveyó de los ornamentos y enseres de plata necesarios para el culto. De este momento restan todavía un buen número de piezas, tanto de uso doméstico —de este tipo se muestran en la exposición una salvilla, un jarro y dos candeleros— como religioso, la mayoría labradas en Córdoba y cedidas por la fundadora, que también regaló esta custodia en 1654.

El artífice de la pieza, Antonio Alcántara (1619-1672), es uno de los plateros más destacados del primer Barroco en Andalucía y autor de obras tan importantes como la custodia de asiento de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella (1656), presente también en esta exposición y realizada por encargo del obispo cordobés Antonio Valdés. Los datos biográficos más conocidos de Alcántara son su matrimonio en 1644 con María Angulo, hija del también platero Antonio de la Cruz, y su decisión, tras la muerte de su esposa, de dedicarse al sacerdocio, que hizo compatible con su profesión de platero. Suyas son, además de la obra citada, las mazas del Ayuntamiento de Bujalance y las custodias de San Bartolomé de Espejo (1659) y del convento cordobés del Císter (1666), que guardan un gran parecido con la de Antequera. Las tres son representativas del tipo codificado tanto durante el primer Barroco como por el propio platero y que se caracteriza por su esbelta estructura conseguida por la utilización en el vástago de un astil prolongado al que siguen un nudo de templete con

cúpula, un jarrón y, finalmente, un gollete cilíndrico sobre un cuarto de bocel. El modelo sigue muy de cerca el utilizado por su suegro Antonio de la Cruz en la custodia que labró en 1631 para la Iglesia parroquial de Santiago de Écija, aunque el de Alcántara resulta más estilizado por la sustitución de la copa bajo el nudo por un jarrón de perfil aovado, que resulta muy característico de este platero.

Comparada con las cordobesas de Espejo y del Císter, más unitarias en su estructura y decoración, la de Antequera presenta leves diferencias localizadas principalmente en el nudo que, aun siendo de templete con columnillas, carece de nichos en las caras, reemplazados aquí por bellísimas plaquitas esmaltadas de color azul sobre el que destaca el tabicado en oro que dibuja dos grandes eses simétricas de tipo vegetal centradas por una flor de cuatro pétalos perfilados en color verde. El resto del adorno es similar al empleado en las cordobesas: cabujones de esmalte de distinto formato y tamaño enmarcados por delicados dibujos grabados y en picado de lustre, que en la zona del pie llegan hasta veintiséis (veinte lleva la custodia del Císter), estando embutidas las de los ejes principales en cartelas sobrepuestas. El resultado es una obra espléndida no sólo por la opulencia y riqueza de su adorno como por la belleza y equilibrio de su diseño formal, pero también por la delicadeza y elegancia de los dibujos incisos y motivos en picado de lustre.

El viril interior es obra cordobesa del último tercio del siglo XVIII; presenta cerco calado con grupos de rayos de distinta longitud alternados con hojas y flores de ocho pétalos con engaste central de esmeralda.

En 1929 la custodia fue restaurada por el también platero cordobés Rafael Aguilera, que sustituyó la cruz original por la que lleva en la actualidad, agregó estrellas al final de los rayos flameantes y dispuso diversas joyas del siglo XVII en el sol, entre ellas veintiocho botones de traje en forma de ese, caladas y con tres perlas cada uno en los rayos rectos, y bajo la cruz un medallón oval con crestería calada de tallos y ventana al frente cercada por esmeraldas, tabla y miniatura en el cristal con la Adoración de los Reyes.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PRIEGO (1953).
- SÁNCHEZ-LAFUENTE (1985), 279.
- ALCÁNTARA (1986), 244.
- DABRIO (1986), 111.
- ORTIZ JUÁREZ (1986), 244.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).
- ROMERO (1999), 169.
- GARCÍA LEÓN (2002), 57.



JUAN LAUREANO DE PINA

Custodia

Jerez. 1672-1674.

Francisco Montenegro (el viril).

Jerez, 1742.

Plata dorada, perlas, piedras preciosas y semipreciosas de color blanco y verde. Fundida. Torneada. Moldeada. Relevada, cincelada y grabada. Oro, diamantes y esmeraldas (en el viril).

148 cm de altura; 59 cm diámetro del sol grande; 28,5 cm diámetro del sol pequeño; 14 cm el cerco interior de éste; 11 cm diámetro del viril; y 55 cm de anchura de base.

Sin marcas.

Jerez de la Frontera (Cádiz). Iglesia Parroquial de San Miguel. Hermandad del Santísimo Sacramento.

Custodia procesional de tipo sol encargada en 1672 por la Hermandad Sacramental de San Miguel de Jerez a Juan Laureano de Pina, famoso platero de origen jerezano, más conocido por su posterior actividad en la Catedral de Sevilla. Cuando estudiamos esta obra por primera vez al tratar de la platería de la iglesia jerezana de San Miguel, describimos exhaustivamente sus distintas partes comentando que, a pesar de ser una obra juvenil de Pina, ya se apreciaban sus dotes artísticas y su habilidad técnica, que dieron como fruto una pieza absolutamente representativa del estilo Barroco, tanto por la exuberante decoración de astil y pie (llenos de figurillas de bulto redondo y cinceladas), como por la variedad de los materiales empleados, en la zona del sol. La gran dificultad técnica de esta obra y el enorme trabajo que le llevó —pues dedicó casi dos años completos, acabándola en 1674— fueron premiados con el alto precio recibido por la hechura: 100 reales por marco, cantidad no alcanzada por ningún otro artífice en Jerez en todo el siglo xvii.

El modelo que presenta esta custodia, con largo astil dividido en cuerpos que van aumentando de tamaño y se cubren por completo de decoración, y pie de planta mixtilínea con amplios orejones salientes destinados a sujetar la custodia a las andas, es relativamente frecuente en piezas sevillanas del mismo tipo. En cambio no es común que las custodias procesionales presenten como ésta un doble sol para cobijar el viril, y por poner un ejemplo cercano la custodia que Cruz Valdovinos atribuyó a Pina (conservada en la Catedral de Santiago en Bilbao) por similitud con la jerezana tiene sólo uno. Los soles de la custodia jerezana son iguales entre sí (aunque obviamente mayor el exterior) y están formados por rayos lisos alternando con flameados. Como comentaremos enseguida, los adornos de rosetas que lleva fueron añadidos con posterioridad, como también el actual viril dado que el realizado en el siglo xvii al tiempo que la custodia sufrió muchos deterioros que acabaron invalidándolo. Por otra parte, aunque sea un detalle menor, no queremos dejar de señalar que la cruz con que remata el sol lleva alas, como atributo iconográfico del arcángel San Miguel, titular de la iglesia.

Del astil interesa resaltar el nudo de templete en forma de paralelepípedo con pares de columnas salomónicas en las esquinas, hornacinas en los lados cobijando figurillas de los Padres de la Iglesia latina, y cúpula de remate sobre cornisa, en la que se disponen alternados cuatro escudos con cruz alada y otros tantos angelitos en actitudes muy movidas. Sobre una zona bulbosa bajo el templete hay torsos infantiles con los brazos extendidos simulando sostenerlo como si de hermas se trataran.

En el pie destaca la zona de perfil convexo —decorada con hojas de acanto, frutas y pájaros de gran naturalismo— y más arriba dos cuerpos: el inferior bulboso ornado con cabezas de querubín de enorme bulto y el superior de forma troncopiramidal con dobles cartelas separando cada sección en la que hay niños desnudos de rasgos semejantes a las hermas.

Obra tan magnífica y sin igual dentro del siglo xvii merecía poder ser documentada correctamente para conocer las condiciones del encargo y pormenores de su realización, pero en Jerez se daban por desaparecidos los documentos y no fue hasta unos años después cuando en el curso de una investigación encontramos toda la documentación inédita relativa a la Hermandad Sacramental en el Archivo Histórico Nacional. El resultado de ese hallazgo nos permitió saber que la custodia hecha por Pina no se doró hasta 1689, por el jerezano Diego Antonio Argüello, redorándose de nuevo en 1733 —quizá por el también artífice jerezano Diego Montenegro—, momento en que se le colocaron las piedras y perlas que llevan los rayos de los soles y que eran donación de algunos feligreses. En cambio algunas otras piedras preciosas (como un topacio y una de color carmín), donadas en distintos momentos para la custodia, fueron a parar a un gran sol del siglo xviii conservado aún en la iglesia, que a veces se usa sustituyendo al original. Por otra parte en 1742 el generoso benefactor Alberto Manuel Caballero costeó un nuevo viril —valorado en 1.000 pesos— que encargó al famoso platero de la ciudad Francisco Montenegro. El citado viril, que es el que lleva desde entonces la custodia, es de oro y tiene 108 piedras entre diamantes y esmeraldas.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

- SANCHO DE SOPRANIS y LASTRA (1969), III, 14.
SANZ (1982), 30-31.
NIEVA SOTO (1988), 90-93 y figs. 13-15.
FALCÓN MÁRQUEZ (1993), 27-28.
NIEVA SOTO (1998), 328-334.



DOMINGO MARTÍNEZ (atribuido)

Altar de plata

Sevilla. 1741-1748.

Óleo sobre lienzo.

171 × 109 cm.

Sevilla. Catedral.

Este lienzo supone un documento insustituible para conocer el fasto del Barroco andaluz, ya que nos muestra la más suntuosa imagen que pueda darse de un retablo. Sin temor a equivocarnos diríamos que es el más impresionante retablo de plata existente en España. El contenido religioso se expresa por medio de una impactante teatralidad, donde la visión frontal, como en los retablos de madera, es el único punto de vista. Sin embargo, este retablo nunca fue fijo, como lo es ahora, sino que se montaba y desmontaba según las festividades y quizá por ello, y por su elevado coste, tardó bastantes años en terminarse, y su estilo, aunque plenamente barroco, no es del todo unitario.

La pintura forma parte de una serie de lienzos en cierto modo «históricos», que algunos pintores barrocos sevillanos realizaron para dejar constancia de varios monumentos, retablos, interiores de iglesias o arquitecturas efímeras levantadas para las diversas festividades. Pinturas y grabados dan testimonio de esa fiesta barroca en la que los pintores, escultores y dibujantes expresaban toda esa religiosidad propia del espíritu de la época. De los dibujos y grabados conocemos a bastantes autores, pero en el caso de los lienzos son en su mayoría anónimos, aunque algunos se atribuyen, con bastantes posibilidades a Lucas Valdés y Domingo Martínez, siendo este último al que se adjudica actualmente el lienzo que nos ocupa. El interés principal de esta pintura es el representar el altar de plata en el momento en que al parecer se dio por terminado, presentado todo su esplendor y con unas dimensiones mucho mayores de las que tiene en la actualidad.

El altar de plata había sido comenzado por Juan Laureano de Pina en 1680, y en él estuvo trabajando probablemente hasta la muerte de su promotor el cardenal Palafox en 1700. Inicialmente el altar se hizo para la imagen de Santa Rosalía, escultura de más de medio cuerpo fechada en 1681, que el arzobispo trajo de Sicilia. Con la muerte de Palafox la obra debió quedar parada pues no tenemos noticias de ella hasta los años que van de 1736 a 1741, en que fue reformado y seguramente terminado. Estas dos fechas son cla-

ves tanto para el conocimiento del altar en todo su esplendor, como para la realización de la pintura. Estas reformas afectaron también a la iconografía, y de estar dedicado básicamente a Santa Rosalía, pasó a contener a los santos patronos de ciudad y, por supuesto, a la Inmaculada, devociones mucho más cercanas a la ciudad que la de Santa Rosalía, de importación palermitana.

De 1737 se conserva en el archivo catedralicio una descripción del altar, que se ajusta casi completamente a la pintura, pero no aparecen las dos esculturas de bulto completo de San Isidoro y San Leandro que vemos en el lienzo, y que están documentadas como obras de Pedro Duque Cornejo y Manuel Guerrero, escultor y platero respectivamente, en 1741, fecha que aparece también en el capillo de San Isidoro, por lo que el cuadro debió pintarse en esa fecha en que se terminó completamente el altar, o muy poco después.

En cuanto a la atribución a Domingo Martínez se fundamenta en su relación con el Cabildo Catedralicio, que en 1739 acababa de concluir las pinturas de la capilla de la Antigua y había sido nombrado *Maestro Pintor y Arquitecto de la Santa Iglesia*. Esto, y otras obras encargadas por la catedral, inclina a pensar que sea el autor del lienzo. Esta intención del cabildo de la perdurabilidad de la imagen seguramente iría explicada en la cartela de la parte inferior del cuadro, que quedó finalmente en blanco. Por otra parte el análisis de las formas que presenta el altar en muchos de sus módulos, especialmente en la parte inferior, en la que aparecen las placas recortadas, los ingletes, los estípites y las molduras quebradas indican que toda esta zona se debió realizar después de 1730. Igualmente los bordados del frontal de altar y los del dosel evidencian un grado de influencia francesa difícilmente datable antes del Lustró Real (1729-1733).

Esta imagen que nos presenta el lienzo de Martínez no corresponde con la que tiene el altar en la actualidad, pues entre 1770 y 1774 fue de nuevo modificado añadiéndosele algunas partes como la peana rococó de la Inmaculada, dos ángeles y

algunas piezas más que hizo el platero José Alexandre. Dentro de este gusto por lo rococó se pintó la vestimenta de la Virgen en colores dorados, y con temas de rocalla, alterando los vestidos presentados en el lienzo, que eran en blanco y azul como corresponde a la Inmaculada. También se intervino en las esculturas de San Isidoro y San Leandro por parte de Cayetano de Acosta, que les hizo cabezas y manos nuevas.

En este estado debía estar el retablo cuando ocurrió la Invasión Francesa en 1810, que, junto con las principales piezas del tesoro de la catedral fue trasladado a Cádiz. A su vuelta en 1813, el retablo había perdido dos tercios de la totalidad, entre ellos uno de los dos frontales. El platero de la catedral Juan Ruíz restauró las partes más deterioradas entre 1813 y 1814, pero sin hacer cambios apreciables.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

- VALDIVIESO (1978), 107.
- SANZ (1981), 121-123.
- PALOMERO (1984), 584.
- ARANDA y QUILES (1999), 244.
- SANZ (2004), 626 y 632-635.
- SANZ (2006), 212-213.



MANUEL GUERRERO DE ALCÁNTARA (atribuido)

Busto de San Laureano

Sevilla. Hacia 1731.

Hierro, plata, oro, piedras, cristales, pigmento. Cincelado, repujado, burilado, sobredorado y policromado.

117×58×58 cm.

Sevilla. Catedral.

Este busto relicario, junto al de San Pío, forma parte de la configuración ornamental e iconográfica del Altar de Plata de la catedral hispalense, y tradicionalmente ha sido atribuido al platero jerezano Juan Laureano de Pina. Esta adjudicación se basaba en la construcción, entre los años 1688 y 1695 por parte de este orfebre, de la mayoría de las piezas que componen esta monumental obra. Sin embargo, la documentación aportada por el profesor Palomero al respecto, hace replantear esta hipótesis, y situar la cronología de ambos bustos en la década de 1730, momento en el que Pina ya había fallecido.

Concretamente, las noticias conocidas aluden a la hechura del busto de San Laureano, el cual se debió a la munificencia del canónigo don Pablo Lampérez, que dejó dispuesto en su testamento que se ejecutase esta obra para la colocación en su interior de la calavera perteneciente a este santo prelado sevillano. El 28 de febrero de 1730, el cabildo apremiaba al arcediano de Sevilla, don Gabriel de Torres Navarra, para que se concluyera esta obra, y, un año después, el 8 de febrero de 1731, volvía a conminarle a fin de que continuara demandando la terminación de dicha cabeza de plata, algo que debió acontecer durante el desarrollo de este mismo año. Parece, por lo tanto, clara la cuestión relativa a su cronología, aunque aún quedaría la averiguación de su autoría, ante la evidente imposibilidad de mantener la paternidad del jerezano. Igualmente, el profesor Palomero apuntaba la posibilidad de su sobrino y discípulo Manuel Guerrero de Alcántara (h. 1690-1747), como posible autor de estas piezas, ya que tras la muerte de su tío en 1723, heredó su taller y su cargo de platero catedralicio. Por ello, es lógico pensar en este maestro como posible autor de la escultura de San Laureano, ya que de la de San Pío, el busto compañero, no tenemos ninguna referencia concreta, aunque pudo ser incorporado durante la

importante reforma y ampliación del altar de plata efectuado por Manuel Guerrero entre los años 1736 y 1741.

Finalmente, nos faltaría al menos reseñar que posteriormente sufrieron algunas intervenciones que alteraron parte del ornato dispuesto en las vestimentas de estos bustos. Estas modificaciones fueron llevadas a cabo en las dos reformas importantes que sufrió este altar eucarístico; la primera entre 1770 y 1772 con la intervención de los plateros José Alexandre y Juan Bautista Zuloaga, y la segunda en 1814 por el orfebre Juan Ruiz, tras los desperfectos sufridos por su traslado a Cádiz durante la Invasión Francesa.

Lo cierto es que ambos bustos perfectamente encajan dentro de la plástica barroca de la primera mitad del siglo XVIII, reproduciendo un modelo similar, de santo obispo vestido de pontifical con la teca situada en el pecho, que, en definitiva, mantienen un modelo de relicario de cierta tradición sevillana durante el Barroco. El relicario palermitano de Santa Rosalía y los bustos que contienen los cráneos de dos vírgenes ursulinas de la catedral y de Santa Ana de Triana, piezas estas últimas de obrador sevillano del siglo XVII, testimonian su habitual aparición en los ajuares de plata de las principales iglesias hispalenses de este período, aunque bien es cierto que no todos los plateros tenían la capacidad de elaborar estos trabajos, y sólo unos cuantos elegidos demostraron el ingenio suficiente para emprender unas labores ligadas más al arte de la escultura. Sin duda, entre ellos, Manuel Guerrero, con su formación y creatividad demostrada en sus trabajos conservados, estaba lo suficientemente preparado para la gestación de piezas como estos bustos relicarios, cuyas líneas estéticas enlazan con la mejor plástica escultórica del Barroco realista y expresivo de estos años.

A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), I, 252, II, 166.

SANZ (1981), 153-155.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 242.

PALOMERO (1992), 82-85.

SANZ (2006), 623-640.



MANUEL GUERRERO DE ALCÁNTARA (atribuido)

Busto de San Pío

Sevilla. 1736-1741.

Hierro, plata, oro, piedras, cristales, pigmento. Cincelado, repujado, burilado, sobredorado y policromado.

119 × 58 × 58 cm.

Sevilla. Catedral.

A diferencia de lo que sucede con el busto de San Laureano, su pareja, San Pío, no está documentada, aunque ya tuvimos la ocasión de apuntar su posible realización en la reforma emprendida en el altar a partir de 1736 por Manuel Guerrero de Alcántara y la aparición de ambos bustos en el inventario del año 1737. Sin embargo, si nos detenemos en la lectura de este último, los bustos que aparecen incorporados al altar de plata son los del aludido San Laureano y otro dedicado a San Leandro, no mencionándose en ningún momento a San Pío. Por otra parte ya hemos visto que existen referencias documentales con respecto a la realización del busto de San Laureano, pero ninguna con respecto a San Pío, y por el contrario tenemos imágenes de la existencia de un busto de San Leandro que salía en la procesión del Corpus ya en 1747. Ello vendría a poner en duda nuestra propia hipótesis, aunque se podría explicar de varias maneras. Por ejemplo, un error de identificación a la hora de recoger la advocación de dicho santo por el escribano que redactara el inventario. Otra posibilidad podría ser el cambio de titularidad del referido busto de San Leandro por el de San Pío, más, cuando su iconografía de santo obispo no varía gran cosa, y cuya presencia en el altar, quedaba perfectamente justificada por ser, según la tradición, el primer obispo de Sevilla. Además, este cambio pudo producirse al incorporarse, a partir de 1741, las figuras escultóricas de los dos santos arzobispos hispalenses por excelencia, el referido San Leandro y su hermano San Isidoro, ya que una repetición del primero no sería apropiada en un programa iconográfico tan meditado como el de este altar eucarístico. Lo cierto es que después del referido año de 1741, y como ya dijimos a la hora de relatar los avatares históricos de este trono argénteo, se encontraban todas estas piezas incorporadas al altar de plata, y no sería hasta años más

tarde cuando su originaria colocación dentro de esta monumental estructura variara debido a su reducción tras la invasión napoleónica.

Igualmente, no dudamos de la capacidad artística del referido platero a la hora de resolver estas piezas, pero bien es cierto que en las figuras de San Leandro y San Isidoro, intervino el escultor Pedro Duque Cornejo, haciendo sus rostros y manos, así que es posible que también existiese un escultor que hiciese el modelo de los bustos. Sin desmerecer la labor del orfebre, no sería extraño que estas piezas enteramente realizadas en plata y con alma de metal, no de madera, hubiesen sido labradas siguiendo los tipos escultóricos de este mismo maestro escultor. No obstante, queremos también recordar que en Sevilla existió otra obra de plata coetánea a los bustos, la cual puede ser bastante útil para explicar el posible proceso de elaboración llevado a cabo en estas piezas. Nos referimos concretamente a la desgraciadamente desaparecida escultura de San Bruno que la Cartuja de Santa María de las Cuevas encargó a Tomás Sánchez Reciente en 1746 y que fue estrenada en el Corpus de 1748. En el concierto de esta obra, se hacía alusión a que el platero debía seguir una escultura en madera y que por el elevado coste de la fundición en molde, sería realizada con láminas de plata sobre un alma de metal, tratamiento técnico que viene a coincidir con el de estos relicarios. Por ello se podría pensar en la posibilidad de un referente gráfico a la hora de plasmar la obra definitiva en plata, aunque podría plantearse la hipótesis de una verdadera interpretación de este modelo por parte del platero, que dejó su impronta en el minucioso modelado y en la expresividad y realismo de sus rasgos faciales, elementos que no son coincidentes con la plástica de Duque Cornejo.

M.J.S.-A.J.S.M.

BIBLIOGRAFÍA

- SANZ (1976), t. I, 252, t. II, 166.
- SANZ (1981), 153-155.
- CRUZ VALDOVINOS (1992), 242.
- PALOMERO (1992), 82-85.
- SANZ (2006), 623-640.
- SANZ (2006, en prensa).



TOMÁS JERÓNIMO DE PEDRAJAS Y BERNABÉ GARCÍA DE LOS REYES

Custodia

Córdoba. 1725-1726.

Plata. Repujada, cincelada y con figuras de fundición.

160 × 72,5 × 72,5 cm. Virtudes: 15 cm. Inmaculada: 36 cm. Evangelistas: 13 cm.

Sin marcas. Inscripciones: En el lado iz. 2.º cuerpo: «Bernabé García de / los Reyes me fecit». En el lado derecho 2.º cuerpo: «Thomas Germe/ de Pedraxas.YmVr».

Espejo (Córdoba). Iglesia Parroquial de San Bartolomé.

Esta pieza es una de las obras más destacadas y significativas del Barroco cordobés, cuya historia está relacionada, según se puede leer en una de las inscripciones que luce, con Tomás Jerónimo de Pedrajas, maestro que hizo el proyecto. Documentalmente se conoce que Alonso de Aguilar y Tomás de Pedrajas se habían comprometido junto con los curas de la Parroquia de San Bartolomé de Espejo, a hacer «dos cuerpos para una custodia que estaba empezada» y más adelante se recoge que «las obras se habían de ejecutar entre ambos a medias». El documento al que estamos haciendo referencia es un Memorial realizado en Córdoba el día 2 de febrero de 1725 por el padre dominico, fray Rafael García, de las cosas que dejó dichas don Alonso de Aguilar, para que se agregasen a su testamento. La muerte de Alonso de Aguilar antes de acabar la obra obligó a replantear el encargo, de tal manera que, el 27 de febrero de 1725, Tomás de Pedrajas y Bernabé García, yerno de Aguilar, se obligan a hacer una custodia «en la forma y como es contenido en un dibujo que para este fin se había hecho por los susodichos», haciendo alusión al maestro fallecido. Más adelante se especifica que Pedrajas ha de hacer las cinco figuras que ha de llevar y el trono, sin cobrar por ello mientras que Bernabé García tenía que realizar el vaciado de dichas figuras. Así mismo se obligaba el dicho Bernabé a «acabar de perfeccionar la dicha custodia de todo lo que le falte que hacer según está su dibujo». La documentación existente en relación con esta custodia se ve completada por las inscripciones que lleva la pieza, en las que se recoge que Bernabé García de los Reyes fue el maestro que realizó la obra y Tomás de Pedrajas el que la inventó, es decir el maestro que la diseñó.

Los datos existentes permiten aquilatar al máximo la autoría de la custodia; en efecto Tomás Jerónimo de Pedrajas es maestro polifacético que comienza su singladura como platero en 1719, año en que solicita entrar en dicha Hermandad pero va a compartir estos trabajos con otros, ya que al

mismo tiempo que trabajaba en la custodia de Aguilar realizaba los planos de la parroquial de Fernán Núñez, donde aparece vinculado a Teodosio Sánchez de Rueda, con cuya hija se había casado. Su fama crece y sus diseños y dibujos son muy valorados. Se sabe que fue maestro mayor de las catedrales de Córdoba y Granada y que realizó una custodia para los Cartujos de El Paular en Rascafría, hoy desaparecida. Bernabé García de los Reyes llegó a ser uno de los grandes plateros cordobeses del XVIII; es interesante reseñar que cuando él se compromete a trabajar con Pedrajas aún no había realizado el examen de maestría que haría el 30 de julio de 1725. Además hay que indicar que es su primera obra y que la darían acabada para 1726. Todas estas circunstancias hicieron que García de los Reyes cincelara una obra muy valiente ya que los dibujos suministrados por Pedrajas eran un claro exponente del Barroco cordobés, en un momento en que la columna salomónica estaba dando paso al estípite, coyuntura que permite que ambos elementos sean utilizados aquí como soporte arquitectónico.

Esta magnífica custodia procesional es una pieza de gran calidad que muestra al autor del proyecto como gran entendido en diseño, ya que incorpora las últimas novedades para crear una arquitectura renovada por modernos soportes, en los que se integran la columna salomónica con el tercio inferior diferenciado y el pilar estípite, todo ello envuelto por una decoración ornamental densa que se complementa con un número importante de pequeñas esculturas. Por todas partes pululan figuras que representan a los ángeles portando símbolos, hoy desaparecidos, los Evangelistas, la Inmaculada y San Bartolomé. Merece destacar la Inmaculada que luce en el primer cuerpo ya que sus proporciones, su concepto de belleza y su peana, ornamentada con ángeles, recuerda la que Pedro de Mena había realizado para la capilla del obispo Salizanes en la catedral cordobesa.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

TAYLOR (1962), XXXV, n.º 138, 168-172.

VALVERDE (1967).

ORTIZ JUÁREZ (1973), 61-62.

VALVERDE (1974), 214-217.

DABRIO GONZÁLEZ (1985), III, 342.

HERNMARCK (1987), 29.

VENTURA (1989), 26-27.

NIETO y MORENO (1993), 149.

RIVAS CARMONA (2001), 222.

CRUZ VALDOVINOS (2000), 134.

DABRIO GONZÁLEZ (2004), 209-227.

MORENO CUADRO (2006), 142.



MANUEL GUERRERO (atribuido)

Relicario

Sevilla. 1742.

Plata sobredorada, fundida, cincelada.

52 cm de altura y 20 cm de diámetro del pie.

Sin marcas. Inscripción en el basamento del templete interior: «GVEZO (la z y la o sobrepuestas) DEL DEDO DEL (las tres sobrepuestas) SEÑR SAN FERNAND REI DE (sobrepuestas) ESPAÑA».

Madrid. Palacio Real. Patrimonio Nacional. N.º inv. 10012336.

Esta pieza la dimos a conocer en el catálogo de la platería del Patrimonio Nacional, publicado en 1987, pero escrito entre 1980 y 1982, y en él apuntamos la idea de que fuera un regalo de la ciudad de Sevilla a los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio con motivo del traslado del cuerpo del Santo Rey a su nueva urna de plata. Esto mismo repite Cruz en su catálogo de 1992, aunque él menciona que pudo ser que el Cabildo les regalara la reliquia. Todo eran suposiciones.

Hoy en día podemos decir, según hemos dado a conocer en el reciente coloquio celebrado sobre el «*lustro sevillano*», que con motivo del traslado del cuerpo de San Fernando a su nueva urna se le desprendió uno de los pocos dedos que le quedaban, lo recogió el Arcediano de Sevilla y Obispo Electo de México, don Juan Antonio Bizarrón, y lo entregó al cabildo, según consta en el acta del 19 de abril de 1730, para que coloquen la reliquia en la mejor forma que tuvieren. Su Ilma. encomendó a la comisión de ceremonias y a los señores de Fábrica «discurran en que conformidad se podrá colocar la referida reliquia».

No se vuelve a tener noticia del tema hasta las actas de abril de 1742 en que «los señores de Fábrica manifestaron el relicario que se ha hecho por el Señor Arcediano para el dedo del Señor San Fernando (...) el cavildo cometio a dichos señores para que se inventariase y se ponga con las demás reliquias y dio comisión a la diputación de ceremonias para que forme dictamen si se deberá llevar en la procesión del Corpus en esta forma...». Que se trata del mismo relicario no hay duda pues, en estas actas se describe como «Un relicario de plata dorada de tres cuartas de alto con poca diferencia, que pesa conforme está armado 20 marcos, 6 onzas, los 19 marcos y 2 onzas de plata y lo restante del armazón y vidrios. El cual se hizo del caudal de la obra del Trono de plata del Altar Mayor para las funciones de la octava. El pie es ochavado y sincelado, el cuerpo está en forma de custodia y en el medio tiene otra custodia pequeña. Todo con sus cristales donde está la reliquia de un dedo de Ntro. Restaurador y Conquistador el Sr. San Fernando, llevóse al Cabildo el 16 de abril y en dicha fecha se hizo el cargo a los sacristanes».

De la misma forma dijeron los señores de Fábrica que habían ajustado la cuenta del gasto de la restauración del trono y que en la misma se incluyó el gasto del relicario, importaba todo 11.672 pesos. En el libro de contaduría se tomó nota de lo acordado por el cabildo pero no hay ninguna referencia al platero, por lo que sospechamos que debió de realizarlo el platero de la catedral, Manuel Guerrero, o alguno de los plateros que él mismo contratase para ayudarle a la realización de las nuevas piezas del trono, conocido como el Altar del Corpus de la catedral hispalense.

Esto se corrobora tanto por el diseño del templete exterior como por la decoración cincelada o sobrepuesta, que mantienen un gran paralelismo con esas molduras quebradas de los basamentos del trono, en el que intervino Manuel Guerrero, de igual manera y siguiendo las teorías de Quiles y Sanz, sospechamos que en su diseño pudo intervenir el pintor Domingo Martínez, por los paralelismos que se pueden establecer con sus obras conocidas, en concreto con el dibujo del retablo de la Iglesia de San Telmo donde aparecen los estípites en fecha muy temprana.

Este relicario fue donado, según el acta del 4 de octubre de 1862, por el cabildo de la catedral a S.M. la reina Isabel II. La entrega se hizo en el Palacio Real de Madrid por el deán de la catedral el 3 de noviembre de ese año, quedando depositado en el oratorio de S.M. Durante el período de 1868 y 1876 aparece inventariado entre los relicarios de la Real Capilla.

Tras la restauración y una vez instalada la reina Isabel en el Alcázar de Sevilla, solicita de su hijo Alfonso XII que le sean entregados algunos objetos que considera de su propiedad y por eso el 19 de enero de 1877 se remite al Alcázar el relicario del dedo de San Fernando, junto con otros dos más. La reina Isabel se lo llevó con ella a París y allí permaneció hasta su muerte en el año 1906, en que por disposición testamentaria de la misma reina quedó depositado en el relicario de la capilla del Palacio Real de Madrid.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN (1987), 67, n.º 36.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 324, n.º 235.

MARTÍN (2007, en prensa).



SALVADOR DE ARGÜETA (atribuido)

Custodia

Granada. 1712.

Plata, salvo el sol en plata dorada. Torneada, fundida, cincelada y repujada.

72 cm de altura, 32 cm de anchura del pie y 31 cm de diámetro del sol.

Sin marcas. Inscripción en el pie: «SOI DE LA COFRADIA DEL SSmo. SACRAMENTO DE Sr. S. Jv (an) DE Antequera. SE ACABO SIENDO MAIOR-DOMO Dn. ANTONIO ROMERO PALOMO. AÑO DE 1714».

Antequera (Málaga). Museo Municipal (depósito de la Iglesia Parroquial de San Juan).

Esta custodia constituye un claro ejemplo del fenómeno de inercia e indefinición estilística que domina en las platerías hispánicas en las primeras décadas del siglo XVIII, principalmente en el ámbito de la clientela eclesiástica, que se muestra más reacia que la civil a las modas y novedades europeas. En la pieza que comentamos, este apego a la tradición es perceptible en su estructura formal, que sigue modelos del siglo anterior: sol con cerco de rayos rectos y flameantes alternados, astil troncocónico, nudo de templete sobre basamento de perfil en cuarto bocel, gollete cilíndrico y pie de planta cuadrada con un cuerpo circular convexo y salientes curvos en las caras. Así y todo, domina en ella una concepción nueva, más efectista y barroca en la densidad de los rayos del resplandor —56 frente a los 30/34 de la etapa anterior—, en la forma globular de los jarroncitos del astil y en el empleo de columnillas salomónicas en el templete. También la decoración del pie es plenamente dieciochesca, con querubines y relevados tallos de trazado sinuoso de los que surgen flores de seis pétalos, la concesión sin duda más determinante a los nuevos repertorios decorativos de carácter naturalista del pleno Barroco. Los elementos fundidos, como las asitas, las molduras en cuarto bocel, las campanitas y la perillas, proceden, por el contrario, del primer Barroco, aunque el emplazamiento de estas últimas, repitiendo en el anillo del pie el esquema circular sobre el nudo, es nuevo y original.

Con respecto al artífice de la obra, se ha citado al antequerano Gaspar Correa (en realidad Gaspar Núñez de Castro Correa), autor de la custodia de asiento de la Catedral de Baeza y que en 1718 tenía el sol para proceder a dorarlo en su obrador de Antequera, autoría que, sin descartarla totalmente, nos parece poco probable, pues el contrato de la custodia se formalizó en junio de 1710, según consta en el libro de cuentas de la cofradía, y no se concluyó hasta 1712, años en los que Gaspar Núñez se encontraba en Baeza (desde enero de 1710 a 1714).

Más posibilidades nos parece reunir el granadino Salvador de Argüeta, que sólo unos días antes de que se contratara esta obra, entrega las andas-custodia para el Corpus al cabildo de la Colegiata de Antequera. Esta atribución descansa igualmente en las coincidencias formales existentes entre la arquitectura del nudo de esta custodia y el templete que, tras la reforma de Francisco Durán en 1860, remata las andas, ambos con arcos de medio punto flanqueados por columnillas salomónicas sobre basamentos en cuarto bocel con asitas; también las tornapuntas, remates torneados y campanitas remiten al autor de la custodia del Corpus. No obstante, tampoco descartamos que labrase la pieza algún platero de la propia capital, pues su estructura, incluida la ausencia de estrellas al final de los rayos, coinciden en líneas generales con el modelo de custodia portátil de sol malagueña del primer Barroco.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1993), 225-226.

CASCALES (1994).

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 313-314.



MANUEL GUERRERO DE ALCÁNTARA

Custodia de sol

Sevilla. 1739.

Plata sobredorada. Cincelada, repujada, torneada y fundida.

56 cm de altura, 25 cm de diámetro de base y 23 cm de diámetro de viril.

Sin marcas. Inscripción en la pestaña curva de la base: «SE ISO EN CASA DE DN MANL GVERRERO DE ALCANTARA ARTISTA PLATERO DE LA STA YGLEÇA MAIR DE SEVA I DE LA DINIDD ARZOBSP L A.º 1739».

Villablanca (Huelva). Iglesia Parroquial de San Sebastián.

En el Libro IV, Título II, capítulo IV de la *Varia Commensuracion*, Sevilla, 1587, Juan de Arfe denominó «custodia portátil» a toda la que no es de asiento. Pero dentro de las variantes que cabe englobar bajo esta acepción, la tipología más difundida en España a lo largo del XVII fue la custodia de sol, tanto por su precio reducido en comparación con las grandes custodias procesionales de asiento, cuanto por su funcionalidad y fácil manejo por parte del sacerdote en las exposiciones del Santísimo que se celebraban en el interior de las iglesias. A lo largo del Barroco, la puesta en práctica de la doctrina de la Eucaristía, defendida por el Concilio de Trento años atrás, propició que muchas instituciones religiosas de la archidiócesis de Sevilla encargasen este tipo de obras para contribuir al esplendor de los cultos eucarísticos.

La de Villablanca tiene base circular con pestaña curva y un cuerpo convexo entre plataformas planas, la superior se eleva en el centro para enlazar con el astil. En éste se superponen tambor entre molduras, toro, nudo periforme y gollete bulboso. El viril presenta un grueso cerco liso y un sol de rayos rectos y flameados alternantes, aquellos culminados por estrellas, con una cruz florenzada en el coronamiento. La ornamentación incorpora gallo-nes planos y cardina sesgada en el basamento, además de querubines, acantos y hojarasca, sobrepuestos o repujados y estratégicamente distribuidos por distintos puntos de la base, astil y nudo.

La custodia muestra una estética barroca plenamente asumida, a pesar de que algunos rasgos de la estructura recuerdan su procedencia de modelos anteriores. El basamento comienza a elevarse y culmina en una moldura convexa en su unión con el vástago vertical y, aunque éste mantiene un diseño compartimentado en diferentes cuerpos, las curvas de los toros y escocias suavizan el contorno. También el sol del viril conserva sustancialmente la tipología habitual del siglo anterior.

Pero el conjunto resulta muy esbelto por las proporciones estilizadas y por la ligereza del astil, cuyas líneas flexibles unifican la estructura y mantienen la armonía. El repertorio decorativo de carácter naturalista es el propio del Barroco, pero el diseño y la manera de distribuir los temas nos revela también la exquisita sensibilidad y el gusto personal del sevillano Manuel Guerrero de Alcántara, que logra un conjunto rico, original y de gran elegancia. La calidad técnica acredita también el buen hacer y la categoría del platero, digno discípulo y sucesor de su maestro Juan Laureano de Pina, con quien aprendió el arte en Sevilla.

En esta ciudad andaluza, Manuel Guerrero realizó el examen de maestría en el año 1723 y, a la muerte de Pina, heredó su obrador y el puesto de platero de la catedral, manteniéndose en el ejercicio del cargo hasta el año 1747. Aparte de su actividad en Sevilla, sus trabajos para la provincia de Huelva se documentan a partir de 1726 y evidencian que ya había alcanzado plena madurez en su oficio. Así lo atestiguan el copón de esta misma Parroquia de Villablanca y otras obras repartidas por parroquias onubenses, como la cruz de Beas, la corona para el Monumento de Zalamea la Real o la lámpara de Trigueros, que todavía se conservan y que dimos a conocer en 1980, algunas de ellas con marcas de artífice y de localidad.

El hecho de que en la custodia de Villablanca, como en algunas otras piezas de su producción, Manuel Guerrero incorpore una larga inscripción que le permite dejar constancia de su nombre completo y de sus prestigiosos títulos, «platero catedralicio y de la dignidad arzobispal», además de la fecha y, en ocasiones, el nombre del cliente, puede indicar las buenas relaciones del platero con su clientela o institución contratante, pero quizás también revele el orgullo del maestro ante sus trabajos más preciados.

M.C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

HEREDIA MORENO (1980), I, 142-143 y 174-175, fig. 164 y II, 186.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 250-251.

QUINTERO CARTES (2004), 398-399.



BERNABÉ GARCÍA DE LOS REYES

Arca Eucarística

Córdoba. 1746.

Plata. Repujada y cincelada.

78 × 49 × 27 cm.

Marcas: RE/IES; León; TARA/MAS (frustra en parte e invertida, en puerta).

Inscripción: «SOI DE LA COFRADIA DEL SANTISIMO SACRAMENTO DE LA VI / LLA DE AGUILAR SE HIZO SIENDO MAIORDOMO / DELLA DON ALONSO DEL BALLE ANO DE / 1746».

Aguilar de la Frontera (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Soterraño.

La creación de un objeto mueble, pensado específicamente para la guarda y custodia del Santísimo Sacramento, fue desde siempre objeto de interés para la platería cordobesa, pudiéndose rastrear su presencia desde el primer tercio del siglo *xvi*. De los ejemplares más antiguos, concebidos a modo de cajas de perfiles rectos, con caras de cristal, coronadas por un tejadillo a cuatro aguas y remate asimétrico cuadrangular, se pasará en el Setecientos a unos diseños más variados, empleándose tanto las formas cúbicas cuanto las sinuosas cubiertas de una rica ornamentación en la que se emplean elementos vegetales y figurativos, con decidido predominio de las alusiones eucarísticas. Durante el siglo *xviii* se realizaron en los talleres cordobeses varias obras de esta tipología, destinadas en unos casos a iglesias de la ciudad, y en otros, a templos de la provincia. Se trata de piezas de notables proporciones, concebidas como parte integrante de los Monumentos que se erigían durante las solemnidades del Jueves Santo. Aunque hay ejemplares más simples, la mayoría muestran perfiles muy movidos, apoyándose unas en patas y otras en zócalos rectos. La decoración principal suele representar al Cordero sobre el Libro de los siete sellos.

La pieza que comentamos es una de las más felices creaciones del platero Bernabé García de los Reyes, considerado por los historiadores como el más notorio de los artífices cordobeses de la primera mitad del Setecientos. Sus inicios en la profesión están vinculados al taller de Alonso de Aguilar, quien se convertiría en 1724 en su suegro; a la muerte de éste, en 1725, y coincidiendo con su incorporación a la Congregación de San Eloy, asumirá la dirección de su taller y la finalización de los encargos que aquel había dejado inconclusos. Con García de los Reyes aprenderá a su vez Damián de Castro quien, según norma habitual en el gremio, se convertiría en su yerno en 1746.

Son varias las peculiaridades que pueden destacarse en el arca eucarística de la Iglesia del Soterraño;

en primer lugar, se trata, que sepamos, del único ejemplar de esta tipología salido de las manos de su autor; en segundo lugar, al estar fechada en 1746, se convierte también en una de las obras más tempranas de las realizadas en la centuria, compitiendo únicamente con la que hiciera por entonces Damián de Castro para Palma del Río, asimismo contrastada por Taramas y fechable entre 1736 y 1758. Y finalmente, es una de las últimas obras de García de los Reyes, pues fue labrada cuatro años antes de su fallecimiento, ocurrido según recientes investigaciones en 1750.

Frente a la pureza de líneas que define el temprano modelo palmeño de Castro, la pieza aguilarense ofrece un sugerente juego de curvas, plasmadas no sólo en el diseño, cubierto por una ornamentación de formas naturalistas, sino también en los propios elementos que la configuran, como los aletones vegetales que flanquean la puerta, los salientes florales que enmarcan lateralmente la estructura y el valiente penacho que le sirve de remate. Los ritmos curvos se acentúan en la propia puerta de la urna, resuelta en un medio punto con doble baquetón, resaltado al centro con un querube, por encima del cual se dispone una carnosa crestería vegetal.

La decoración figurativa, de elocuente mensaje eucarístico, ocupa un papel muy destacado en esta obra. La escena principal, ubicada en la cara externa de la puerta, la constituye un relieve del Racimo de Promisión, ejecutado con primorosa labra, con figuras ataviadas al modo militar clásico, una imberbe y la otra barbada; en la cara interna de ésta puede verse a Moisés en la peña de Horeb. Los tres lados interiores del tabernáculo también se adornan con relieves de buena ejecución: al fondo, el Cordero de pie sobre el Libro de los siete sellos, en la bóveda el Espíritu Santo en un círculo, y en los laterales Sansón y el león y el pelícano respectivamente. Pequeños y deliciosos querubes completan el programa ornamental.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- VALVERDE MADRID (1962), s.p.
- ORTIZ JUÁREZ (1973), 68-69.
- ORTIZ JUÁREZ (1980), 111.
- AA.VV. (1981), I, 69.
- DABRIO GONZÁLEZ (1985), 342.
- MEGÍA NAVARRO (1989), 492.
- NIETO y MORENO (1993), 122.
- CRUZ VALDOVINOS (1994), 134.



ANÓNIMO

Cruz procesional

Obrador sevillano. Primer cuarto del siglo XVIII.

Plata en su color. Fundida y repujada.

98 cm de altura total y 55× 44 cm el árbol de la cruz.

Sin marcas.

Encinasola (Huelva). Iglesia Parroquial de San Andrés.

Sobre un cañón muy corto apoya un grueso nudo formado por un cuerpo periforme y otro cilíndrico, más un toro gallonado a manera de cubierta. Las dos primeras piezas se dividen en cuatro secciones por ces y por contrafuertes verticales fundidos, con contarios de perlas, que albergan en los diferentes campos óvalos entre roleos de hojarasca y flores. El árbol es una cruz latina con cuadrón circular y brazos rectos con expansiones poligonales en los extremos. Su superficie se decora con espejos rectangulares en el interior y con óvalos en los extremos, todos ellos enmarcados por profusa ornamentación vegetal repujada de acusado relieve. El contorno se articula por crestería de ces y por perillones. Al anverso del cuadrón se ajusta un Crucificado de tres clavos sobre el fondo de una ciudad amurallada alusiva a Jerusalén y por el anverso se representa un relieve de la Inmaculada, con sol de rayos y con una composición semejante a modelos de la escultura y pintura sevillanas del siglo XVII.

Desconocemos al autor de esta pieza tan magnífica y tan novedosa en el panorama de la platería sevillana contemporánea. Además de su gran calidad técnica, presenta un perfil muy movido, tanto por los volúmenes del nudo cuanto por el dibujo curvilíneo y el relevado de los temas ornamentales. Todas estas características configuran una traza unitaria acentuada por la flexibilidad y el naturalismo en los detalles decorativos, a tono con el gusto barroco de la primera mitad del siglo XVIII. No hay más que compararla con la cruz que labró Pedro Sánchez en 1641 para la Parroquia de Hinojos (Huelva), que así mismo figura en esta exposición, para apreciar las diferencias y la evolución sufrida por este tipo de piezas durante el primer cuarto del Setecientos. Sin duda se trata de un importante ejemplo del barroco sevillano que supone un cambio sustancial respecto a la antigua tipología creada por Merino en 1587 en la cruz

patriarcal de la Catedral de Sevilla, difundida por Alfaro a partir de la de San Juan de Marchena y mantenida en la platería hispalense durante casi todo el XVII.

Ignoramos si el modelo de Alfaro se mantuvo vigente hasta 1700, porque no se conserva ningún diseño de cruz para los exámenes de los plateros sevillanos en el *Primer Libro de Dibujos*. No obstante, incluso la cruz parroquial que Juan Laureano de Pina labró para la Parroquia de Guillena (Sevilla) en el año 1707 (reproducida por Sanz Serrano), parece mucho más arcaica que la de Encinasola, excepto en la decoración. Por ello creemos conveniente retrasar la fecha de esta última hasta unos años después, quizás a finales del primer cuarto del siglo XVIII. Es decir, estilísticamente, la cruz de Encinasola habría que situarla entre la de Guillena y la desaparecida de la Iglesia de San Julián, de autor anónimo, anterior esta última también a la cruz de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla, que el artífice sevillano Tomás Sánchez Reciente labró en el 1747 y que se adelanta algunos años en su traza, aunque no en su decoración, al ejemplar, quizás del mismo autor, reproducido en el *Segundo libro de dibujos de exámenes de los plateros sevillanos*.

En cualquier caso, la cruz de Encinasola revela a un maestro de primera fila. Si la pieza salió del obrador de Juan Laureano de Pina, como se insinuó en el año 1992, habría que pensar en los últimos años de la vida de este platero que falleció en 1723. Pero tampoco puede descartarse a su discípulo Manuel Guerrero de Alcántara como presunto artífice, ya que este último heredó gran parte de su lenguaje formal y un nivel técnico y artístico semejante, como muestra la custodia de Villablanca (Huelva), que realizó en el año 1739.

M.C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

HEREDIA MORENO (1980), I, 129, fig. 117 y II, 131 y 226.

SANZ (1981), 162-163.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 105-106.



TOMÁS SÁNCHEZ RECIENTE

Cruz procesional

Sevilla. 1747.

Plata. Cincelada, fundida y repujada. Plata dorada en el árbol, salvo los espejos.

93 cm de altura, 51 × 51 cm el árbol y 6,5 cm las figuras del nudo.

Sin marcas. Inscripción en la base: «THOMAS RESIENTE FECIT EN SEVILLA AÑO 1747 SIENDO MA^o D. ANT^o DE ESCOBAR».

Sevilla. Iglesia Parroquial de Santa Ana.

Tomás Sánchez Reciente gozó de una peculiar consideración en la Sevilla de la primera mitad del Setecientos. Natural de Madrid, se examina en Sevilla para obtener la aprobación de maestro platero en 1728, desarrollando en distintas parroquias del arzobispado su carrera profesional en las décadas siguientes. El acceso a la maestría debió producirse en una edad algo avanzada, pues consta que contrajo matrimonio en Sevilla en 1714, y en 1731 su hijo Eugenio era, a su vez, examinado como platero. Son escasas las obras conservadas y algo más numerosas las conocidas documentalmente, destacando el gran altar eucarístico que entre 1741 y 1747 labró para la Iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera, del que sólo se conserva un frontal. Pero lo más llamativo de su biografía laboral son los importantes cargos que llegó a ostentar, destacando su sorprendente nombramiento como Platero de Cámara por el Rey Felipe V en 1730 y el posterior, ya en edad avanzada, como Director de la Casa de la Moneda de Santa Fe de Bogotá (Colombia) en 1751, lugar donde muere en 1776. En su tiempo fue muy reconocida su habilidad como platero, como demuestra un memorial del gremio sevillano de 1762 en el que se vinculan sus altos cargos con el privilegio de que gozó de exhibir sus excelencias como artífice en presencia del rey. En razón de los puestos ocupados, se le han atribuido el relicario de San Fernando del Palacio Real de Madrid y los atriles de los Reales Alcázares de Sevilla. Actualmente se intenta distinguir su obra de la realizada por su hijo Eugenio, confundidas a veces por el desarrollo prácticamente simultáneo de sus carreras.

La cruz de Santa Ana es un ejemplo original y significativo del proceso de evolución final hacia el Barroco de una tipología muy conservadora en lo estructural. En efecto, a lo largo del siglo xvii, la cruz procesional bajoandaluza conservó el esquema geométrico, de perfiles rectos y cortantes, que el Manierismo de fines del siglo xvi había creado de la mano de Francisco Merino y divulgado a través de Francisco de Alfaro. El Barroco se manifestó rápidamente en los programas decorativos, de tipo naturalista (tallos y flores, capullos, acantos,

cartelas barroquizantes, cabezas de ángeles), aplicación abundante en mangos, nudos y brazos de la cruz y bajo un tratamiento muy relevado mediante el repujado, técnica adecuada a las cada vez más finas planchas de metal y al afán de movimiento. Con estos programas, los orfebres cubrían la rígida estructura manierista intentando dotarla de sinuosidad y dinamismo a partir del último cuarto del Seiscientos. En la primera mitad del siglo xviii y sobre todo en la segunda, se supera la yuxtaposición de los componentes, logrando un efecto de unidad caracterizado por la fusión movida de los perfiles. La cruz de Santa Ana, con notas muy originales, parece hallarse entre esos dos estadios de la evolución.

A la estructura no le falta casi ningún elemento típico del modelo manierista del siglo xvii: brazos planos y rectos con espejos, crucero circular, cuerpos prismáticos de enlace, nudo de toro, cilindro y semiesfera, modelo convencional que mantiene su perfil bajo novedosas formas poligonales y arquitectónicas, y cañón cilíndrico. El platero, sin embargo, ha sabido transformar el rígido modelo heredado con una concepción unitaria y fluida de las formas. El añadido de cresterías vegetales en todo el perímetro del árbol unifica las partes y anula la rigidez de la línea recta, destacando las rupturas curvas de las molduras y sobre todo los remates mixtilíneos con cabezas angelicales de los brazos, perfectamente integrados, que sustituyen las ya agotadas terminaciones ovales del período anterior. A lo anterior se une un detalle que hará fortuna en la segunda mitad del Setecientos: la unión de ráfagas, lisas y unidas, al crucero.

Ajustándose al modelo ornamental de nudo manierista, Tomás Sánchez Reciente opta, sin embargo, por una formulación arquitectónica que había sido olvidada en el Seiscientos. Conecta así con los modelos del tránsito entre los siglos xvi y xvii, derivados, a su vez, de Merino y Alfaro. Pero la interpretación es ya netamente barroca, introduciendo elementos muy originales. Los estípites, ampliamente desarrollados en la retablistica sevillana desde principios de siglo, y las cornisas de ruptura curva, son los aspectos arquitectónicos

más actuales. A ello se añade la original transformación poligonal de los modelos cilíndricos y semiesféricos anteriores, quedando todo el conjunto unificado por la jugosa decoración vegetal superpuesta. El templete poligonal y el empleo de hornacinas aveneradas, evocan curiosamente no los nudos arquitectónicos manieristas, menos dados a esa formulación geométrica y al arco, sino las formas generadas en las cruces platerescas del siglo xvi. La cruz de Santa Ana constata cierta afición dieciochesca a la recuperación y reinterpretación de motivos «platerescos» como veneras, balaustrés o incluso pilastras de jugosa vegetación «a candelieri», un interesante aspecto que aún no ha sido objeto de estudio.

M.V.R.

BIBLIOGRAFÍA

SANCHO CORBACHO (1970), n.º 75.

SANZ SERRANO (1976), I, 224 y II, 111.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 136-137 y 384.



MIGUEL DE GUZMÁN

Copón

Jaén. 1750-1753.

Plata. Torneada, cincelada y sobredorada.

32 cm de altura, 16,5 cm de diámetro de pie y 12 cm de copa.

Marcas: Castillo bordeado por las cifras 1732 y la iniciales J,n.; MG/GVZ/..N; LEO.

Granada. Basílica de San Juan de Dios.

Las piezas de platería de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios de Granada ya las di a conocer en un pequeño libro publicado en la capital del Darro, en el año 1981. En él di noticias sobre el gran acontecimiento que supuso la consagración solemne de la nueva Basílica que la Orden construyó en Granada para rendir culto a los restos de su santo patrón San Juan de Dios, así como el traslado de los mismos en medio de grandes festejos religiosos y populares que duraron, cual espectáculo barroco, más de ocho días. Este acontecimiento fue recogido en una crónica que la Orden encargó, la cual se redactó en la exaltada y diti-rámbica prosa de los grandes acontecimientos del siglo XVIII y vio la luz, dos años después de la consagración de la Basílica, en 1757.

En él se recogen en varios capítulos, no sólo el número y descripción de las piezas que se hicieron para la Basílica, sino también, las que con este motivo el Padre general de la Orden donó a otras casas de la misma en localidades andaluzas como Lucena, Cádiz, Priego de Córdoba, Jerez, etc., y además, el estudio de este gran encargo nos puso de manifiesto algo que entonces no se sabía con certeza; es el hecho de cómo las piezas de plata mandadas desde América eran fundidas para enriquecer las que se hacían en la Península, en este caso para la Basílica granadina.

De todas las piezas que se conservan del acontecimiento se ha elegido este copón por ser pieza muy representativa del mismo. Es el ejemplar que se describe en el capítulo noveno de la crónica y dentro de él en el apartado número 51 como: «Otro copón de plata grande para el altar colateral del Sagrario, labrado de buena mano, su pie, columna, y copa, todo dorado, con el Escudo de la Orden por coronación. Pesó treinta y seis onzas

y doce adarmes, que vale con sus hechuras y dorado mil novecientos quarenta y dos y medio reales de vellón».

El sistema de marcaje ya lo interpretamos en su momento y ha quedado confirmado con el tiempo. Así pues, al igual que la gran mayoría de las piezas de plata realizadas con este motivo, el copón se labró en el taller de Miguel de Guzmán, platero de la ciudad de Jaén que debía de gozar de gran fama y prestigio para recibir un encargo de esta magnitud, máxime cuando la ciudad de Granada contaba con una corporación de plateros muy importante en ese momento. Esto ya lo comentamos en su momento y pusimos de manifiesto cómo el Padre Ortega, general de la Orden, sentía cierta predilección por el *arte a la moderna*, y la obra de Guzmán, responde a esa tendencia barroca que enlaza con el Rococó, con un esquema decorativo donde predominan las cabezas de querubines, alternando con rocallas, tornapuntas en forma de S y múltiple decoración floral, bien con flores o con guirnaldas, muy común en las platerías cordobesas y sevillanas de donde las pudo tomar dada su proximidad geográfica, pero, además, su estructura responde a un ritmo de curva y contracurva muy dinámico, presentando un abombamiento en la copa muy singular que se verá reinterpretado en otras platerías andaluzas con el paso del tiempo. Por todo ello, es posible que este artífice fuese el elegido para este encargo por el padre Ortega, pues es seguro que era el mejor representante en su zona, de la cota más alta de modernidad en ese momento. Esto se corrobora porque el mismo Padre general le encargó a este platero la realización de otra serie de piezas que donó a otras casas de la Orden como el copón y el cáliz para la ciudad de Cádiz.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN (1981), n.º 12, 51.

F.A.M.



ANÓNIMO

Copón

Obrador sevillano. 1767-1772.

Plata sobredorada. Fundida, torneada, cincelada y repujada.

23 cm de altura, 10 cm de diámetro del pie y 9 cm de copa.

Marcas: Torre, cochinillo, y....ARDEN. Inscripción: «+ SOY DE LA CAPYLLA DELOS Reles. ALCASARES DE SEVILLA». Sevilla. Reales Alcázares. Patrimonio Nacional. N.º inv. 10015647.

El sistema de marcaje que presenta este copón nos permite catalogarlo como pieza sevillana. La marca personal es la del marcador Nicolás de Cárdenas, que imprimió la marca de la Giralda, de localidad de Sevilla, y la del cochinillo que suele aparecer en aquellas piezas que él marca. Dado que su marca personal presenta la D y la E separadas, corresponde a la segunda variante que utilizó a partir del año 1767, por lo que podemos fechar la pieza entre ese año y el de 1772 en que dicho copón, aparece reseñado en el inventario de las piezas de la Capilla del Real Alcázar de Sevilla como «un copón de plata sobredorada, su alto como de una quarta escasa, cincelado, estilo Italiano, y en su pie los escudos de Armas de Castilla y León.»

Esta cronología se ve corroborada tanto por su estructura, como por su diseño y elementos decorativos que resulta curioso que se califique de italiano en la descripción del inventario. La decoración de rocalla, que irrumpe tímidamente en la platería andaluza a finales de los años cuarenta y de forma generalizada en la década siguiente, es aquí motivo fundamental de su ornamentación e incluso se adapta, en el pie y en la tapa, al dinamismo rítmico que marcan las estrías helicoidales que las enmarcan, lo que le da un carácter singular. Pero

ese movimiento ascendente se ve cortado en el ástil y en la subcopa, por no saber cómo continuarlos en las superficies de dichas estructuras, por lo que el concepto unitario de la decoración se rompe. Esto se acentúa en la subcopa, cuya decoración se adapta de forma compacta a su volumen, y no presenta estrías helicoidales, lo que de alguna manera, también acentúa el pequeño tamaño de la misma.

El no haber sabido dar ese carácter ascendente a toda la pieza desde el pie hasta la cruz, nos lleva a situar la categoría de su artífice en un segundo plano respecto a la producción platera andaluza del momento, pues las estrías helicoidales ya se usaban por Damián de Castro en piezas que se fechan en 1754, y sobre todo no se acerca en lo más mínimo a las realizaciones cortesanas de Blas Correa, dada su procedencia palaciega, pero a pesar de todo lo dicho debemos resaltar la plasticidad conseguida en el pie y en la tapa, que son merecedoras de una maestría ejemplar y que nos llevan a sospechar que la pieza sufriese alguna restauración posterior en la que se utilizasen elementos diferentes de su primer diseño.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN (1987), n.º 64, 95.



ANTONIO RUIZ LARA

Copón

Córdoba. 1769.

Plata dorada. Fundida, relevada y cincelada.

42,5 cm de altura, 18 cm de diámetro del pie y 14 cm de la copa.

Marcas en la zona cóncava y molduras del pie: •A• / RUIZ; 6. /.RANDA (incompleta) y de localidad muy frustra. Antequera (Málaga). Museo Municipal (depósito de la Iglesia de San Sebastián).

Ejemplar magnífico y excelente ejemplo, como otros varios presentes en la exposición, del nivel artístico alcanzado por los obradores de platería cordobeses durante la segunda mitad del siglo XVIII. Éste es obra de Antonio Ruiz Lara, aprobado el 1 de julio de 1759 y activo al menos hasta 1789 en que le sucede al frente del taller su hijo Antonio Ruiz de León, que recibió la aprobación en 1785. La segunda marca corresponde al marcador cordobés Bartolomé Gálvez Aranda, que se acompaña de la cronológica, parcialmente frustra, del año 1769.

Se trata, sin duda, de una de las obras conservadas de más calidad del artífice, que desplegó una importante actividad tanto para las iglesias de la diócesis cordobesa y otras de Andalucía, como para la clientela civil. Precisamente, una pieza de este tipo —mancerina del Museo Arqueológico Nacional— se muestra en la sección dedicada a la platería doméstica del siglo XVIII.

El copón responde en líneas generales al modelo rococó codificado por los plateros cordobeses, caracterizado principalmente por su pie de contornos y el nudo en forma de pirámide invertida de tres caras, pero lo que no resulta frecuente es encontrar una

pieza similar de las dimensiones de ésta de Antequera y con tal profusión de figuritas fundidas y relieves, los últimos sobre todo de una calidad técnica y de dibujo muy notables. Efectivamente, la decoración, muy plana y en perfecto equilibrio con la forma, se centra en temas figurados, que se emplazan en medallones de tornapuntas perfilados por rocallas y acogen relieves de los Evangelistas en la tapa, temas de la Pasión (Santa Cena, Oración del huerto y Flagelación) en la copa y prefiguraciones del sacrificio eucarístico (Moisés y la roca de Horeb, el sacrificio de Isaac y la recogida del Maná) en el pie que además se adorna con figuritas exentas de ángeles con los animales simbólicos de la Eucaristía: Cordero, Ave Fénix y Pelicano. Pero mientras que en la labor de los relieves Antonio Ruiz denota una extraordinaria habilidad, las esculturillas fundidas —incluidas las cabecitas de ángeles que adornan la tapa y el nudo— resultan algo más descuidadas en su realización, circunstancia apreciable en otras obras de este maestro y debida quizá, como apuntó Cruz Valdovinos, a contar con un nutrido obrador para hacer frente a la fuerte demanda que seguramente tuvo su taller.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 269.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1982), 189.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 375.

MORENO (2006), 224.



PEDRO MONTES

Copón

Málaga, 1775-1776.

Plata y plata dorada. Torneada, fundida y cincelada.

26 cm de altura, 14 cm de diámetro del pie y 11 cm de anchura de la copa.

Marcas en la copa y en el interior del pie: MONTeS y 1775; F. / AYALA y escudo de Málaga.

Alpandreire (Málaga). Iglesia Parroquial de San Antonio de Padua.

Este copón con vaso en forma de corazón fue realizado por Pedro Montes y Aguirre, uno de los más destacados intérpretes del estilo rocalla en Málaga. La noticia más antigua de su biografía es la de su matrimonio en 1749 con María de Montemart, nacida en París e hija del cónsul de Francia en Málaga. Su aprobación como maestro debió obtenerla por estas fechas, pues en 1753 figura como tal en el Catastro de Ensenada. Ocupó distintos cargos en el Colegio-Congregación y, desde 1762 hasta 1784, el empleo de platero de la Catedral de Málaga. Durante estos veintidós años, además de las labores de limpieza y aderezo de la plata, se ocupó de la realización de cuarenta y cinco piezas nuevas para el templo e iglesias dependientes de la fábrica mayor. En 1787 ya había fallecido.

Su catálogo de obras alcanza la veintena, todas de uso religioso, pero quizá lo más llamativo de la producción de este artífice sea la utilización junto a su marca personal de otra cronológica, que también emplearon otros maestros coetáneos de la capital, constituyendo una rara particularidad de esta platería durante la segunda mitad del siglo XVIII. De Montes dimos a conocer hasta tres variantes de su marca; la que figura en esta pieza es la tercera, que emplearía, suponemos, desde 1775 a 1784, año de su muerte. Aquí se acompaña de la del marcador Francisco de Ayala, que ocupó la contrastía entre 1754 y 1776, lo que facilita la datación de este copón en los años 1775 y 1776.

Lo más destacado de este copón que, recordemos, es el vaso sagrado destinado a contener las Hostias consagradas, es su copa dorada en forma de corazón, emblema del Sagrado Corazón de Jesús y símbolo de su amor hacia los hombres. De ahí que Montes recurra a la imagen de devoción más

popular desde el siglo XVII y represente su imagen anatómica con veracidad naturalista, reproduciendo sus vasos sanguíneos y arterias circulatorias, e incorpore los signos del sufrimiento de Jesús: el corazón herido por el puñal y ceñido por la corona de espinas. La estructura del resto de la pieza carece, por el contrario, de interés frente a la originalidad de la copa, pues tanto el pie —circular y de tres alturas— como el vástago que sirve de soporte al corazón —con nudo compuesto por grueso toro/jarrón y gollete cilíndrico—responden a una tipología del siglo anterior, continuada durante el pleno Barroco y mantenida por inercia en la platería malagueña durante los años de vigencia del Rococó —con rasgos, eso sí, algo más evolucionados y esbeltos — y hasta comienzos del siglo XIX. Sí resulta un recurso visualmente muy atractivo el contraste entre el dorado del corazón y la plata en su color del astil y pie, que hace destacar litúrgicamente la copa y subrayar su imagen simbólica.

Pero insistimos, el interés principal de esta pieza es su diseño, único en el contexto de la platería española del siglo XVIII. La forma del corazón, icono de reconocido carácter eucarístico, fue empleada con frecuencia durante el Rococó en los portaviáticos, sobre todo en las platerías de Sevilla y Córdoba, y muy especialmente a partir de 1765 en que el culto público al Sagrado Corazón de Jesús fue aceptado oficialmente por Clemente XIII, pero desconocemos ejemplos análogos al tipo descrito en centros españoles e hispanoamericanos, ni existen tampoco más ejemplares en Málaga, lo que nos hace sospechar que una traza tan singular por su rareza sólo pudo ser consecuencia de un encargo específico del cliente.

R.S.-L. G.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 335.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 307, 346 y 576, n.º 184.



DAMIÁN DE CASTRO

Cáliz

Córdoba, 1777.

Oro cincelado, torneado y fundido.

Marcas en el pie: CAS/tRO, flor de lis/ CASTRO, león de Córdoba.

28,8 cm de altura, 16,8 cm diámetro de base y 9 cm de boca.

Sevilla. Catedral.

Es una de las piezas más suntuosas del tesoro de la Catedral de Sevilla y también una de las obras más perfectas que salieron de la mano de Damián de Castro, y desde luego el más suntuoso de sus cálices. El ejemplar muestra una tipología propia del más puro Rococó, no solamente en las estructuras, sino también en la decoración. En cuanto al primer aspecto presenta una peana elevada, con perfil mixtilíneo, el nudo es claramente troncopiramidal invertido y la copa levemente cónica con la mitad inferior decorada. El aspecto de estas piezas con respecto a los modelos anteriores ha cambiado, ya que la relación de sus distintas partes le ha proporcionado una figura más esbelta que la que presentaban los cálices barrocos y además el desarrollo del basamento en altura y su conexión con el nudo hacen a la pieza más unitaria, de tal manera que su diseño forma una línea continua, quedando el astil casi invisible.

En lo que respecta a la ornamentación, las rocallas aparecen tanto en el basamento como en el astil y en la subcopa, pero no es la rocalla lo más característico de la pieza, sino la magnífica escultura que se desarrolla en todas sus partes. Escultura en bulto redondo apreciamos en el basamento y en el nudo, donde ángeles, los primeros semitenidos y los segundos como atlantes, muestran un

magnífico modelado. En el basamento se reparten además tres relieves, ubicados en cartelas mixtilíneas de rocalla, entre los ángeles de bulto, que representan la Última Cena, la Comunión de los apóstoles y el Lavatorio de los pies. En la copa se repite la misma distribución decorativa, otros tres relieves, enmarcados en medallones de rocalla, se distribuyen entre tres ángeles niños casi exentos. Los relieves representan el Prendimiento, la Flagelación y Cristo caído con la cruz a cuestas, todos ellos, y principalmente los del basamento muestran un claro conocimiento de la perspectiva, pero quizá la parte más novedosa sea el nudo, que muestra la fragilidad del estilo rococó, inaugurando un tipo de nudos calados que tendrá bastante éxito entre los seguidores y coetáneos de Castro. Los tres ángeles, que con sus cuerpos forman las aristas de la pirámide, dejan en el interior un espacio hueco sólo ocupado por un flotante racimo de uvas, que se mueve, e incluso suena levemente en la elevación durante la misa. El modelo lo repitió el mismo Castro en una pieza realizada para la Parroquia de la Asunción de Priego (Córdoba) diez años después, aunque en plata y con un leve cambio en la postura de los ángeles de la base. En resumen, una obra que aúna la perfección escultórica con la calidad del labrado en plata.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ SERRANO (1976), I, 400, fig. 129, II, 153.

SANZ SERRANO (1978), 283-284.

PALOMERO (1984), 623-624.

NIETO y MORENO (1993), 83.

MORENO (2006), 161.



DAMIÁN DE CASTRO

Cáliz

Córdoba. 1777-1787.

Plata dorada. Repujada, cincelada, grabada y con figuras de fundición.

30 cm de altura, 16,5 cm de diámetro de base y 8 cm de la copa.

Marcas: CASTRO con flor de lis, león de la ciudad de Córdoba. En la base hay una placa con el escudo del obispo Yusta Navarro y los punzones reseñados.

Priego de Córdoba (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

A través de la documentación consultada, el obispo Caballero y Góngora escribe una carta al señor corregidor y al Ayuntamiento de la villa de Priego, lugar en el que había nacido, para comunicarle que deseaba donar a la Parroquia de la Asunción unos ornamentos y alhajas «para que sirvan perpetuamente en su Altar y sean por ahora testimonio de mi gratitud». La carta fue escrita en Córdoba el día 6 del mes de marzo de 1794 y en ella se indicaba que serían entregadas por su mayordomo don Diego Carro. Además señalaba que todas las alhajas debían pertenecer a la parroquia «para que los dos principales altares [el mayor y el tabernáculo del Sagrario] estén bien servidos, sin tener que valerse uno de otro». El obispo Caballero redacta, con la misma fecha, una carta de donación de las alhajas a la Parroquia de la Asunción, en la que hace una distribución de las piezas, indicando las que estaban destinadas al servicio del altar mayor, que eran piezas realizadas en oro y esmaltes y señalaba que habían sido hechas en Madrid por el célebre Martínez. Mucho menos preciso fue a la hora de describir las piezas destinadas al servicio del sagrario, de las que hace una simple descripción.

Entre las piezas donadas al sagrario describe «un cáliz, sobredorado y cincelado, con su patena y cucharilla», cuyas características coinciden con esta pieza que estudiamos y que se conoce vulgarmente por el cáliz del obispo Caballero y Góngora; si bien hay que indicar que en el interior de la base lleva una placa grabada con un escudo y los punzones del maestro que realizó la pieza. Sorprende que el escudo allí grabado sea el del obispo Yusta Navarro que ocupó la sede de Córdoba desde 1777 a 1787, fecha que permite acotar su realización. La presencia de este sello indica que perteneció a este obispo y que, Caballero y Góngora, compró el expolio del prelado que le antecedió. Es obra contrastada y firmada por Damián

de Castro, maestro de gran fama que trabajó al servicio de la diócesis y de los obispos cordobeses.

El cáliz es una clara manifestación de la integración de las artes en el Barroco en la que los elementos tipológicos aparecen invertidos ya que la escultura se ha apropiado de la estructura arquitectónica; tiene un pie de quiebros, con vigorosos querubes y tres cartelas con relieves alusivos a la Pasión. El astil, basado en la profusión ornamental y en el uso de rocalla, tiene nudo triangular perforado, formado por figuras danzantes de ángeles en los ángulos, y en el centro un racimo de uvas. En la copa se repite la decoración del pie variando tan sólo las escenas de la Pasión. Es una pieza innovadora en la producción del maestro y de gran calidad ya que las figuras de los querubes están trabajadas con un relieve muy alto, como si fueran de bulto redondo en el pie y en la subcopa y, en el nudo, los ángeles se convierten en pequeñas esculturas exentas, representadas en movimiento.

Damián de Castro es el máximo representante de la platería cordobesa en la segunda mitad del XVIII. Su obra variada y creativa es la característica de un gran maestro; su producción es diversificada, sus modelos no responden siempre a la misma tipología sino que innova y crea diversas formas. La diversidad es la que le induce a construir esta pieza —semejante a la realizada para la Catedral de Sevilla unos años antes— introduciendo novedades como son evidentes en la manera de cincelar las figuras de los ángeles y en la forma de concebir el nudo. Precisamente lo más innovador es cómo ha ideado el nudo, abierto, perforado, como una hornacina que cobija el racimo de uvas, símbolo eucarístico. Sin embargo hay que indicar que, pese a su belleza, el maestro no vuelve a emplear esta solución en otros cálices por él realizados.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

RAMÍREZ DE LAS CASAS (1844).

ORTIZ JUÁREZ (1980), 101.

PELÁEZ DEL ROSAL y RIVAS CARMONA (1980), 330.

ARANDA y NIETO (1989), 45-46.

PELÁEZ, REY y TINES (1989), 98-99.

NIETO y MORENO (1993), 81.

MORENO CUADRO (2006), 162.



DAMIÁN DE CASTRO

Copón

Córdoba. Hacia 1783.

Plata dorada. Fundido y repujado.

27,5× 13,5 cm (diámetro copa)× 15,5 cm (diámetro pie).

Marcas: CAS/tRO (parcialmente frustras); león de Córdoba; lis/CASTRO (pestaña del pie). Burilada en el interior del pie, en la pestaña.

Escudo doble de la Casa de Medinaceli.

Lucena (Córdoba). Iglesia Parroquial de San Mateo.

La pieza objeto de comentario se incluye dentro del grupo de los «vasos sagrados», al igual que el cáliz y el ostensorio, según la clasificación establecida por el Secretariado Nacional de Liturgia de la Conferencia Episcopal Española. Mientras el cáliz sirve para contener la Sangre de Cristo en la Consagración, el copón es el recipiente en el que se guardan las Sagradas Formas que se dan a los fieles durante la comunión; una vez concluida la celebración eucarística, el copón con las formas consagradas se deposita en el sagrario. Como ha señalado Rivera de las Heras, esta reserva del Santísimo permite por una parte administrar el viático a los enfermos y distribuir la comunión a los fieles y, por otra, la adoración del Santísimo.

Designado en época medieval como ciborio o píxide, sus formas y materiales han ido cambiando a lo largo de los tiempos; a partir del siglo XVI lo encontramos ya definido en sus elementos esenciales, siendo precisamente su tamaño el que dará origen a su nombre: pie circular o estrellado, astil, copa grande y circular y tapa rematada con una crucecita.

Los copones del período barroco se van a caracterizar por la profusión decorativa, extendida por todas las superficies; motivos vegetales entremezclados con símbolos eucarísticos o pasionistas, y cabezas angélicas cubren pie, astil y copa, realizados con la maestría y dominio de la técnica habitual en los artífices barrocos. En los ejemplares cordobeses se generaliza el uso de un pie con pestaña mixtilínea y cuerpo de acusada convexidad, de cuyo centro surge el astil, caracterizado a su vez por la presencia de un nudo triangular invertido. La copa luce asimismo abundante decoración, al igual que la tapa, que presenta por lo común perfil convexo. Todo ello contribuye al incremento del efecto de riqueza que desprenden las obras de este período.

Como otros plateros cordobeses, también Damián de Castro realizó numerosas piezas ajustadas a esta modalidad, de la que se conservan abundantes muestras no sólo en Córdoba, sino por numerosos lugares del país. Pero la inquieta mente creadora

del maestro será capaz de dar vida a otro tipo en el que, sin abandonar el gusto por el movimiento inherente a su estilo, desarrollará soluciones completamente diferentes a las planteadas hasta entonces. A esta nueva modalidad se la ha designado como «salomónica» y se aplicará tanto a copones como a cálices, vinajeras y jarros. En opinión de Cruz Valdovinos, el nacimiento de este modelo pudo estar motivado por el deseo de labrar piezas de menor coste, pero que al mismo tiempo ofrecieran un aspecto grácil y atractivo, de modo que fueran suficientemente atractivas para la clientela.

Y es que en estos ejemplares, la decoración figurativa-vegetal que lucen la mayoría de las obras del platero cordobés, ha desaparecido por completo; en su lugar las limpias superficies del pie y de la tapa se ven surcadas por elegantes estrías helicoidales, que dibujan amplios segmentos, dispuestos a diferente nivel, produciendo un efecto escalonado. Ese escalonamiento permite a su vez juegos de clarooscuro que, indudablemente, introducen un nuevo valor estético en las obras así concebidas, dotándolas de un atractivo visual verdaderamente impactante. En el ejemplar lucentino, también la copa se adorna con estrías, pero son muy poco profundas y sin escalonamiento. Por su parte, el astil ofrece asimismo innovaciones, pues los modelos de nudo habitualmente usados por el platero, el triangular invertido o el bulboso, han sido sustituidos por un pequeño y elegante balaustre, estriado en helicoides, acentuando la sensación de ligereza y esbeltez que se desprende de la obra. Aunque no se conocen datos al respecto, el copón lucentino ostenta en la copa el escudo de la casa de Medinaceli, lo que hace suponer que su realización fue sufragada por algún miembro de esta poderosa familia, a la que pertenecía la villa desde el siglo XVII.

El modelo debió resultar atractivo para la clientela, pues otros plateros lo repetirán con escasas variantes, como puede comprobarse en el conservado en la parroquial de Cañete de las Torres, marcado por García y contrastado por Bartolomé de Gálvez.

M.T.D.G

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1982), 327-347.

AA.VV. (1987), V, 113.

NIETO y MORENO (1993), 115.

LÓPEZ SALAMANCA (2006), 140.



JOSÉ PERALTA VERDUGO

Cáliz y copón

Málaga. 1782.

Plata dorada, salvo el Cordero en el caso del copón que, además, lleva engastadas esmeraldas, rubíes, granates y aljófares. Ambas piezas torneadas, fundidas, relevadas y cinceladas.

27,5×16×8, 5 cm (cáliz) y 30×16×14 cm (copón).

Marcas: PERALT (unidas P y E, y A LT; repetida dos veces). En el cáliz éstas figuran en la peana y en el copón en el interior del pie. El copón lleva la siguiente inscripción (reverso de la peana): «Lo yso Jph Peralta y Lo costeo la Com[un]id[ad] deste R[ea]l Convento de Mi m[adr]e Sta. Clara de Malaga. Año de 1782», y el escudo de Carlos IV con collar del toisón (pie).

Málaga. Convento de Santa Clara.

Estas dos magníficas piezas fueron labradas por José Peralta Verdugo, la figura más relevante de la segunda generación de artífices plateros que cultivó el estilo rococó en Málaga. Nacido en esta ciudad en 1743, figura ya de maestro en un censo de 1771, ocupando en años sucesivos y en repetidas ocasiones, hasta un año antes de su fallecimiento que se produjo en 1820, algunos de los cargos principales del Colegio y de la Congregación de San Eloy (mayordomo, primer y segundo alcalde veedor, y fiscal).

Son varias las piezas de este platero que presentan su marca personal duplicada, pero sin que les acompañe la de localidad de Málaga, circunstancia que sucede igualmente en algunas de Pedro Cano († 1785) y resulta difícil de explicar, a no ser que obviarán deliberadamente llevarlas al marcador —como estaban obligados por las ordenanzas—, cargo que en la fecha de estas piezas o bien ocupaba de forma interina Juan Jiménez (1779-1782) o su titular Francisco Martínez (1782-1788). Hasta el presente conocemos dos variantes de su marca personal, similares en su contenido pero diferentes en el tamaño de la impronta, que es algo más pequeña en las contadas obras localizadas de comienzos del siglo XIX.

Como hemos señalado en estudios anteriores, estas piezas del Convento de Santa Clara representan la versión más perfecta e ilustrativa del modelo de cáliz y copón creado en Málaga durante el Rococó y cuyo origen atribuimos al platero Pedro Cano, que debió idearlo en torno a la década de los años cincuenta del siglo XVIII. Los elementos identificadores se localizan tanto en el pie, que se eleva sobre una planta poligonal con peana decreciente y de contornos, como en el astil, cuya pieza más representativa es su nudo periforme y el gollote final de tipo cilíndrico estriados; en los copones esta última pieza desaparece para equilibrar proporcionalmente el astil y el pie con las dimensiones de la copa, que adquiere, en los ejemplares de Peralta, un acentuado perfil bulboso, y abom-

bado en las creaciones de otros plateros del período. También la organización del adorno, dispuesto en sectores delimitados por estrías verticales (cáliz) o parejas de gallones lisos (copones), contribuye a identificar las producciones malagueñas que, en las piezas más ricas, como éstas, cuentan con abundante decoración figurada, muy minuciosa en los detalles y con una gran perfección en el acabado.

Así el cáliz presenta ángeles y querubines en la copa, mientras que en el pie aparecen relieves de la Última Cena, Oración en el Huerto y del Cordero místico además del escudo de Carlos IV (por el título de «Real» del monasterio) y las insignias de franciscanos y clarisas. El copón, por su parte, es obra de especial riqueza, tanto por su iconografía como por la adición de perlas, esmeraldas, rubíes y granates. En la tapa, que culmina en la figura del Cordero apocalíptico y estuvo cubierto de aljófares, hoy desaparecidos, que simulaban su lana, se representan querubines con racimos de espigas, ángeles con palmas y la Inmaculada Concepción, cuyo dogma defendieron con vehemencia los franciscanos. La copa está reservada a escenas de la Infancia (Huida a Egipto) y Pasión de Cristo (Flagelación Ecce Homo, Jesús con el Cirineo y el encuentro con la Verónica), además del pasaje de Josué y Caleb portando el gran racimo de uvas. Los segmentos del pie, por último están ocupados por medallones con la imagen de Santa Clara, de cuatro ángeles portando banderines con la cruz de Malta, la de Santo Domingo y los emblemas de la Orden franciscana y clarisa, así como por el escudo de Carlos IV con collar del Toisón. Toda esta iconografía se centra en presentar a Cristo como el mártir por excelencia y al sacramento eucarístico como su correspondiente imagen sacrificial. Ante una obra tan delicada y laboriosa, no es de extrañar que el platero, en una manifestación de orgullo poco corriente entre los plateros, escribiera «lo yso Jph. Peralta...» consciente de la altísima calidad de la obra.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 303-305

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 340 y 344.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 250-251.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2001), 254.



JOSÉ PERALTA VERDUGO

Copón

Málaga. 1782.

Plata dorada. Torneado, fundido, relevado y cincelado.

29 cm de altura, 16 cm de diámetro del pie y 14,5 cm de anchura de la copa.

Marcas duplicadas en el interior del pie: PERALT (unidas P y E, y A LT).

Málaga. Iglesia Parroquial de los Santos Mártires.

Las marcas que figuran en la pieza corresponden a José Peralta, del que hemos comentado en la ficha anterior su costumbre, durante un corto período de tiempo, de imprimir su marca personal duplicada sin la compañía de las de localidad de Málaga y la personal del marcador, lo que estaba prohibido por las ordenanzas, salvo que, por una circunstancia especial, se le permitiera hacerlo.

De Peralta conocemos hasta tres tipos de copón, similares en su estructura de copa ovalada y acentuado perfil bulboso, pero diferentes en su adorno y obviamente también en su precio. El más simple y económico va decorado únicamente por gallones lisos (Santa Cecilia, en Ronda); el modelo intermedio, representado por éste de la Iglesia de los Mártires, es de relieve muy plano en secciones gallonadas y se adorna con emblemas eucarísticos extraídos de las imágenes poéticas del Antiguo y el Nuevo Testamento, mientras que el tercero, que constituye la versión rica y de más alto precio, cubre completamente su pie, caja y tapa, que además remata en la figurita del Cordero, con relieves de la Pasión y otras alusiones de tipo simbólico. A este último pertenece el magnífico copón de las monjas clarisas de Málaga, presente así mismo en la exposición. De los tres modelos existen ejemplares en la ciudad realizados por otros plateros, pero ninguno presenta la compleja iconografía del segundo. En la mayoría, los espacios ocupados por la ornamentación se delimitan mediante parejas de gallones lisos y se cubren con simples motivos rococós o sencillos símbolos eucarísticos.

Aquí, en cambio, la iconografía adquiere un protagonismo principal, infrecuente en una obra de platería de este tamaño. Los emblemas van indi-

vidualizados en grandes cartelas de rocalla alternadas con otras alegorías enmarcadas simplemente por ramos de flores y hojas dibujadas y cinceladas con extrema habilidad. En concreto, figuran la lluvia del Maná (prefigura bíblica de la Sagrada Eucaristía), espada de fuego (expulsión de Adán y Eva del Paraíso), paloma con rama de olivo (fin del Diluvio y comienzo de La Nueva Alianza), serpiente con manzana en la boca (Pecado Original), codorniz con un pan (ave precursora del maná), lirio (símbolo de la venida de Cristo), mandrágora o granada (Árbol del Paraíso), barras para transportar el Arca de la Alianza, manzana (esposo místico del Cantar de los Cantares), sol (símbolo de Cristo), vid (especie sacramental del vino), espigas (especie sacramental del pan), Cordero místico (imagen sacrificial de Cristo), Tablas de la Ley (Antigua Alianza), Arca de Noé y arco iris (reconciliación del hombre con Dios) y Pelicano, símbolo del sacrificio de Cristo en la cruz y del Sacramento de la Eucaristía.

En pocas ocasiones, una pieza de platería sirvió, salvo en obras de gran formato, para desarrollar de manera tan prolija un discurso de este tipo, fácilmente comprensible en la época y más común en otros soportes, pero excepcional en obras labradas en plata. Pero también destaca por la perfecta adecuación de los adornos a la estructura y compartimentación de la pieza, que se despliegan sin envolver la forma como ocurre con frecuencia en el Rococó, mostrando sus contornos con total nitidez de líneas fluidas y convexas.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 305-308.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 342-344 y 576.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 253.

SÁNCHEZ LÓPEZ (2001), 382-383.



JOAQUÍN DE CÓRDOBA (atribuido)

Cáliz

Málaga. Hacia 1788.

Plata dorada. Torneado, fundido, relevado y cincelado.

29 cm de altura, 16,5 cm de diámetro del pie y 9 cm de la copa.

Marcas bajo la moldura de la copa: ..BA (?), escudo de Málaga y F.º MAR...

En el interior del pie, corona de marqués sobre «IZNATE».

Iznate (Málaga). Iglesia Parroquial de San Gregorio VII.

El cáliz lleva las marcas de localidad y personal del contraste malagueño Francisco Martínez de Valdivia, que desempeñó el empleo desde 1780 hasta 1788 en que le sucede Juan del Valle. La del artífice, por el contrario, es prácticamente ilegible, salvo dos letras de la marca (BA o BO), lo que impide una identificación con garantías. De los veintiséis maestros establecidos en Málaga en la década de los años ochenta, sólo cabe aventurar, aunque con reservas, que pertenezcan al apellido de Joaquín de Córdoba, de quien se tienen unas pocas noticias entre 1788 y 1795 y se desconocen otras obras.

Si bien las marcas avalan el origen malagueño de este cáliz, sin duda son su estructura, organización de los adornos y prolija iconografía los elementos donde mejor se aprecia su relación directa con esta platería, según hemos comentado en los ejemplares anteriores. En éste de Iznate la ornamentación es de cartelas asimétricas separadas por estrías —como es habitual— y enmarcadas por ces, rositas y rocalla. En las de la subcopa se representan el Beso de Judas, el Prendimiento, Jesús ante Caifás, la Flagelación, la Crucifixión y la Re-

surrección, mientras que en el pie figuran la Oración en el huerto de los Olivos, Jesús preso, el Cirineo ayudando a Jesús, el Cordero Místico y dos interesantes alegorías eucarísticas interpretadas como escenas de género (recolección del trigo y de la uva).

Su parecido con el cáliz precedente de José Peralta es tal que en alguna ocasión anterior se lo atribuímos a este platero. Ahora sin embargo, apreciamos ligeras diferencias localizadas en el perfil de la rosa, que es más recto, y en el pie, que se eleva sin la suave sinuosidad que tienen los de Peralta, dejando más espacio al artífice de este cáliz para las escenas figuradas que son de dimensiones algo mayores y más resaltadas, también excelentes en la ejecución pero sin la delicadeza y precisión en los detalles que muestran las de este platero.

Señalar, por último, que la pieza fue donada a la Iglesia por el Marqués de Iznate, don Antonio Campos Garín, aunque no en la fecha en que se labró, pues el título fue creado por Alfonso XII en 1884.

R.S.-L.G

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 300-301.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 252.



DAMIÁN DE CASTRO

Viso de sagrario

Córdoba. 1772.

Plata en su color. Repujado.

59×43 cm.

Marcas: 72/ARANDA; CAS/TRO; LEÓN (ángulo inferior derecho).

Montemayor (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Según la acepción recogida en el Diccionario de la Real Academia Española el viso de altar se define como un «cuadro pequeño de tela con su bastidor, con el cual, en algunas partes, cubren las puertas del sagrario donde está el Santísimo Sacramento». Se trata pues, de una pieza de ornato, sin uso litúrgico específico, destinada a proteger y embellecer el Sagrario en determinadas festividades. Por lo común estaban realizados en tela de damasco liso si bien, dependiendo de la capacidad económica de la parroquia o comunidad, podían ser también de seda, presentando en este último caso labores bordadas de motivos eucarísticos. A partir del siglo XVIII, coincidiendo con el resurgir de las artes y especialmente de la platería, y quizá motivado por el afán de engrandecer los ajuares parroquiales, se aprecia en Córdoba la presencia de un destacado número de visos de altar realizados en el noble metal, modalidad que, por otra parte, apenas sí tiene eco en otros lugares de la región.

Por lo general su estructura sigue muy de cerca el esquema de una puerta de sagrario: tienen forma rectangular y aparecen profusamente decorados con motivos vegetales y eucarísticos. El centro lo ocupan temas tan emblemáticos como el Cordero sobre el Libro de los siete sellos, el Pelicano y el Cáliz con la Sagrada Forma. No se conocen ejemplares realizados en la primera mitad del siglo XVIII, pudiéndose fechar los conservados entre 1750 y 1790; uno de los más tempranos es el que labrara para el desaparecido convento del Corpus Christi de Córdoba el platero Juan de Osorio, mientras que entre los más tardíos ha de considerarse el que conserva la Parroquia de San Andrés de la capital, obra anónima de finales del Setecientos, donde ya son perceptibles los influjos neoclásicos, entremezclados con los motivos de rocalla.

Por lo sabido hasta ahora, fue Damián de Castro uno de los plateros que más cultivó esta modalidad; en efecto, de los ejemplares que han llegado hasta nosotros, al menos tres han salido de sus manos, el de la Iglesia de San Nicolás de la Villa, en la capital y los dos que se conservan en la Parroquia de la Asunción de Montemayor, uno con la imagen del Cordero, realizado en 1769 y el otro con el Pelicano, que es el que aquí se comenta. Algunos autores mencionan

además otro viso del maestro en la parroquia de Bujalance, pero en realidad se trata de una puerta de plata aplicada a un sagrario de madera.

Nada se conoce sobre los pormenores contractuales de esta obra, ni si fue un encargo ex profeso de la parroquia o fruto del legado de algún donante; lo único seguro es la autoría y la fecha de ejecución, 1772, determinadas por la marca del platero y el punzón de contrastía, respectivamente. Si se comparan ambos trabajos puede observarse cómo en ambos están presentes algunos de los rasgos más decididamente personales del artífice, como son lo movido del diseño, la volumetría de las formas, la presencia de las rocallas, los fragmentos de cornisa con los bordes enroscados, las ces enrolladas, además de un rico repertorio vegetal, de aspecto carnoso y, en general, la profusión ornamental que le es tan característica.

Sin embargo, en la pieza que comentamos, las flores son más pequeñas, ha desaparecido el fondo de retícula y los elementos arquitectónicos han ganado protagonismo, hasta el punto de que la zona inferior se asemeja bastante a las soluciones empleadas por el artífice en los soportes de las sacras y de algunas de sus urnas eucarísticas. Permanecen, no obstante, el variado juego de molduras ondulantes, con aristados perfiles, las ces enroscadas en los extremos, la rocalla de elegante factura y el turgente aspecto de los motivos florales. En contraste, el espacio central es una superficie lisa, enmarcada asimismo por sinuosas ces engarzadas, en el que aparece el Pelicano, con las alas desplegadas, dando de comer a sus tres polluelos. Aunque fue éste uno de los símbolos eucarísticos de más aceptación en el Barroco, sin embargo es ésta, que sepamos, la única vez que Damián de Castro lo elige como tema central de un viso, pues en los otros dos ejemplares conocidos coloca al Cordero apocalíptico. Tanto en el viso que comentamos como en el de la Parroquia de San Nicolás, fechado en 1789, el movimiento se ha llevado a sus máximas consecuencias, al suprimirse los contornos exteriores rectos, siendo sustituidos en ambas obras por unos perfiles cóncavos-convexos muy efectistas, que enriquecen extraordinariamente al conjunto.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973), 73.

ORTIZ JUÁREZ (1980), 89.

CRUZ VALDOVINOS (1982), 327-347.

AA.VV. (1993), VI, 118.

NIETO y MORENO (1993), 190.



ANTONIO DE SANTA CRUZ Y ZALDÚA

Sacras

Córdoba. 1775-76.

Plata en su color y dorada. Repujada, grabada y cincelada.

29× 24,5 cm (laterales) y 40 × 50 cm (central).

Marcas: S./CRUZ. LEÓN y 75/LEIVA (parte superior, pegadas al texto, sacras laterales) S/CRUZ, LEIVA/76, LEÓN (ángulo inferior derecho, sacra central).

Priego de Córdoba. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Este juego de sacras forma parte del legado que el obispo Antonio Caballero y Góngora hizo a la Parroquia de la Asunción de Priego en 1794; aparece en la relación que hace de los objetos de plata que donó para servicio del altar mayor, indicando «tres sacras con algunos golpes dorados». Responde al modelo de piezas de pontifical, es decir pertenecientes a un obispo. Se denominan sacras a los tres objetos que contienen diversos textos latinos de la misa y antiguamente eran colocados en la mesa de altar para que el celebrante pudiese leerlos cómodamente, sin recurrir al misal. El comienzo del uso de estas piezas se sitúa en el siglo XIII, y consistían en un pergamino a tres columnas con Gloria y Credo, Consagración y Evangelio de Juan, respectivamente.

La sacra central, con las palabras de la Consagración, se empezó a usar en el XVI y las laterales en el XVII, la de la Epístola lleva el Salmo del Lavabo y la del Evangelio, el Evangelio de San Juan. Después del Concilio Vaticano II estas piezas han dejado de usarse. La forma ha variado a lo largo del tiempo destacando por su elegancia las aquiformes, características de los talleres salmantinos del XVIII. María Jesús Sanz considera que el uso de estos elementos no debió generalizarse hasta mediados del siglo XVIII ya que no se han conservado ejemplos de fechas anteriores, no existiendo en Huelva ni en Málaga constancia de ninguna sacra. El modelo que se realiza en Sevilla sigue un esquema similar a los que se ven en Córdoba, con rocalla y soportes a modo de zócalos arquitectónicos y mixtilíneos.

Este juego de sacras de la parroquia de la Asunción lleva la marca de Antonio de Santa Cruz y Zaldúa y la de Leiva como fiel marcador. Las sacras laterales se hicieron en 1775, fecha en que fueron contrastadas por Juan de Luque y Leiva mientras

que la central lo fue en 1776. La figura de Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa no está aún suficientemente estudiada y es considerado como uno de los artífices más destacados de Córdoba después de Damián de Castro. En su producción pueden apreciarse dos tendencias, una mayoritaria en la que se muestra todavía atraído por las formas helicoidales y la decoración de flores menudas alternando con relieves y cabezas de angelotes; y otra en la que se percibe la atracción por el nuevo lenguaje neoclasicista, más sobrio y contenido. Dentro de esta línea hay que situar estas sacras, de elegante diseño, en las que la ornamentación clasicista triunfa sobre el gusto rococó. El hecho de que estén fechadas en 1775 y 1776, respectivamente, plantean la sugerencia de una posible vinculación o conocimiento de la obra del francés Miguel Verdiguier, puesto que las formas esbeltas y equilibradas están en la línea de la estética desarrollada por este maestro en Córdoba, como son las ces encontradas, las palmas como elemento decorativo y las cabezas de querubes, además de las formas elegantes y sinuosas de los ángeles que conforman la sacra central. Cabe en lo posible que estas sacras fueran diseñadas por el marsellés y realizadas por Santa Cruz ya que no se puede olvidar que este maestro hizo importantes diseños de platería y que estuvo muy vinculado al obispo Yusta Navarro, a cuyo episcopado pertenecen estas piezas.

Por otra parte cabe señalar que este juego de sacras es único en la diócesis de Córdoba, ya que se aparta del modelo tradicional en la ciudad, plano y enmarcado por decoración, aunque es interesante resaltar que estos objetos son abundantes en la diócesis de Córdoba a lo largo del XVIII y que sobre todo se popularizan a partir del episcopado de don Martín de Barcia.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

RAMÍREZ DE LAS CASAS (1844).

PELÁEZ DEL ROSAL y RIVAS (1980), 331.

ORTIZ JUÁREZ (1980), 137.

DABRIO (1985), 113-114.

PELÁEZ DEL ROSAL, REY y TINES (1989), 98-99.

ARANDA y NIETO (1989).

NIETO y MORENO (1993), 47.

MORENO (2006), 1998.



DAMIÁN DE CASTRO

Vinajeras, salvilla y campanilla

Córdoba. 1777-1787.

Plata dorada. Repujada, cincelada y grabada.

Salvilla: 31 × 23,5 cm. Vinajeras: 15 × 8 × 6,5 cm. Campanilla: 14 cm, base 7 cm.

Marcas: CASTRO con flor de lis (salvilla). Las piezas llevan grabado el escudo del obispo Yusta Navarro.

Priego de Córdoba. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Este conjunto, formado por vinajeras, campanilla y salvilla, es de gran calidad y fue donado en 1794 por el obispo Caballero y Góngora para servicio del Sagrario estando anotado en la carta de donación como «un platillo, vinajeras y campanita, de la misma conformidad y de igual hechura» especificándose también el peso total de las piezas. El escudo del obispo Yusta aparece grabado en el centro de la salvilla y en la parte central de las vinajeras. La presencia del escudo del obispo indica que formó parte de su pontifical y que estas piezas fueron adquiridas por Caballero y Góngora en el expolio de las pertenencias de su antecesor junto con el cáliz que, igualmente, donó para el servicio de la capilla sacramental.

Para la realización de la liturgia eucarística se hace necesario el uso de una serie de objetos que permiten poner sobre el altar el pan y el vino destinados a convertirse en el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Los objetos que se utilizan en la liturgia eucarística son las vinajeras —una para el vino y la otra para el agua—, el hostiario, la patena para el pan, el cáliz para el vino y la bandeja y jarra del Lavabo.

Las vinajeras —nombre con el que se designan en los inventarios del siglo XIII de la Catedral de Salamanca— fueron introduciéndose lentamente en la diócesis de Córdoba. En el inventario de 1294 se registran «dos ampollas de plata», las cuales pudieran relacionarse con el uso que más tarde tendrían las vinajeras. En la diócesis de Córdoba, en opinión de Nieto Cumplido, en las parroquias se utilizan las vinajeras de estaño, a excepción de la catedral y parroquias de grandes poblaciones en las que se usa la plata. En el siglo XVIII estos objetos están plenamente introducidos en la liturgia de la diócesis cordobesa empleándose a veces la

plata y el cristal para su ejecución, pero cuando realmente alcanzarán su cenit será en el siglo XVIII.

El juego de la Asunción de Priego es una magnífica representación de los objetos que se emplean en la liturgia eucarística. Damián de Castro ha realizado unas piezas que, al igual que el cáliz que hizo para Yusta, reflejan la fuerte vinculación del autor con el mecenas que le encarga la obra. Si comparamos este juego con otros modelos ejecutados por el maestro se observa que se aparta de las formas tradicionales en el momento, tipo jarra, con pico vertedor con cabeza de animal y mascarón, centrándose en un modelo en que las jarras quedan conformadas por la decoración floral asimétrica, muy henchida, que recuerda cómo el maestro trabaja la rocalla.

No se trata de modelos en los que el autor se hace reiterativo y vuelve a reelaborar lo que anteriormente había ejecutado en otros encargos; son obras únicas en las que sigue muy apegado a la estética del Rococó, cuyos motivos decorativos emplea en la decoración de la salvilla, en la base de las jarras y en las tapas, con un volumen que recuerda sus inicios en el llamado «estilo moderno de la época» en clara alusión al Rococó, como ya se indicó en la urna eucarística de la Catedral de Córdoba que realiza en 1761.

Completa el juego la campanita, muy proporcionada y decorada con motivos de rocalla que envuelven la falda y se expanden por el mango, si bien hay que destacar que en ella los motivos decorativos carecen de la fuerza y el vigor que ha empleado en la salvilla y en las vinajeras.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

RAMÍREZ DE LAS CASAS (1844).

PELÁEZ DEL ROSAL y RIVAS (1980), 330.

ORTIZ JUÁREZ (1980), 101.

PELÁEZ DEL ROSAL, REY y TINES (1989), 98-99.

ARANDA y NIETO (1989), 46.

NIETO y MORENO (1993), 70 y 86.

MORENO (2006), 162.



FÉLIX DE GÁLVEZ Y SÁNCHEZ

Portaviático

Antequera. Entre 1777 y 1781.

Plata dorada. Fundida, repujada y cincelada.

30× 19,5 cm.

Marcas en el interior de la tapa: jarra de azucenas, +/NVRT (la + sobre el segundo palo de la V; la N invertida) y GALBEZ. Antequera (Málaga). Museo Municipal (depósito de la Iglesia Parroquial de San Sebastián).

Las dos primeras marcas son la de localidad de Antequera y la personal del marcador de la ciudad Francisco Ruiz Navarrete, cargo que ostentaba ya en 1773 y mantuvo hasta su muerte en 1781. La tercera es la del autor del portaviático, Félix de Gálvez, aprobado en 1777 aunque desde 1752, al menos, ejercía ya de maestro sin estar examinado, lo que en centros secundarios debió ser una práctica frecuente. Además, su prestigio en la profesión y saneada economía le llevaron a ocupar los cargos más importantes del Colegio Congregación de San Eloy de Antequera, en cuya organización participó muy activamente hasta su definitiva aprobación real en 1786. El catálogo de obras de este platero es amplio e incluye tanto piezas de iglesia —para Antequera y localidades cercanas— como de uso doméstico, alguna presente en esta exposición (pareja de saleros de la colección Hernández Mora-Zapata), pero ninguna alcanza la originalidad de diseño y madurez artística de esta pieza de la Iglesia de San Sebastián.

El portaviático, como es sabido, es el vaso sagrado utilizado para llevar la comunión a los enfermos o el viático a los moribundos. Éste tiene forma aproximadamente en cruz con remate en corona real, que sirve de tapa, y contorno de gran ondulación. El frente principal está presidido por un medallón de tornapuntas con el relieve del Cordero apocalíptico y por otro más pequeño, situado en el saliente inferior, con el Áve Fénix, mientras que en el reverso figuran el martirio de San Sebastián —por la advocación de la iglesia a la que pertenece— y el tema del Pelicano con sus crías. Completan la decoración de la pieza cabecitas de querubines, florecillas y alguna rocalla.

En una ocasión anterior señalamos que el modelo de partida de éste portaviático de Gálvez era el cordobés en forma de copa o jarrón con pie y tapa provista de corona real (por ejemplo, el de Castro en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella), pero las afinidades con piezas de esta platería alcanzan también a los adornos y emplazamiento de los temas: cabecitas de querubines —que aquí se disponen en torno a los medallones y en las volutas laterales—, alegorías eucarísticas y tornapuntas. Ahora bien, la diferencia que concede singularidad a este ejemplar es la sustitución del pie cordobés por una prolongación de doble curva que acentúa el diseño en cruz y, en consecuencia, el sentido de la pieza, destinada a la reserva de la Eucaristía para la administración del viático, evocando con esa traza el recuerdo del sacrificio de Cristo en la cruz y su acción redentora.

No se trata, por tanto, de una reproducción literal del tipo comentado, como hacen otros plateros, sino de una interpretación brillante y personal del modelo al que Gálvez dota de una rara originalidad tipológica, inédita en el contexto de la platería rococó andaluza, que conoció, además del tipo de portaviático ya citado y difundido por los artífices de Córdoba, otros en forma de corazón y de águila (o pelicano) con las alas explayadas.

La dilatada actividad de Gálvez, pues murió en 1803, le permitió pasar, ya en sus últimas obras, de las líneas curvas y sinuosas a la claridad, simplicidad y simetría propias del lenguaje neoclásico. Además, junto a piezas de una esmeradísima ejecución técnica otras resultan más descuidadas y comunes, en particular las de menor valor económico.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 297.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1993), 233-234.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 249.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2004), 219-220.



ANÓNIMO

Portaviático

Córdoba. Segunda mitad del XVIII.

Plata dorada, con piedras preciosas. Cincelado, fundido.

Sin marcas.

15,5×19×15,5 cm.

Aguilar de la Frontera (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Soterraño.

Como indica su nombre, el portaviático es uno de los vasos sagrados que componen el ajuar litúrgico, empleado tanto para llevar el viático a los moribundos como para llevar la comunión a los enfermos. Ya desde los primeros siglos de la Iglesia hubo costumbre de que se llevase el viático a los que estaban a punto de morir, y esa práctica se verá reforzada en la Edad Moderna; según se recogió en una de las disposiciones del Concilio de Trento, quedó establecido que en los templos hubiera reserva de la Eucaristía, precisamente con el fin de poder consolar con la comunión a los que se disponían a dejar esta vida.

Aunque es probable que existieran modelos anteriores, se ha considerado que los ejemplares que conocemos debieron hacer su aparición en torno a los siglos XV-XVI; al principio fueron sencillas cajas circulares, con el interior dorado; no obstante, buscando realzar el valor y la importancia de un objeto destinado a la custodia de las Formas Sagradas, su tipología ha ido variando a lo largo del tiempo, hasta el punto de que no resulta raro el hecho de que se dieran simultáneamente varias de ellas. Las mayores innovaciones tienen lugar en el período barroco, siendo entonces cuando aparecen los modelos más variados y lujosos. Uno de los más frecuentes, con numerosos ejemplares en las zonas de Sevilla y Huelva, fue el de forma de corazón, con terciopelo, bisagras para su apertura y remate flamígero; como decoración, se emplearán en ellos los habituales motivos eucarísticos de espigas, vides, el Cordero e incluso un ostensorio.

En lo que se refiere a la platería de Córdoba, será el período rococó el que aporte mayor variedad tipológica en este terreno; si bien apenas existen modelos en forma de corazón, sí hubo, por el contrario, otros tipos que gozaron de gran aceptación: la caja con pie, de contornos sinuosos, tapa en forma de corona y profusa decoración, la caja circular con halo de rayos y, sobre todo, el de forma

de pelícano, el más original de todos. Desde el siglo XVI, la figura del pelícano, asimilada a Cristo, había sido introducida en la ornamentación de los objetos sagrados, especialmente en aquellos vinculados al culto eucarístico. El Rococó incrementará su presencia hasta el punto de convertirlo en frecuente motivo ornamental de los objetos sagrados, y muy especialmente de aquellos que estaban al servicio del Sacramento, como es el caso de los visos de sagrario y los portaviáticos. Ambas piezas ocupan un lugar destacado en la platería cordobesa, siendo más reducida su presencia en las demás platerías andaluzas.

Se muestra por lo general al animal con las alas desplegadas, cuyas puntas, por lo general, descansan sobre el suelo; las patas están separadas y terminan en afiladas garras; para darle mayor estabilidad lucen ancha cola que apoya en el suelo. La cabeza suele describir casi siempre una elegante curva, para simular que pica su pecho. Precisamente aquí llevan una oquedad, cerrada por una puertecilla circular con bisagra y pasador, en cuyo interior va alojada una cajita pequeña y circular, realizada en oro, en la que se deposita la Sagrada Forma. Frecuentemente disponen de cadenas, para permitir al sacerdote colgarlo de su cuello. Con objeto de enriquecer aún más la obra, suelen adornarse con piedras preciosas dispuestas, bien en torno al hueco del buche, bien en la cabeza y en los ojos del animal. En los ejemplares cordobeses no aparecen los polluelos, que sí pueden verse en algunos ejemplares sevillanos.

Esta tipología gozó de gran predicamento en tierras cordobesas, habiéndose conservado ejemplares, además del que comentamos, en Lucena, Cañete de las Torres, Hinojosa del Duque y Palenciana, éste con la marca de Manuel Repiso; hay otro en Benamejil, procedente de talleres granadinos.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1981), 70.

NIETO y MORENO (1993), 164.



JUAN BAUTISTA ZULOAGA

Bandeja

Sevilla. 1775.

Plata relevada, cincelada y fundida.

Medidas: 53 cm de diámetro.

Marcas en la orilla: Giralda de Sevilla, ZvloA (Zuloaga abreviada), rosetas de cuatro pétalos y CARD, jabalí o cerdo.

Leyenda: «LO COSTEÓ LA FÁBRICA DE LA YGLESIA DE LEBRIJA, SIENDO MAYORDOMO DON JUAN ENRIQUE CORDERO, AÑO DE 1775».

Lebrija (Sevilla). Iglesia Parroquial de Santa María de la Oliva.

Hace juego con otra bandeja idéntica, las mismas medidas, las mismas marcas y la misma distribución decorativa, solamente varía levemente la leyenda, ya que en la otra pieza no figura el nombre del mayordomo.

Se trata de una obra claramente rococó, de borde ondulado y decorada enteramente con rocallas de todo tipo, que se extienden por el borde, determinándolo en algunas zonas. En el cuerpo de la bandeja los motivos son de mayor tamaño y componen formas de todo tipo, ces entrelazadas, afrontadas, o solas con cresterías llameantes, presentando como única iconografía en el centro la torre, símbolo de la parroquia, que se enmarca con ces de rocalla de distintos tamaños, componiendo una especie de medallón oval de perfil discontinuo.

En cuanto al marcaje es de los más completos, ya que presenta todas las marcas a que obligaba la ley: autor, contraste, y ciudad, pero en este caso añade además otros símbolos, alguno identificable con el contraste, y otro probablemente relacionado con el autor. Éste, Juan Bautista Zuloaga, fue un importante platero en la ciudad de Sevilla, con numerosas obras tanto en la capital como en la provincia. De él sabemos que fue recibido como maestro en 1761,

aunque ejercía como tal mucho antes, ya que desde finales de 1747 era platero de la catedral, sustituyendo a su suegro Manuel Guerrero. En la Catedral de Sevilla intervino en las obras de mayor envergadura que se realizaron durante su ejercicio, como la custodia de torre de oro, que iniciada en 1608, aún estaba sin acabar en su tiempo. Zuloaga trabajó en ella hasta su muerte, que debió ocurrir entre 1784 y 1785, pues al año siguiente había ya un nuevo platero en la catedral. Otra de las obras importantes de la catedral en la que intervino fue el retablo de plata, que fue una obra realizada durante los siglos XVII y XVIII, aunque tuvo más suerte que la custodia de oro, ya que ha perdurado hasta nuestros días, y la custodia desapareció pocos años después de terminarla.

En cuanto al contraste Nicolás de Cárdenas, se sabe que tuvo una amplia trayectoria profesional, pues, examinado de maestro en 1729, sus referencias en el ejercicio de contraste llegan hasta 1780. La forma de marcaje que presenta en esta pieza es la más habitual de su última época: CÁRDENAS y el cochinillo que, según Sancho Corbacho, era un pequeño jabalí, símbolo de su apellido, pues otra de las acepciones del animal era «cárdeno».

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

- SANCHO CORBACHO (1970), n.º 99.
SANZ SERRANO (1976), 428.
AA. VV. (1984), I, 329, II, 97.
CRUZ VALDOVINOS (1992), 172-173.
GESTOSO (2001), 360-361.
SANZ SERRANO (2003), 575-576.
AA. VV. (2004), II, 544, fig.174.
SANZ SERRANO (2006), 636.



VICENTE GARGALLO

Bandeja

Sevilla. Hacia 1790.
Plata y plata dorada. Repujada.
60 cm de diámetro.
Marcas: V•GARGALLO.
Sevilla. Catedral.

Este par de bandejas, perteneciente al cabildo de la Catedral de Sevilla, como las de Damián de Castro, son un ejemplo del impacto que tuvieron en dicho templo las del mencionado artista cordobés. Unos trece años después de que las de Castro hubiesen llegado a la catedral, el cabildo mandó hacer unas casi iguales a Gargallo. Este platero, examinado de maestro en 1782, tiene una amplísima obra repartida por toda la provincia de Sevilla, e incluso por algunos lugares de Extremadura. Desde 1786 era platero de la catedral, y tres años más tarde interviene en la custodia de asiento, de oro, que el cabildo de la catedral había empezado a ejecutar en 1608, y había pasado por muchas vicisitudes. A Gargallo se le entregó todo el oro, tanto labrado como en pasta, y se le encargó que hiciera modelos en barro y en madera para reformarla. La custodia, quizá su obra más importante, se acabó en 1791, y tanto de su compromiso como de la entrega de la obra él mismo hizo una detallada descripción. Desgraciadamente la custodia fue deshecha en 1798, y lo que el platero consideraría su magna obra desapareció.

Con respecto a las bandejas no presentan en realidad una gran originalidad, aunque son obras sun-

tuosas y de gran tamaño. Siguen fielmente el modelo de Castro, aunque en el centro tienen el escudo del cabildo catedralicio, es decir la Giralda entre las jarras de azucenas, siendo ésta la única parte dorada de la bandeja. La distribución de los elementos ornamentales es la misma que en las de Damián de Castro, centro elevado, rodeado de rocallas ovales cerradas y llameantes que se alternan, aristas helicoidales en el cuerpo de la pieza, y borde formado por ces de rocalla cóncavas y convexas alternantes. Igualmente que en el modelo de este borde surgen rocallas en forma de cartelas que invaden el espacio central.

Las diferencias fundamentales que se aprecian con el original de Castro están no sólo en el escudo central, sino en el tratamiento más plano de la ornamentación, en la ausencia de dorado en los elementos en relieve y en la aparición de una rocalla más tardía o decadente en el borde. Además la técnica y tratamiento de la ornamentación es mucho más plana, sencilla y menos perfilada. No obstante las piezas son de una gran calidad, aunque no resisten la comparación con las de Damián de Castro.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

- SANZ (1976), 284-286.
SANZ (1986), 577-594.
CRUZ VALDOVINOS (1992), 284.
SANZ (1997).



MIGUEL DE GUZMÁN

Custodia

Jaén. Hacia 1775.

Plata y plata sobredorada. Fundida, cincelada y repujada.

45 cm de altura, 21 cm de diámetro de la base y 21 cm de anchura máxima.

Marcas en la base: localidad de Jaén; MG/GVZ/M. y León.

Baños de la Encina (Jaén). Iglesia Parroquial de San Mateo.

Custodia de sol con base octogonal formada por cuatro lados pequeños y cuatro mayores alternados, y apoyada en unos soportes con forma de volutas culminadas por cabezas de querubines. Sobre dicha base se levantan a su vez cuatro volutas en las que descansan grandes cabezas de querubines y de las que penden racimos de uvas y espigas. El astil se compone de una esfera plateada con espigas y uvas sobrepuestas, sobre las que se apoya un ángel de bulto redondo que, con los brazos levantados, sostiene el ostensorio con forma de sol. El viril está rodeado de nubes formando una aureola circular con angelotes repujados y en la parte superior la figura de Dios Padre. Va asimismo bordeado de rayos rectos y curvos, y coronado por una cruz latina acabada en bolas, culminándose así una obra propia de uno de los principales plateros jiennenses del siglo XVIII.

Este tipo de custodia de sol surgió hacia finales del siglo XVI ante la necesidad que se tenía, en el culto al Santísimo Sacramento, de concentrar la vista y la devoción en la hostia consagrada; de esa manera, fue desarrollándose posteriormente como un objeto típicamente barroco.

En este caso, se trata de un ejemplar con unas características un tanto especiales al adoptar el astil forma de ángel. Siendo este tipo de astiles de procedencia francesa, no llegó sin embargo a ser totalmente aceptado en España, aunque es cierto que existen algunas piezas, especialmente en zonas tan distantes geográficamente como Salamanca y Córdoba, donde sí se llegó a utilizar el modelo. Asimismo, está también presente, entre otras, en la custodia del convento de Santa Clara de Úbeda (Jaén), marcada en Córdoba en el año 1769 por Francisco Cortés de Aranda, y atribuida

por Cruz Valdovinos y García López al también cordobés Bartolomé Francisco de Gálvez y Aranda.

Aunque lo normal en la época es el uso de la base circular, el hecho de que en esta pieza sea de forma poligonal, puede retrotraernos a etapas anteriores; sin embargo, el uso de las volutas, las líneas curvas, las figuras de ángeles y el propio y original astil, aportan un destacado y decorativo toque, propio de la platería del último tercio del siglo XVIII.

En otro orden de cosas, el autor, Miguel de Guzmán, pertenece a una acreditada dinastía de plateros jiennenses que, originaria de la localidad de Huelma, se extendió no sólo por la propia provincia, sino también por otras limítrofes andaluzas y extremeñas, teniendo talleres abiertos durante todo el siglo XVIII y buena parte del XIX.

El citado Miguel de Guzmán, nacido hacia mediados del siglo, es uno de los plateros más prestigiosos de la centuria en Jaén, autor de una cierta cantidad de significativas obras como atriles, ciriales, acetres, hisopos, custodias, etc., conservados en diferentes templos de la diócesis.

Por último cabe apuntar que es asimismo coetáneo de Francisco Bartolomé de León, fiel contraste de la ciudad de Jaén desde el año 1773 —como aparece repetidamente y por diversas causas en las actas capitulares del cabildo civil—, permaneciendo en dicho cargo durante un tiempo prolongado, y, precisamente, fiel contraste de la pieza que nos ocupa, hecho que nos permite datar de una forma bastante aproximada su autoría en la década de los setenta del siglo XVIII.

R.A.H.

BIBLIOGRAFÍA

VALDOVINOS y LÓPEZ (1979), 67-68.

CAPEL (1985), 371-375.

ANGUITA (1996), 218-219.

MORENO, ALMANSA y JÓDAR (2005), 260.



BLAS DE AMAT

Custodia

Sevilla. Hacia 1770.

Plata dorada. Torneada, fundida, repujada y cincelada.

74 cm × 28 cm.

Marcas: AMAT, torre alargada y estrecha (Giralda) y animal de perfil (cochinillo).

Sevilla. Iglesia Parroquial de San Andrés.

Base de planta circular levemente ondulada, de gran elevación sobre pestaña moldurada. Astil compuesto por un cuerpo acampanado invertido sobre el que descansa un nudo compuesto de pelícano de alas abiertas, rodeado de sus polluelos a los que alimenta con la propia sangre que le brota del pecho. Sobre su espalda apoya un elemento piriforme que sirve de apoyo para el viril de tipo sol, con cerco engrosado por decoración de ces y tornapuntas, con rayos formando haces a bisel de distintos tamaños que remata en una cruz de perfiles muy movidos con ráfagas en los ángulos.

El marcaje de esta custodia se compone de una variante de la marca de localidad de Sevilla, otra del contraste Nicolás de Cárdenas que se ajusta a la figura de un cochinillo de perfil, y la del artífice Blas de Amat, platero documentado entre 1729 y 1780. Realizó el examen para obtener la aprobación en 1730 pero no fue asentado como maestro hasta 1733. La identificación de sus piezas puede resultar complicada, pues en 1768 es aprobado su hijo, Fernando Amat y Garay. Según consta en el archivo parroquial el viril fue realizado, en 1809, por Antonio Aguilera y Zúñiga.

Se trata de una excelente obra que responde a una visión ondulada y asimétrica, constituyendo, según su astil, uno de los tipos por excelencia de la platería rococó. Los modelos codificados de astiles en las custodias portátiles de sol adoptan un perfil muy movido donde el nudo es el elemento más destacado, pudiéndose establecer varios tipos: desde el nudo piriforme, culminación evolutiva de los nudos barrocos y de caracteres estructurales más tradicionales, al nudo de forma continua o envolvente, pasando por el nudo de sección triangular, abierto o cerrado, y el que adopta forma de pelícano que enriquece la lectura teológica y dogmática de la custodia. En la platería sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII, destacan por su perfecto sentido eucarístico, tanto las custodias con nudo de pelícano –la de la Iglesia de San Andrés y la de San Bartolomé de Carmona– como las que presentan nudo hueco de sección triangular, en forma de templete delimitado por cuatro tornapuntas muy movidas, donde se aloja la figura del Cordero Apocalíptico como la que posee el monasterio de Santa Paula de Sevilla, obra del platero sevillano Miguel María Palomino, concluida en 1790.

M.J.M.A.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ SERRANO (1976).



ALEXANDRE EZQUERRA

Arca Eucarística

Sevilla. Hacia 1770.

Plata en su color. Repujada, cincelada y montada sobre madera.

50× 29× 24 cm.

Marcas en los laterales: Giralda, ALEXANDRE, CARDEN, cochinito y LEDO (ésta en la cadena de la llave).

Montánchez (Cáceres). Iglesia Parroquial de San Mateo.

Pieza excepcional que sirve para el Monumento del Jueves Santo. Muestra un estilo rococó purísimo y de clara procedencia sevillana. La estructura de la urna es ondulante y abombada, más estrecha por la base y más ancha por la parte del remate, y sus cuatro costados se adornan con desarrolladas cartelas de rocallas, adosadas a ces y a otros carnosos elementos extraídos del mundo vegetal. En dichas cartelas se observan preciosos relieves repujados y cincelados por una mano maestra y relacionados con la Eucaristía: en la parte frontal el Pelicano Eucarístico abriéndose el pecho para dar de comer a los polluelos con sus propias entrañas, que constituye una de las más bonitas y expresivas alegorías del Pan de Vida y, por extensión, del propio Cristo; es también el pelicano alegoría del triunfo de la Vida Eterna sobre la muerte y, por eso, del sacrificio de Cristo en la cruz y de su resurrección y, en fin, símbolo del propio Cristo, según se afirma en el Salmo 102,7: «Me parezco al pelicano del desierto»; en el lado opuesto se observa el León de Judá, símbolo de Jesús («cachorro de león, Judá...») según la interpretación mesiánica del vaticinio de Jacob (*Génesis*, 49,9); en los laterales hay espigas de trigo y racimos de vid. Los ángulos se realzan con cabezitas aladas de ángeles. La tapa, muy incurvada, como corresponde al estilo rococó pleno, también se adorna con jugosas rocallas, culmina en tres

cruces de gajos a modo de Calvario y asimismo exhibe testas de serafines. El interior de la urna es de madera recubierta con pan de oro fino, como reservorio eucarístico que es. La llave que cierra el arca tiene una artística cadena marcada con la impronta LEDO, correspondiente quizá al maestro Alonso Ledo, platero que laboraba en el año 1805 en la Parroquia de San Pedro de Garrovillas (Cáceres).

Las cuatro marcas que se observan en el arca se imprimieron en los laterales, junto a las espigas y a los racimos de vid y permiten una fácil clasificación de la pieza. Una de ellas es la Giralda de Sevilla, punzón habitual de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII; se acompaña de la firma CARDEN y de un cochinito, improntas dejadas por el contraste, probablemente Nicolás de Cárdenas, que fue marcador de Sevilla al menos desde 1757 hasta 1775. La cuarta marca lee ALEXANDRE y corresponde al autor de esta excelente obra, el famoso y prolífico orive sevillano José Alexandre Ezquerro (1751-1793), que llenó con su gran personalidad artística toda la segunda mitad del siglo XVIII y es autor de obras muy destacadas, como la desaparecida custodia procesional de la Iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera (1764), que tenía casi cuatro metros de altura.

F.J.G.M.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA MOGOLLÓN (1987), I, 554-555, 777-779 y 799, II, 894.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 266-267.

GARCÍA MOGOLLÓN (2005), 173.



PEDRO JOSÉ QUESADA

Altar portátil

Sevilla. Hacia 1775.

Madera forrada de cuero rojo con adornos dorados, terciopelo rojo con dosel de flecos y aplicaciones de plata fundida, calada y cincelada. 50×30 cm.

Marcas: «QZADA».

Écija (Sevilla). Iglesia Parroquial de Santa María.

Los altares portátiles se utilizaban para dar solemnidad al momento en que se administraba la comunión o viático a algún enfermo o persona imposibilitada de acudir a la iglesia. La producción de este tipo de obras, donde se mezclan los trabajos de plateros, bordadores, doradores y encuadernadores, se generalizó en el siglo XVIII, siendo muy común su presencia en numerosas iglesias andaluzas.

Este altar, al igual que los conservados en otras parroquias ecijanas como las de Santa Cruz, San Juan y San Gil, tiene la apariencia de un libro ricamente decorado con adornos grabados en oro sobre el fino cuero de la cubierta. Abierta la tapa de este libro simulado, aparece un frontal de plata o viso de altar, en forma de rectángulo con una custodia central y dos ángeles con racimos y espigas a sus lados. En torno a este frontal pueden desplegarse tres piezas abatibles que constituyen un auténtico retablitto

portátil. Dichas piezas son aletones de madera con aplicaciones de plata finamente cincelada, en forma de rocallas entrelazadas que abrazan un óvalo central en la parte superior. En la parte delantera se colocan dos minúsculos candeleros con mechero cilíndrico y vástago sinuoso.

La marca de Pedro José Quesada ha facilitado la atribución de esta pieza, aunque la ausencia del contraste dificulta su fijación cronológica. Quesada fue aprobado como maestro platero por el gremio de Sevilla en 1753 y se mantuvo activo en el oficio hasta su muerte, ocurrida en 1797. Se conservan numerosas piezas con su marca en Sevilla y su provincia, entre las que se pueden destacar el sagrario de la Colegiata de Olivares o la custodia de la Iglesia de San Pedro de Carmona.

BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ, SANCHO, COLLANTES (1951), 127.
MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO (1982), 183.
CRUZ VALDOVINOS (1992), 143-144.
GARCÍA LEÓN (2001), 198.

G.G.L.



ANTONIO MÉNDEZ (atribuido)

Incensario

Sevilla. 1790-1791.

Oro. Cincelado y fundido.

24,5 cm de altura (81,5 cm con las cadenas tensadas), 7,2 cm de diámetro del pie y 9 cm de diámetro del quemador.

Sin marcas. Inscripción en la base del pie: «DIRIGATUR ORATIO MEA SICUT INCESUM IN CONSPECTU TUO A. D. 1791».

Sevilla. Catedral.

La pieza fue encargada y donada a la catedral por el comerciante sevillano Manuel Paulín de la Barrera. Anunciada al cabildo en el verano de 1790, la donación se hizo efectiva al año siguiente. En 1792 el propio cabildo catedralicio encargaba a Antonio Méndez la realización de una naveta a juego para contener el incienso. Fue estrenado en la procesión eucarística de 1791, acompañando a la desaparecida custodia de oro, inaugurada ese mismo año.

La autoría del incensario aún se mantiene en un terreno dudoso. Aunque la mayoría de los estudios lo consideran obra de Antonio Méndez, Sanz Serrano opina que fue ejecutado por los plateros Andrade y Sarria, de los que no se conoce ningún dato. Algo más se sabe del platero de plata Antonio Méndez, aunque su figura no aparece claramente definida en la actualidad. Activo en el último cuarto del siglo XVIII, su identidad y sobre todo su producción artística no están aún precisamente deslindadas de las de otros maestros coetáneos de igual apellido (como el platero Antonio Agustín Méndez). Como demuestra el incensario catedralicio, en el supuesto muy probable de que fuera su autor, se trata de uno de los primeros artífices sevillanos en afrontar el estilo Neoclásico. En estas primeras manifestaciones, las formas resultan forzosamente eclécticas, pues la voluntad estética de renovación neoclásica se superpone a concepciones tipológicas y estilísticas tradicionales que aúnan lo renacentista y lo barroco.

El incensario se conforma como tipología moderna en el siglo XVI, no variando apenas a lo largo de los siglos siguientes. Conforme avanza el Quinientos, el modelo de templete tardogótico deja paso a un tipo compuesto de formas geométricas que contempla una semiesfera invertida sobre pie circular para el quemador (en ocasiones con perfiles bulbosos) y un cilindro cubierto por cúpula para el respiradero. Aunque Juan de Arfe aún defiende en su famoso tratado las formas tectónicas cuando el incensario «es de obra rica», en la práctica, el ele-

mento arquitectónico quedó reducido en el Renacimiento a detalles muy sucintos, como la disposición de aisladas columnas en el respiradero. Con el siglo XVII, además, estos elementos llegan a desaparecer o a formularse como simples separadores de campos decorativos. El autor de la pieza reproduce el modelo descrito sin novedad, aunque interpretado bajo fórmulas residuales de tipo barroco, a las que se añaden ornamentos y una explícita y recuperada composición arquitectónica de espíritu neoclásico.

A la estética barroca corresponde la concepción ondulada que muestran las fachadas del templete, dando lugar a un perfil mixtilíneo que alterna los tramos convexos de los paños principales y los rectos de los intercolumnios. Esta compleja disposición resulta muy afín a los diseños, unas décadas anteriores, del arquitecto Ventura Rodríguez, más cercano al Barroco clasicista romano que a las severas formas neoclásicas desarrolladas más tarde por Juan de Villanueva. La novedad neoclásica de Antonio Méndez radica en un recuperado concepto purista de los órdenes, desaparecido en la platería barroca, que, no obstante, convive con fórmulas manieristas tan significativas y tradicionales en la escuela sevillana como los frontones rotos de triple inflexión.

La decoración participa así mismo de la naturaleza ecléctica que suele acompañar a los períodos de tránsito estilístico. Sigue siendo muy abundante y de tipo vegetal, especialmente en la cúpula de remate y en el fogón o quemador, aunque aparecen motivos neoclásicos como amplias guirnaldas de hojas de laurel y medallones. Estos últimos permiten una cierta recuperación de los temas iconográficos, muy olvidados en el Barroco, con sus representaciones de los santos sevillanos Isidoro, Leandro, Laureano y Fernando. Estos motivos y una mayor limpieza en la disposición, que genera incipientes espacios de superficies lisas, anuncian el espíritu estético de la platería neoclásica inmediatamente posterior.

M.V.R.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), I, 306 y 427, II, 169-170.

PALOMERO PÁRAMO (1984), 633-634.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 49.



FRANCISCO MARTÍNEZ Y FRANCISCO GONZÁLEZ

Cáliz y juego de vinajeras

Málaga. Entre 1793 y 1796.

Oro. Fundido, torneado y relevado.

26,5×16×9 cm el cáliz; 16×3,5 cm las jarritas; 13×5,5 cm la campanilla y 27×18 cm la salvilla.

Marcas: F.º MART.º (la z, muy pequeña, a la altura del palo horizontal de la T), escudo de Málaga y J / RA (con punto bajo la A) en el cáliz (interior del pie); F. / GONS, escudo de Málaga con la Alcazaba y el castillo de Gibralfaro y J / R A (con punto bajo la A) en la salvilla y escudo de Málaga (idéntico al anterior) y J / R A en el interior del pie de las jarritas.

Inscripción en el reverso de la salvilla: «EL ILMO. SEÑOR D. MANVEL FERRER Y FIGVEREDO (ARZOBISPO DE EDESSA) [agregado entre líneas] OBISPO DE MALAGA DIO PARA SU YNSIGNE YGLESLIA COLEGIAL DE ANTEQVERA, UN CALIZ Y VINAGERA DE ORO. AÑO DE 1796».

Antequera (Málaga). Museo Municipal (depósito de la Iglesia Parroquial de San Sebastián).

Este juego de altar, formado por cáliz y patena (desaparecida) y vinajeras con salvilla, campanita y cucharilla, cuenta además con un copón muy simple, también de oro, realizado en Ronda y contrastado en 1792 por un marcador de apellido Moreno. El resto de las piezas se hicieron en Málaga, como confirman la marca de localidad y la personal del marcador José Reyna. El cáliz es obra del platero Francisco Martínez de Valdivia y Ávila, cuya actividad en la ciudad está documentada hasta 1802, año probable de su fallecimiento, mientras que las vinajeras son de Francisco González, de quien existen noticias entre los años 1791 y 1799.

Las piezas fueron donadas a la Colegiata de San Sebastián de Antequera por el obispo de Málaga Manuel Ferrer y Figueredo (1785-1799). En 1793 entregó el copón (17 onzas, 4 adarmes y 18 granos) y unos meses después envió el cáliz con su patena, cuchara e hijuela (50 onzas y 14 adarmes). Tres años más tarde, en diciembre de 1796, recibió el cabildo colegial el juego de vinajeras (36 onzas y media). Con ellas se guarda otra campanita, igualmente de oro (7 onzas y media) e idéntica a la que acompaña a las vinajeras, regalada a la colegiata en enero de 1798 por los albaceas testamentarios de Miguel Chacón Manrique de Lara, que había sido prepósito de ella.

Todas, salvo el copón, que es de copa cilíndrica sobre un astil muy corto y no figura en la exposición, responden plenamente a modelos vigentes en la platería malagueña desde aproximadamente la década de los años cincuenta del siglo XVIII, pero éstas participan de una interpretación distinta en lo decorativo consecuencia del nuevo gusto neoclásico por las formas desornamentadas. Esta tendencia es perceptible ya en las obras finales de Pedro Montes, que falleció en 1787, y en la de otros plateros coetáneos. Así frente a las estrías y parejas de galloncitos que antes delimitaban los

sectores reservados a la figuración o a los motivos del repertorio rococó, se opta a partir de la década de los años ochenta por las superficies articuladas únicamente por gallones lisos de desarrollo vertical y que conforman el elemento de identificación finisecular de esta platería andaluza. Las estructuras, sin embargo, continúan siendo fieles a los modelos establecidos en Málaga desde los inicios del reinado de Carlos III, tanto en el cáliz, que mantiene el mismo tipo de nudo periforme, el gollete antes del pie y la planta hexagonal de lados sinuosos, como en las jarritas, que sólo se diferencian de aquellas, además de en la ausencia de decoración repujada o cincelada, en la sustitución del largo pico terminado en cabeza de animal por otro más funcional adherido al cuello de la pieza.

Así, a la excepcionalidad de su materia prima, este juego de altar une su condición de piezas representativas de la evolución del estilo rococó en Málaga en su tránsito al Neoclasicismo, período en que, sin perder del todo las características formales precedentes, se inicia una depuración del ornato antes de que se impongan definitivamente los modelos y adornos del nuevo estilo. En cualquier caso, la recepción del Neoclasicismo fue tardía —y su interpretación muy superficial, salvo contados ejemplos— entre los plateros andaluces en general y malagueños en particular, persistiendo muchos de ellos en formas y adornos próximos al Rococó hasta las primeras décadas del siglo XIX, al menos en lo que respecta a la platería de iglesia, mejor conocida que la doméstica donde es casi seguro que el cambio se iniciara con antelación. De ahí el interés de esta tendencia en la platería malagueña marcada por el adorno gallón, que desaparece, sin dejar rastro, con la llegada de los renovados modelos procedentes de Madrid y de la platería europea.

R.S-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

TEMBOURY (1954), 328-329.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1993), 242-243.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 341, 349 y 442.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 255.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2001), 254.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (2004), 216 y 219.



DAMIÁN DE CASTRO

Nuestra Señora de la Candelaria

Córdoba, 1757.

Plata y plata dorada. Repujada, cincelada y policromada.

130 cm.

Sin marcas. Inscripción: «Doctor Joannes de Goyeneche, canonicus Penitentiarius humus almae Cordubensis ecclesiae, ut in ea SS. Deipara augustius honoretus hoc argenteum simulachrum auro purissimo cum larga sed benemerenti manu dicavit nullisque parcens sumptibus apprime elaborandum praescipsit a Damiano de Castro, e cujus aurifucina consummatum egreditur anno 1757 a piissimo donatoris obitu secundo».

Córdoba. Catedral.

San Rafael

Córdoba, 1768.

Plata y plata dorada. Repujada, cincelada y policromada.

135 cm.

Sin marcas. Inscripción: INSCRIPCIÓN: «Don Nicolás Moyano y Armenta, racionero de esta Santa Iglesia Catedral, con el fin de honrar en más solemne manera al Santo Arcángel San Rafael, vigilantísimo custodio de esta ciudad, dedicó esta imagen de plata con generosa y reverente mano y sin perdonar gastos, encargando su elaboración a Damián de Castro de cuyo taller de aurífice sale acabada en el año de 1768».

Córdoba. Catedral.

La Catedral de Córdoba conserva dos espléndidas esculturas de plata dorada y policromada realizadas por el platero cordobés Damián de Castro, reproduciendo modelos escultóricos de dos artistas de prestigio de su época, Pedro Duque Cornejo y Alonso Gómez de Sandoval. La realización de esculturas de plata, fundidas o de láminas sobre un cuerpo o alma de madera, fue más habitual de lo que se desprende de los estudios dedicados a la platería. En estas obras participaban dos artistas, el escultor que hacía el modelo en barro o madera, como es el caso de la Virgen de la Candelaria, y el platero que producía la imagen final. En algunos casos se ha podido documentar esta colaboración escultor-platero, aunque la mayoría de las veces se acude al análisis formal de los rasgos escultóricos, como en estas dos imágenes. En Córdoba debió de ser importante este tipo de pieza de escultura-platería, porque era una de las condiciones que se le exigía a los plateros en el examen de maestro.

La Virgen de la Candelaria, que sostiene al Niño en su brazo izquierdo, está de pie sobre una nube rodeada de cabezas de querubines y, como es habitual, lleva cetro en la mano derecha y corona sobre la cabeza, además de la luna con las puntas hacia abajo. En los estudios sobre Duque Cornejo se identifica con la Inmaculada por la presencia de la luna, la nube con querubines y la cinta que rodea las caderas de la Virgen, aunque la identificación con la advocación de la Candelaria es más lógica por la presencia de la paloma, símbolo de la ofrenda que los judíos hacían al templo.

Para esta imagen de plata, se usó como modelo una escultura del mismo tamaño tallada en madera y policromada. El platero ha conseguido reproducir el modelo con fidelidad, cuyos rasgos estilísticos, como los pliegues de la túnica, la ondulación del manto por detrás de la figura de María, la apertura por la parte frontal y la expresión juvenil del rostro ovalado de la Vir-

gen, permiten atribuirle al escultor Pedro Duque Cornejo. Este sevillano trabajaba en la construcción de la sillería de coro de la catedral cordobesa (1747-1757). Según la fecha de la inscripción de la versión de plata, la imagen de madera policromada, que se conserva en el altar mayor, aunque ha tenido otras ubicaciones, pudo ser una de las últimas obras del escultor. Los rostros y las manos de la imagen de plata están policromados, como la escultura de madera, por lo que el efecto es parecido en las dos imágenes (modelo y pieza de platería).

También se reproduce en plata dorada la peana diseñada por el escultor: tiene forma piramidal, está estructurada en tres niveles, diferenciados con perfiles de gola, y posee una variada decoración de gallones, hojarascas y cabezas de querubines, estas últimas en el centro del primer nivel.

La devoción al arcángel San Rafael alcanzó gran difusión a partir de mediados del siglo XVII por su carácter protector ante las catástrofes sociales y enfermedades (epidemias, terremotos, sequías, etc.). Su imagen se colocó en dos lugares estratégicos y visibles (el puente de acceso a la ciudad y la torre de la catedral) y en el siglo XVIII, además de reformar y ennoblecer su iglesia titular, se le construyeron varios triunfos o monumentos que decoran distintas plazas de la ciudad. A este fervor popular responde el encargo de la imagen que realizó Damián de Castro para la catedral cordobesa. El santo está de pie sobre una nube en actitud de caminar, lleva el bordón en la mano derecha, mientras extiende la izquierda donde debería llevar el pez, como la iconografía cordobesa repitió desde mediados del siglo XVII. La figura se posa sobre una nube en la que también está el símbolo iconográfico que identifica su acción caritativa (un gran pez). El plegado y la solución escultórica del ropaje no presentan el dinamismo que hemos visto en la Virgen de la Candelaria.

La autoría del modelo escultórico se atribuye al escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval, uno de los principales artistas activos en Córdoba en esa época.

Su peana, de diseño más sencillo, tiene dos niveles separados por un estrechamiento y lleva una cartela decorada con rocallas en su centro y ángeles, que carecen de símbolos iconográficos, sentados en los ángulos.

Las dos imágenes poseen un texto en la base que nos informan del autor (Damián de Castro), de sus fechas de realización y de los donantes. El canónigo penitenciario Juan de Goyeneche donó la Virgen de la Candelaria en 1757 y, once años después, el racionero Nicolás Moyano y Armenta costeó la escultura de San Rafael. La existencia de asas en los cuatro centros de las bases permite su traslado y manipulación con mayor facilidad y refleja su posible función procesional.

J.L.R.T.

BIBLIOGRAFÍA (VIRGEN CANDELARIA)

VALVERDE MADRID (1964), 31; ORTIZ JUÁREZ (1973), n.º 130, 69; LARA (1975), 87; ORTIZ JUÁREZ (1979), 151; LARA (1979), 361-363; HERNÁNDEZ DÍAZ (1983), 46, 88-89; ROMERO TORRES (1984), 343; DÍAZ VAQUERO (1987), 77-80; NIETO-MORENO (1993), 215; NIETO (1998), 654-655; FALCÓN (1999), 60-63; NIETO (2005), 322-324.

BIBLIOGRAFÍA (SAN RAFAEL)

VALVERDE (1964), 32; ORTIZ JUÁREZ (1973), n.º 179, 84; LARA (1979), 361-363; ROMERO TORRES (1984), 344; NIETO (1998), 660.



DAMIÁN DE CASTRO

Cruz procesional

Córdoba. 1761-1762.

Plata en su color y crucificado dorado. Repujado, grabado, fundición.

Marcas: RANDA (perdida la primera A); CAS/TRO (base de la cruz y cuadrón).

78×52 cm. Diámetro de la manzana, 15 cm.

Santaella (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Según recogieron en su momento Ortiz Juárez y Nieto Cumplido, esta cruz fue encargada al platero Damián de Castro en junio de 1761, pero hasta noviembre de 1762 la obra no estuvo acabada. Como solía ser frecuente, se le entregó como parte del pago una vieja cruz que tenía la iglesia, que pesó 146 onzas; además de esto, se le abonaron 2.019 reales. Sin embargo, no se conocen datos relativos a quién contrató la obra con el platero, si bien cabe en lo posible que la obra fuera sugerida por el Visitador de fábricas; también se ignora si le fueron impuestas algunas condiciones en cuanto a tamaño, diseño u ornamentación. La pieza lleva la contrastía de Bartolomé de Gálvez y Aranda, que desempeñaba tales funciones desde 1759 y se mantuvo en el cargo hasta 1772. Damián de Castro fue nombrado platero mayor de la catedral en 1760, por lo que la cruz de Santaella es una de las primeras obras realizadas después de su designación. Se encuadra pues, en la etapa en la que queda de manifiesto, al decir de Cruz Valdovinos, la madurez de su estilo.

La cruz de Santaella es, dentro de su tipología, el ejemplar más temprano entre los realizados por Damián de Castro, al menos según lo conocido hasta ahora. A lo largo de su dilatada carrera profesional, el maestro cordobés labró un apreciable número de cruces procesionales entre las que se cuentan ejemplares tan valiosos como las cruces procesionales de las catedrales de Málaga y Las Palmas, así como las parroquiales de Lucena, Villa del Río y Almodóvar, sin olvidar un nutrido número de cruces de altar que, en muchos casos son reproducciones a menor escala de las piezas de gran tamaño.

Frente a los modelos vigentes por entonces en la platería cordobesa, caracterizados por brazos rectos rematados en círculos u óvalos, el maestro dará vida a diseños más variados y ricos, tanto en lo estructural como en el campo ornamental; de su mano saldrán dos modelos diferentes: uno, que muestra los brazos con estrechamiento central y terminaciones tripartitas con perillón, y otro cuyos perfiles se estrechan y expanden terminando los brazos en trilóbulos. La decoración en ambos casos

se centra en la rocalla, que cubre las superficies y en ocasiones rodea motivos en relieve, tanto figurativos como vegetales.

La cruz que nos ocupa, sin embargo, presenta ciertas peculiaridades con respecto al modelo descrito, lo que, de algún modo, la personaliza dentro de la producción del maestro. Así, todo el contorno se perfila mediante ces alargadas, mostrando el interior de los brazos un acusado estrangulamiento. Los medallones de los extremos se resuelven mediante expansiones mixtilíneas tripartitas que enmarcan óvalos contorneados de ces; los habituales perillones de las cruces barrocas se transforman en pequeños penachos de bordes enroscados con motivo de rocalla al centro. Esa manera de disponer los brazos responde a un esquema que, con pequeñas variantes, empleará el maestro también para piezas de astil de pequeño formato, en especial relicarios. Las líneas rectas han quedado suscritas casi exclusivamente a los cuatro haces de rayos biselados y desiguales que nacen del cuadrón.

En cuanto al ornamento, además de la rocalla y los motivos geométricos que adornan los rebordes perimetrales, Castro despliega un variado repertorio simbólico, dispuesto en los extremos de la cruz, el cuadrón y la manzana, que aluden tanto a Cristo como a María. Es probable que en algún retoque hecho a la cruz se cambiase el anverso por el reverso, pues la imagen del crucificado figura ante el anagrama de María en vez de hacerlo sobre el suyo, al que flanquean el sol y la luna. Por debajo de la manzana se dispone un motivo calado, semejando una corola de flor invertida, que permite tanto apoyar la cruz sobre plano, como insertarla en el vástago de madera que sirve para portarla.

Sólo se conocen, de momento, dos ejemplares casi idénticos al aquí comentado: la cruz procesional de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria y la cruz de la Basílica del Pino en Teror; la primera fue encargada al maestro por el cabildo en octubre de 1770 y se hallaba ya en su destino en 1772. La segunda, aunque carece de marcas, en

opinión de Hernández Perera es obra del artista cordobés, fechable hacia 1771. De cualquier modo, este modelo no debió resultar demasiado atractivo para la clientela cordobesa, pues en las demás piezas conocidas de esta tipología, predomina el otro modelo al que anteriormente se ha hecho mención.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

- ORTIZ JUÁREZ (1973), 70.
ORTIZ JUÁREZ (1980), 88.
CRUZ VALDOVINOS (1982), 340.
DABRIO (1985), 342.
AA.VV. (1986), 176.
AA.VV. (1993), 1504.
NIETO y MORENO (1993), 190.
CRUZ VALDOVINOS (1994), 146.
SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 373.



DAMIÁN DE CASTRO

Cruz procesional

Córdoba. 1779.

Plata dorada salvo el cañón, que es de plata en su color. Fundida, calada y cincelada.

230 cm de altura, 52×45 cm el árbol y 22 × 16 × 16 cm la macolla.

Sin marcas.

Málaga. Catedral.

La coherencia formal que Damián de Castro manifiesta a lo largo de su amplísima producción, conoce sin embargo unas pocas excepciones, como esta cruz de la Catedral de Málaga y la custodia de asiento de la Rambla (1781), en Córdoba. En ambas, el platero se distancia de sus modelos habituales, de inequívoca filiación rococó, asumiendo incluso en la segunda elementos y adornos ajenos al estilo que practicó durante décadas —demostrando una enorme fantasía inventiva de las formas y una extraordinaria habilidad técnica— y al que se mantuvo fiel hasta su muerte en 1793. En uno y otro caso, los responsables de ese distanciamiento fueron los propios clientes que, por razones distintas, impulsaron a Castro unos diseños extraños a los utilizados por el platero en obras similares. De la custodia de la Rambla, presente también en esta exposición, trata la profesora María Ángeles Raya en otro lugar de este catálogo. Aquí nos ocuparemos de los motivos que llevaron al cabildo catedral de Málaga a renunciar a un primer proyecto de cruz procesional remitido por el artífice y dibujado a la «última moda».

La obra formó parte de un encargo mucho más ambicioso. La intención del cabildo fue, tras culminar la obra arquitectónica de la catedral en 1768, dotar a la liturgia procesional y a la capilla mayor de piezas modernas acordes con el prestigio de la institución y la nueva imagen material del edificio. Para ello solicita a Castro en 1778 un juego de altar compuesto por seis candeleros y una cruz con el crucifijo dorado, que su hijo Juan, al frente entonces del taller por encontrarse Castro en Madrid en representación del Colegio cordobés en el pleito que éste mantenía con la platería de Málaga, se compromete a ejecutar, proponiéndole al cabildo hacer «todas las piezas de que se componen... movidas». Pese a no conservarse ninguna, las explicaciones de Juan incluidas en otra carta dirigida al cabildo justificando lo difícil que resulta «trabaxar una pieza triangular y del tamaño y movimientos de esas...», permiten asegurar que serían idénticas, por citar unas conocidas, al juego de seis candeleros y cruz de altar conservado en la Catedral de Valladolid y que costeó el obispo Antonio Joaquín de Soria entre 1773 y 1784.

El segundo encargo, realizado el 8 de abril de 1779, incluyó cuatro ciriales, seis cetros («cada uno lleva 6 caras por ser seisavaos... y 36 figuras») y la cruz pro-

cesional, única obra que se conserva y cuyo diseño, de brazos rectos de superficie calada terminados en medallones cuadrilobulados y nudo prismático de tipo arquitectónico con figuras es, a todas luces, desconcertante si lo comparamos con el seguido en otras cruces salidas del obrador de Castro y tipificado en las de Santaella (1762), Catedral de Las Palmas (1771), Villa del Río (c. 1775) y la citada antes de la Catedral de Valladolid, caracterizadas por el contorno ondulado de los brazos y sus macollas periformes. Éste debió ser el modelo propuesto por Castro a juzgar por sus palabras: «todas las piezas, como se demuestra en los dibuxos, son de última moda y más gracioso perfil que se trabaxa». Así, mientras que los diseños para los ciriales y los cetros no encontraron ningún tipo de oposición por parte de los capitulares, el de la cruz fue rechazado, quizá porque lo encontrarían demasiado moderno y preferirían una cruz monumental y de aspecto mucho más severo y noble, que marcará diferencias con las de otras parroquias y rememorase visualmente la antigüedad del primer templo de la diócesis. La respuesta de Castro no se hizo esperar: «...e dispuesto otro diseño de menos tamaño, arreglandome a una echura seria y sin los adornos que llevó el anterior dibuxo». Esta es, por tanto, la razón de su extraña tipología de aire historicista, pues en tanto que los brazos y nudo de tipo arquitectónico con figuras, que no utilizó nunca en otra cruz, recuerdan modelos gótico-renacentistas, la ornamentación, aunque algo contenida en el empleo de la rocalla, así como la arquitectura del templete, provista de un movido entablamento, y las figuras de las hornacinas, de clara filiación berninesca, resultan inequívocamente contemporáneas. El mismo crucificado, de esbelta y serena figura y que compone una pieza espléndida de escultura, sigue la tónica idealizada de los Cristos dieciochescos.

También la iconografía de la cruz fue motivo de cambios, sugiriendo Castro en un principio «acomodar en cada una de las caras (del templete) un paso de la Pasión como era el de la Cruz a cuestras, el de la Columna, Ecce Homo y... el de la Oración en el Huerto», más tarde sustituida, parece que por iniciativa del propio platero, por la que actualmente lleva de los «12 Apóstoles y la Virgen y el Padre Eterno que son los más adecuados para la cruz y conforme a como están los de esta Sta. Iglesia».

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

QUINTERO (1904), 5.

QUINTERO (1909), 286.

TEMBOURY ÁLVAREZ (1948), 288-289.

CRUZ VALDOVINOS (1982), 340.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1982), 185-186.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1989), 157-173.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1997), 373-374, 464 y 579-580.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (1998), 256.

SÁNCHEZ LÓPEZ (2001), 380-381



DAMIÁN DE CASTRO

Arca Eucarística

Córdoba. 1761

Plata en blanco y plata dorada. Repujada, cincelada y grabada.

98 x 45 x 36,5 cm.

Sin marcas.

Inscripción: Frente principal: "SIC ERIT/ F//LIVS HOMI/N/IS INCORDE TERRE TRIBVS DIEBVS, ET TRI/B/VS NOCTI/B/VS/MATH. 12, V/4". Detrás: "TV ES/SACERDOS IN ETERNVM SECVNDVM ORDINEM MELCHI/SEDECH./ PS/ALM. 109". En el lateral derecho en letra cursiva: "Hizo este Arca Sepulc. Don Damián de Castro como Maestro de la fábrica. Año 1761".

Córdoba. Catedral.

Esta pieza aparece registrada en los archivos de la Catedral de Córdoba como Arca Sepulcral, nombre sumamente sugerente ya que, como indica la documentación, fue realizada para «Depósito en el Monumento», haciendo alusión a su finalidad de ser colocada en el centro del Monumento que se levantaba en la catedral el Jueves Santo. Sorprende que con anterioridad a esta fecha no existiera en la Catedral de Córdoba un sagrario o urna que se utilizara para depósito del Sacramento como consta existía en otras catedrales españolas, caso de la Catedral de Toledo.

Aunque no son muchos los datos que conocemos acerca de esta pieza, si sabemos que en las Cuentas de Fábrica catedralicias consta que don Francisco García de los Reyes, como receptor de la fábrica de la catedral, debía pagar «a don Damián de Castro, el día cuatro de mayo de 1761, sesenta y tres mil doscientos cuarenta y nueve maravedíes de vellón, restos del valor y costos del Arca Sepulcral de plata, que se había hecho para el Depósito del Monumento». Así mismo se especifica que el peso de la pieza era de mil cuatrocientas trece onzas y dos adarmes, y se alude al valor total, con su dorado, hechuras, modelos y dibujos, teniendo en cuenta el importe de las alhajas viejas, extraídas del tesoro de la catedral, que se habían destinado a la realización de la urna. Al pie aparece el recibí firmado por Damián de Castro donde se dice: «en doce días de maio de mil setesientos sesenta y uno Receví los reales que por esta libransa se espresan». El coste total del arca ascendió a 102.739 maravedíes.

La urna debió contratarse con el maestro a comienzos del año 1761 o en los últimos meses de 1760, ya que la fecha que aparece grabada en el arca coincide con la registrada en las Cuentas de Fábrica. Puede decirse que Damián de Castro con esta pieza inaugura la serie de ejemplares de esta tipología que irán saliendo posteriormente de sus manos, como la

de la Parroquia de San Nicolás (1767) y para el Monasterio del Cister (1782), que tanta fama le darían. Pero también es interesante por tratarse de una de las primeras piezas trabajadas en Córdoba en la que la rocalla es el elemento decorativo más significativo, lo que le valió ser reseñada como «obra realizada a lo moderno». Todas estas observaciones son demostrativas de que en la ciudad estaba plenamente aceptado el Rococó, no sólo como elemento decorativo sino también como conceptual en tanto que el movimiento y las formas están en relación con la estética de este estilo. La plenitud del Rococó en esta obra le permite destacar como el gran maestro cordobés de la rocalla; sin embargo hay que indicar que en obras posteriores seguirá utilizando este modelo decorativo pero sin la exuberancia con que lo emplea en la urna sepulcral.

Esta bella pieza de platería sobresale por la gracilidad de sus formas, el juego cromático de los materiales y la movilidad de sus líneas. El conjunto aparece descrito en el inventario de 1762 donde se indica «cuia arca en su repisa la sostienen quatro Ángeles y en medio de los quales sirve como de entibo el Sacrificio de Ysac, y en las dos principales fachadas esta en una qe es por donde tiene la zerradura una Lámina abierta de zinzal de la Nabe del Profeta Jonás demostrando como qe se va a fondo, y en la segunda una Lámina en qe está Melquisedec ofreciendo el Pan y el vino y en sus quatro esquinas están de cuerpo entero los quatro Evangelistas; rematando dha Arca en forma piramidal, cuia figura sostiene una corona Imperial». Este comentario describe brevemente la pieza sin descender a detalles ya que en el interior aparecen otros relieves, como el Cordero Pascual sobre el Libro de los siete sellos y el Pelicano con sus polluelos, todos temas vinculados a Jesucristo, en clara prefiguración de su triunfo sobre la muerte, reseñada con los símbolos de la Pasión, y ungida con la corona imperial asentada sobre una pirámide.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

- RAMÍREZ DE ARELLANO (1893), 112.
VALVERDE (1964), 29-46.
ORTIZ JUÁREZ (1973), 89.
DABRIO GONZÁLEZ (1985), III, 343.
DABRIO GONZÁLEZ (1986), 114-116.
NIETO y MORENO (1993), 124.
NIETO CUMPLIDO (1998), 648.
MORENO CUADRO (2006), 178-179



DAMIÁN DE CASTRO

Ajuar de la Virgen de la Soledad

Córdoba. Entre 1759 y 1768.

Plata. Fundida, recortada y cincelada.

Corona: 37 cm de altura y 14,5 cm de diámetro. Media luna: 150 cm de un extremo a otro y 27 cm de sección en su parte central.

Ráfaga: 250 cm de altura, 230 cm de anchura en la base. Marcas: CAS/tRO, IIS/ARANDA, león de Córdoba.

Écija (Sevilla). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Carmen. Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Soledad.

La corona, la ráfaga y la media luna son tres elementos fundamentales de la iconografía cristiana de la Virgen María. Las coronas imperiales aplicadas a las imágenes de la Virgen constituyen ricos atributos de realeza pero, acompañadas tanto de la media luna, como de la ráfaga, son símbolos derivados de la visión apocalíptica de San Juan, donde el Evangelista describe a una mujer vestida de sol con la luna a sus pies. La luna se relacionaba en la antigüedad con deidades como Istar, Venus o Artemisa, y era símbolo de lo cambiante. Representar un creciente lunar bajo la imagen de la Virgen venía a reafirmar el triunfo de lo eterno sobre lo transitorio. Por otra parte, rodear a la Virgen con una ráfaga esplendente equivalía a vestirla de sol, de ahí sus llamativos adornos en forma de rayos puntiagudos y flameantes. La ráfaga fue muy utilizada en la pintura medieval pues, al envolver a la Virgen con una aureola dorada, se conseguía destacar su carácter sobrenatural.

El conjunto de atributos de plata de la Virgen de la Soledad de Écija se compone de los tres elementos esenciales antes citados. La corona se inicia a partir de un anillo ceñidor de la cabeza, decorado con óvalos cóncavos; sobre él asienta una banda de rocallas encadenadas y perforadas, mezcladas con conchas, acantos y tornapuntas, cuyo perfil ondulado y ascendente se une a cuatro bandas imperiales. Dichas bandas están formadas por rocallas y volutas, y convergen bajo una esfera terrestre donde aparecen señalados los océanos y continentes. La esfera se remata en una cruz griega potenciada y de ella parte un resplandor que envuelve por completo la pieza. Se trata de una especie de diadema compuesta por rocallas caladas, unidas entre sí mediante penachos llameantes a modo de potencias onduladas y rectas, que le configuran un efectismo casi teatral. La pieza destaca por la notable calidad de su ejecución, así como por la originalidad de su diseño; la singular diadema que envuelve esta corona puede relacionarse con los eslabones que tradicionalmente ostenta el collar de la Orden del Toisón de Oro.

La media luna es un creciente lunar de borde mixtilíneo, decorado con rostro humano de perfil —en su parte central— y gran profusión de rocallas,

tornapuntas, acantos y tarjas, donde se han representado los emblemas de la Pasión de Cristo. La decoración cubre materialmente la pieza con auténtico sentido del *horror vacui*, destacando la calidad del lenguaje rococó que recuerda al estilo auricular. Existe otra pieza muy relacionada con ésta, que perteneció a la Virgen de la Fuensanta de Espejo (Córdoba) y que hoy se conserva en la Parroquia de San Bartolomé, de la citada localidad; realizada por Damián de Castro entre 1772 y 1793, presenta el mismo esquema compositivo, aunque su riqueza ornamental es inferior.

El último elemento de este ajuar es una ráfaga que recorre perimetralmente la silueta de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y que se utiliza, tanto para el camarín, como para las salidas procesionales. Está formada por un grueso baquetón, a modo de entablamento quebrado y mixtilíneo, que reproduce un complicado juego de curvas y contracurvas; se adorna con grandes querubines en relieve, rocallas, tornapuntas y haces de rayos rectos y ondulantes.

Estas tres piezas constituyen un conjunto armónico que fue llevado a cabo entre 1759 y 1768 por el platero cordobés Damián de Castro, para la hermandad de Nuestra Señora de la Soledad. Aunque no se ha conservado la documentación histórica que avale esta autoría, la misma queda bien clara a partir de las abundantes marcas que ostentan las piezas; en cuanto al ámbito cronológico, se trata del período de años durante los que Bartolomé de Gálvez y Aranda antepuso la flor de lis a su marca de fiel contraste.

La Cofradía de la Soledad gozaba desde su fundación en el siglo XVI de un prestigio y fervor inusitado en la ciudad de Écija, favorecido y fomentado por la continuada presencia de la nobleza local en sus principales cargos de gobierno. Marqueses como los de Peñaflor, Alcántara del Cuervo, Garantía, Cuevas del Becerro y otros personajes notables de la aristocracia local se turnaban anualmente en la presidencia de la corporación. Como es lógico, este hecho benefició notablemente a la hermandad, aumentando el esplendor de sus celebraciones y la calidad

artística de sus enseres e imágenes. Artistas como el ebanista Cristóbal de Yepes, el escultor Pedro Duque Cornejo o el platero Cristóbal de Valenzuela dejaron en la hermandad algunas de sus mejores creaciones. Pero será el conjunto de piezas de orfebrería llevadas a cabo por el cordobés Damián de Castro las que van a otorgar a la cofradía de la Soledad un sello característico y original, y una personalidad única en el panorama del arte dieciochesco andaluz. El ajuar de la Virgen de la Soledad que ahora se muestra se complementa, además, con ocho faroles y dos lámparas de plata salidos del mismo taller cordobés.

G.G.L.

BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ, SANCHO, COLLANTES (1951), 166.
MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO (1982), 215.
MARTÍN OJEDA, GARCÍA LEÓN (2000), 148.
GARCÍA LEÓN (2001), 201, 205-207.



JOSÉ BRAULIO AMAT

Plancha y grabado de la Virgen de la Soledad

Sevilla. 1780.

Plancha de cobre grabado a buril.

29× 19 cm.

Grabado sobre tela, estuche de madera dorada.

35× 38× 9 cm.

Inscripción: «RETRATO DE LA IMAGEN DEVOTÍSIMA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD QUE SE VENERA EN SU CAPILLA DEL CONVENTO DE REVERENDOS PADRES CARMELITAS DE OBSERVANCIA DE LA CIUDAD DE ÉCIJA. DEDICADO AL SEÑOR DON FRANCISCO IGNACIO DE AGUILAR Y NAVAS AÑO DE 1780. EN SEVILLA POR JOSEF BRAULIO AMAT».

Écija (Sevilla). Colección privada.

La Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora de Écija fue instituida en 1573 en el convento de Carmelitas Calzados, hoy Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Desde su fundación gozó de un prestigio y fervor inusitados, quizá favorecido por la tradicional presencia entre sus filas de miembros de la nobleza local. En 1623, esta cofradía era la que tenía el mayor número de hermanos de Écija y, según cierto documento de la época «es cofradía de gran nombre y mucha deboción e solemnidad (...) e se celebra con mucha autoridad de pompa». Con los años, la solemnidad y ostentación de sus desfiles procesionales fue en aumento, así como su rivalidad con otra poderosa cofradía, la de Nuestra Señora del Rosario —instituida en el convento dominico de San Pablo y Santo Domingo y adscrita, igualmente, al estamento nobiliario local—.

El siglo XVIII representa el momento de máximo esplendor para la Cofradía de la Soledad; ello motivó que esta advocación alcanzara gran popularidad, como demuestra la proliferación de pinturas y retablos de la Soledad que aún se conservan en Écija o, incluso, la fundación en 1731 de un convento de monjas mínimas dedicado a Nuestra Señora de la Soledad y San Francisco de Paula. Será durante esta centuria cuando, además de ampliar y enriquecer su capilla, se renueve todo el ajuar de enseres de la hermandad, comenzando por la propia imagen titular de la Virgen. Entre 1711 y 1780 se construye la majestuosa urna de carey y plata donde se custodia al Cristo Yacente, se tallan esculturas, retablos, peanas y adornos para los pasos de Semana Santa y se encarga al afamado Damián de Castro el magnífico ajuar de platería que hoy posee la hermandad, compuesto de corona, ráfaga, media luna, faroles y lámparas de plata. Paralelamente, la Hermandad del Rosario vivía un proceso de enriquecimiento similar, renovando insignias y enseres y creando una de las capillas más deslumbrantes del Barroco andaluz.

La continua situación de pugna y enfrentamientos llegó a ser insostenible; se rivalizaba hasta por el lujo en los atuendos de los cofrades o incluso por el número de pabilos de los cirios o «hachas de cera» que portaban en las procesiones. Como era

lógico, la coincidencia de ambas cofradías en las calles ecijanas, cada Viernes Santo, originaba altercados y disturbios, que acarrearón más de un pleito ante la jurisdicción eclesiástica. Despectivamente los cofrades de la Soledad llamaban a Nuestra Señora del Rosario «La Caracolera», en clara alusión a la proximidad de su sede canónica al barrio habitado por los berberiscos; por su parte, los hermanos del Rosario conocían a Nuestra Señora de la Soledad con el apodo de «La Mondonguera», por la cercanía del convento carmelita al matadero municipal. Las disputas entre «caracoleos» y «mondongueros» en la procesión del Viernes Santo de 1786 se saldaron con «grandes escándalos y excesos»; por este motivo el Consejo de Castilla condenó a las dos hermandades a abandonar la penitencia pública. A raíz de este acontecimiento la hermandad del Rosario no volvió a procesionar, subsistiendo hasta nuestros días como hermandad de gloria, puramente cultural. En cambio, la de la Soledad consiguió permiso real para reanudar esta práctica en 1834, cambiando años después su salida al Sábado Santo.

El grabado que ahora contemplamos se debe a José Braulio Amat, grabador sevillano documentado entre 1777 y 1800 en el seno de una familia de grabadores y plateros; en él se muestra a la Virgen de la Soledad tal y como era venerada por sus fieles devotos, sólo unos años antes de los sucesos de 1786. La imagen recoge la iconografía habitual, perpetuada en numerosas pinturas repartidas por toda Écija: entre cortinajes recogidos y sobre rica peana de rocallas y querubes, la Dolorosa luce el espléndido ajuar creado por Damián de Castro, al tiempo que porta los atributos de la Pasión con sus manos entrelazadas. El grabado aparece dedicado a Francisco Ignacio de Aguilar Ponce de León y Nava, destacado personaje local, cuyo blasón aparece junto al escudo del Carmen Calzado. Como variante de esta obra, en Écija aún se conservan ejemplares de otro grabado similar y del mismo autor, aunque de tamaño sensiblemente inferior, que ostenta la inscripción: «RETRATO DE MARÍA SANTÍSIMA DE LA SOLEDAD QUE SE VENERA EN SU CAPILLA DEL CONVENTO DE REVERENDOS PADRES CARMELITAS DE LA CIUDAD DE ÉCIJA. AMAT». En ellos, la peana de

la Virgen y los motivos ornamentales aparecen simplificados; además, carecen de fecha, de dedicatoria y únicamente muestran en su parte inferior el citado escudo carmelita.

G.G.L.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ AINSUA (2003), 75.



DAMIÁN DE CASTRO

Custodia de asiento

Córdoba, 1781.

Plata y plata dorada. Repujada, cincelada y con figuras de fundición.

170×70×70 cm. Figuras bíblicas: 20 cm de altura. Evangelistas: 23 cm de altura. Custodia: 85×25×20 cm.

Marcas repetidas en distintos puntos de la base: CAS/tRO, león de la ciudad de Córdoba y lis /CASTRO.

Inscripción: «Se costeo esta custodia por la cofradía del SSmo. Sto d(e) la Billa d(e) la Ra(m)bla, si(en)do del SSmo. Sto. d(e) la Billa d(e) La Ra(m)bla, si(en)do maiordomo Dn Alonso Rviz Carera presvitero: construida por Dn Damián d(e) Castro en Cordova año d(e) 1781».

La Rambla (Córdoba). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Mucho es lo que, últimamente, se viene escribiendo sobre esta custodia que Rivas Carmona vinculó con el escultor, de origen francés, Miguel Verdiguier. La adscripción de la traza al maestro marsellés no fue fortuita sino que se hizo en relación con la presencia de éste en La Rambla, trabajando en la ejecución del Sagrario de la parroquial de la Asunción. Ello unido al pago que recibe en 1779 de 500 reales de vellón por «un dibujo que he hecho para una Custodia nueva de plata que se está haciendo en la ciudad de Córdoba», indica claramente que el autor de la traza fue Verdiguier. El maestro diseñaría un templete que el Jueves Santo serviría de arca sepulcral y luciría como tal en el Sagrario, creando una unidad entre retablo y urna. El esquema general era el del baldaquino que Bernini había diseñado para la Basílica de San Pedro en Roma, pero Verdiguier lo interpreta dentro de un concepto clasicista que le lleva a cambiar los soportes salomónicos por dobles pares de columnas e introducir el entablamento clásico dentro de un juego de proporciones armónicas, acentuadas por las nerviosas volutas que conforman el remate coronado por la Fé; estos cambios son los que han llevado a Rivas a relacionar esta pieza con el baldaquino que Puget realiza para la Iglesia de la Assunta de Carignano en Génova y alejarlo del modelo berniniano.

Por otra parte hay que destacar la personalidad de Damián de Castro que hace suyo el modelo, motivo éste que en nada disminuye la fama y el prestigio del maestro sino que resalta, si cabe, su maestría y la amplitud de su mente pues, no dudó en abandonar las formas barrocas que habían caracterizado su producción anterior, para dar paso a unas estructuras totalmente clásicas, adornadas con esporádicos motivos de rocalla. Hecho este significativo si tenemos en cuenta

que, en Córdoba, estaba introduciéndose lentamente el nuevo lenguaje impuesto por la Academia.

La extraordinaria calidad y la belleza estructural de esta magnífica custodia hay que situarla dentro de la etapa de madurez de su autor ya que, la inscripción que lleva en la base y los punzones, indican que el platero dominaba su oficio y estaba abierto a cualquier cambio que se produjera en la evolución de las formas. Las proporciones empleadas y la decoración arquitectónica expresan su conocimiento de las leyes y proporciones academicistas.

El modelo de custodia de La Rambla responde a la tipología de las llamadas custodias-andas ya que sirve para sacar en procesión la Eucaristía durante la fiesta del Corpus y para contener la urna en Jueves y Viernes Santos. Su relación con las formas arquitectónicas es evidente, ordena la obra siguiendo la estructura de un templete clásico sobre una base mixtilínea adornada con golpes de rocalla y símbolos pasionarios; sobre ella coloca los soportes apoyados sobre altos basamentos decorados con relieves que ilustran escenas relacionadas con los personajes bíblicos que hay delante —Melquisedec, David, Moisés y Aaron—, y con símbolos eucarísticos. Sobre el entablamento las figuras de los evangelistas rodean a la Fe que corona la custodia. En el centro del baldaquino un bello ostensorio con base cuadrangular decorado con relieves eucarísticos —la caída del Maná y el agua de Horeb— sobre el que apoya la figura de un ángel, que en movida postura sostiene el viril, rodeado de nubes y rayos. Flanqueando el ostensorio dos figuras alegóricas. Conviene resaltar la figura del ángel que forma el astil, modelo frecuente en la platería cordobesa y que fue por primera vez usado aquí.

M.A.R.R.

BIBLIOGRAFÍA

VALVERDE (1964).

ORTIZ JUÁREZ (1973), n.º 185.

NIETO y MORENO (1993), 151.

RIVAS (2001), 228.

DABRIO (2004), 20.

GALISTEO MARTÍNEZ (2005-2006), 821-835.

MORENO (2006), 184-185.



DAMIÁN DE CASTRO

Custodia

Córdoba. 1773.

Plata en su color, sobredorada. Fundida y cincelada.

48,5× 26× 21 cm.

Sin marcas.

Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Catedral. Diócesis de Canarias.

Custodia de sol que consta de pie triangular decorado con rocallas, tornapuntas, espejos lisos, flores y frutas, situándose en los ángulos tres esculturas sedentes de las Virtudes Teologales, entre las que hay relieves cincelados de la Pasión (Oración del Huerto, Beso de Judas y Coronación de espinas). En el centro se erige un pedestal con nubes sobre el que se yergue un ángel tenante que, con la cabeza elevada y los brazos en alto, sostiene el sol. Éste llama la atención por su tamaño y rico exorno, a base de seis parejas de querubines, molduras enmarcando el viril y ráfagas, así como la paloma del Espíritu Santo, rodeada de rayos.

La presencia de este hermoso ostensorio en el tesoro catedralicio se debe a la generosidad del que fuera canónigo maestrescuela de la catedral, el palmero don Fernando Martínez Monteverde (†1774), quien la obsequió para que fuese utilizada en las procesiones claustrales. La pieza fue estrenada en la Iglesia del Sagrario por la Hermandad Sacramental, en la función de la Octava de La Purísima, el 15 de diciembre de 1773, al día siguiente de su presentación ante el cabildo canariense (Acta Cap., 14-XII-1773). Su uso en el Corpus es posterior a 1830 (Inventario, 6-VII-1830).

Con respecto a su autoría, Hernández Perera la atribuyó al eximio platero cordobés Damián de Castro y García Osorio (1716-1793), pues la pieza carece de marcas o inscripciones, lo cual hay que destacar, máxime si tenemos en cuenta la naturaleza de la obra y su función: la de acoger la Sagrada Forma en las exposiciones y procesiones claustrales de un templo catedralicio. La propuesta de atribución se basó, fundamentalmente, en el estudio del ostensorio y en el hecho de que el citado platero ya había realizado otros trabajos para las Islas y la propia Catedral de Santa Ana. Éstos le fueron encomendados debido a la estrecha amistad que mantuvo con don Francisco Xavier Delgado y Venegas (†1782), obispo de Canarias (1761-1768), a quien conoció el artista cuando aquel era canónigo magistral de la Catedral de Córdoba.

La obra que nos ocupa atrae nuestra atención por dos motivos: por una parte, el desarrollo y la riqueza

ornamental de la que hace gala el sol, cuyo ornato recuerda la labor de escultores y retablistas del Setecientos, como los toresanos Antonio Tomé y su hijo Narciso en los manifestadores de la capilla de los Ayala, de la Catedral de Segovia, y Transparente de la Catedral de Toledo, respectivamente. Y, por otra, el contraste que advertimos entre el barroquismo del sol y la serenidad de las esculturas, distantes éstas del movimiento que muestran las figuras de las custodias cordobesas de La Rambla (1781) y Villa del Río (1783).

En cuanto a las Virtudes y astil antropomorfo, cuya mesura preconiza el Neoclasicismo, es posible que su diseño le fuese proporcionado por el escultor marsellés Miguel Verdiguier (†1796), quien también realizaría el de la citada custodia de La Rambla. Hay que indicar que este astil no es elemento original de la platería cordobesa, pues desde 1677 había sido empleado por el salmantino Domingo Rodríguez Corbo (Iglesia de Cepeda), generalizándose su uso por Castilla y León con la actividad de Manuel García Crespo (El Sahúgo, Salamanca, hacia 1750), Manuel Pérez Espinosa y Manuel Pérez Collar (Montejo de Arévalo, Segovia, 1759) o Juan Manuel Sanz (Pozuelo de Zarzón, Cáceres, 1773).

En lo que a la platería canaria concierne, la tipología del ostensorio de Damián de Castro no supuso novedad alguna, pues, al igual que en Salamanca, el vástago figurado ya era conocido por los plateros isleños, tanto por piezas arribadas del Nuevo Mundo, como por otras que ellos mismos habían ejecutado. Entre las primeras, habría que citar la custodia de Santo Tomás de Aquino, labrada en la ciudad guatemalteca de Antigua (1714), que se conserva en la Catedral de Las Palmas; y el ejemplar angelopolitano con ángel tenante que atesora la parroquia tinerfeña de la Victoria de Acentejo (1739). En cuanto a los ejemplares canarios, mencionamos la custodia de Santo Tomás de Aquino (1734), labrada por Alonso Agustín de Sosa y Salazar (1693-1766) para los Padres Dominicos de La Laguna (Tenerife); el ostensorio de Tetramorfo (hacia 1730-1740), a él atribuido, de la Iglesia de San Bernardo y San Telmo de Las

Palmas de Gran Canaria; y la custodia de San Miguel (hacia 1750) perteneciente a la Parroquia de San Blas de Villa de Mazo (La Palma), relacionada con la labor del palmero Diego Eloy Viñoly (1707-1773).

Hay que señalar, finalmente, que el astil escultórico fue una solución que siguió siendo adoptada en la platería cordobesa y en otros destacados centros plateros, como manifiestan las creaciones del Platero Real Fermín de Olivares en la Parroquia de La Concepción (La Laguna, 1793); la del italiano Carlos Zaradatti en la de La Purísima de Fortuna (Murcia, 1796), y las de Bernardo Montiel (Catedral de Málaga, hacia 1809) o Manuel de Aguilar y Guerrero en las iglesias cordobesas de Santiago de Montilla (1808) y Virgen del Soterraño de Aguilar de la Frontera (1816), entre otras.

J.C.L.P.

BIBLIOGRAFÍA

FEO Y RAMOS (1926).

HERNÁNDEZ PERERA (1952), 111-128.

HERNÁNDEZ PERERA (1955), 128.

GALISTEO MARTÍNEZ (2005-2006), 821-835.

MORENO CUADRO (2006), 185-186.



DAMIÁN DE CASTRO

Custodia

Córdoba. 1783.

Plata en su color. Repujado, cincelado, figuras de fundición. Alma de madera.

120 (sin peana de madera, 114 cm) x 63 cm.

Marcas: CAS/TRO (parcialmente frustra); león con doble bordura; lis/CASTRO (en una de las caras de la base).

Inscripción: "DONADA A ESTA COFRADIA. VILLA DEL RIO 1783" (parte trasera de la base de madera).

Villa del Río (Córdoba). Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción

Entre la abundante documentación que publica don José Valverde Madrid sobre Damián de Castro hay muy escasas referencias a encargos de obras artísticas, y la custodia que comentamos no es una excepción. No se tiene constancia de si se firmó contrato de realización, ni tampoco se conoce a quién se debió la iniciativa del encargo; sólo la inscripción que luce en la base de madera sobre la que descansa, permite saber que fue una donación a la cofradía sacramental realizada en 1783.

La pieza que estudiamos presenta ciertas peculiaridades en relación con otras obras del maestro. En ella pueden verse las tres marcas de rigor, pero se da la circunstancia de que tanto la de autor como la de contraste pertenecen al propio platero Damián de Castro; hay que señalar que el año en el que fue realizada la obra desempeñaba la contrastía Mateo Martínez Moreno, por lo que debería haber llevado su marca. Según analizó Ortiz Juárez, Damián de Castro usó la marca con la flor de lis durante el período en que ejerció la contrastía en sustitución de Sánchez Taramas, es decir entre junio de 1758 y febrero de 1759. Este dato está corroborado por la documentación publicada por Valverde Fernández en 2001 sobre la congregación cordobesa, donde no vuelve a constar que se designase a Castro para este cargo. Aunque no hay documentación que lo certifique, en opinión de Cruz Valdovinos, el hecho de que Castro marcase sus propias obras, lo que sucedió con cierta frecuencia, pudo deberse a algún privilegio otorgado por la Corona, que dataría al menos desde 1777. Esta peculiaridad ha originado cierta confusión a la hora de fijar la cronología de la obra; en la exposición celebrada en 1993 se dio como fecha de la donación el año 1758, sin embargo, en la inscripción que lleva la custodia se lee con nitidez la fecha de 1783, lo que a su vez se ve corroborado por la propia estética de la

pieza, y así lo han considerado también autores como Ortiz Juárez y Cruz Valdovinos.

Por lo que se refiere a la tipología, resulta una pieza excepcional, tanto por su tamaño como por su estructura formal, por cuanto presenta en su esquema soluciones que no aparecen en otros ejemplares del autor. Si se observan otros ostensorios del maestro, además del tamaño, se verá que muestran un pie de contornos sinuosos, con pestaña lisa muy moldurada y cuerpo convexo abultado, cubierto de abundante decoración. El astil aparece segmentado, con especial protagonismo del nudo, generalmente periforme invertido. El sol admite soluciones diversas, con el viril rodeado de nubes o motivos eucarísticos y haces de rayos lisos, biselados y desiguales. En la custodia de Villa del Río, por el contrario, recurre a una base de madera, de contornos acusadísimos, sobre la cual dispone potentes volutas a modo de tornapuntas, sobre las que se alzan las cuatro figuras exentas, en una disposición que recuerda al remate de la gran custodia de asiento de La Rambla, realizada por el maestro dos años antes. La decoración se resuelve con golpes de rocalla, de muy buena factura, colocadas en las zonas convexas, componiendo un esquema semejante al empleado para las piezas de iluminación, y que se generalizará en la platería cordobesa.

Los espacios intermedios resultan diáfanos, mostrando relieves coronados con rocalla, pero, a diferencia de otras obras suyas, aquí los motivos vegetales se reducen a pequeños ramilletes de rosas, dispuestos a ambos lados de los relieves. Estos, de claro mensaje eucarístico y excelente labra, van enmarcados por cuatro ces, enroscadas las de la parte superior y vegetalizadas las de la inferior, como hará en otras obras coetáneas. La ornamentación se ha reducido considerablemente, dejando espacios vacíos o marcados con sencillos motivos

geométricos. Muy destacable es la resolución del astil, con el orbe y un ángel mancebo para soportar el viril, rodeado con nubes y querubenes en disposición triangular. Esta solución está presente también en otros centros de platería andaluces, como Málaga o Sevilla, como puede comprobarse en el ostensorio de la Parroquia de San Pedro, donde sólo cambia la ubicación del orbe, aquí sobre el ángel.

M.T.D.G.

BIBLIOGRAFÍA

VALVERDE (1964), n.º 86, 31-125.

ORTIZ JUÁREZ (1973), 75.

ORTIZ JUÁREZ (1980), 101.

CRUZ VALDOVINOS (1982), t. XLVIII, 327-346.

AA.VV. (1993), 1606.

NIETO y MORENO (1993), 177.

CRUZ VALDOVINOS (1994), 146.

VALVERDE FERNÁNDEZ (2001).

VILLAR, DABRIO y RAYA (2005), 338.



5. PLATA PARA LA CASA (SIGLO XVIII)

BERNARDO DE AMORES

Cafetera

Málaga. Entre 1752 y 1757.

Plata y madera teñida de negro. Torneada, fundida, repujada y cincelada.

32,8 cm de altura y 14,8 cm de diámetro del pie.

Marcas en el cuello: .MORS (incompleta); escudo de Málaga y CASAS (unidas la C y la A). Figuran dos escudos, uno partido, primero con tres li-ses puestas en palo y segundo con una caldera de sable surmontada de una bandera partida; en el otro figura la siguiente divisa: «io soi AqVEL QVEVEDO QUE A LOS MOROS DESTORVO».

Málaga. Museo. N.º inv. BADE00478.

La moda de beber café se introdujo en nuestro país con bastante retraso respecto a Italia, Inglaterra y Francia, que lo consumían desde el siglo XVII mientras que en España, donde estaba muy arraigada la costumbre de tomar chocolate, su uso no se conoce antes de las primeras décadas de la centuria siguiente. Su rápida popularización en Francia y otras capitales europeas, así como los efectos beneficiosos para la salud que se le suponían al café, terminarían por contagiar a la Corte española, donde consta que ya se consumía en 1716, aunque su generalización a otros estratos sociales llevará aún algunas décadas y ello sin menoscabo de la afición por el chocolate, que continuará siendo durante muchos años la bebida preferida de los españoles.

La moda de degustar café no sólo hizo que aparecieran establecimientos apropiados para ello en Londres (1652), París (1686) y otras ciudades de Europa (en Madrid el primer café se abrió en 1764) sino también los objetos para el servicio de la nueva bebida, que se realizaron en loza, porcelana y, más raramente, en plata y destinados a personas de alto nivel económico. Las noticias más antiguas sobre cafeteras de este último tipo en España se remontan a 1731 y figuran en el inventario de la vajilla que el Infante Don Carlos se llevó a Italia, donde se anotan dos ejemplares. Pero mientras que en Inglaterra y Francia (las primeras cafeteras datan de 1680 y 1705 respectivamente) se conservan suficientes ejemplos dieciochescos, el único ejemplar español publicado es éste del Museo de Málaga que, además de su valor excepcional como testimonio material de la cultura de esta época, reúne motivos artísticos suficientes para considerarla una pieza principal de la platería española en el transito del Barroco decorativo al Rococó.

Su estructura, de cuerpo periforme, responde a un modelo de difusión europea, quizá algo más alargado en la zona del cuello que los tipos contemporáneos ingleses y franceses. Pero tanto el pico, que arranca de la mitad del cuerpo y tiene forma de cuello de cisne con gallones cóncavos en la parte baja dispuestos en abanico, como la tapa,

de cúpula rematada por un pomo de tipo floral, resultan muy característicos de cafeteras inglesas de los últimos años del reinado de Jorge II (1727-1760) y primeros del de Jorge III (1760-1820), como prueban, por citar unos pocos ejemplos, la reproducida por Oman, de los plateros David Smith y Robert Sharp (1765-1766) o las subastadas en Sotheby's de William Cripps (1765), William Tuite (1758) y Whipham and Wright (1760) o en Alcalá Subastas (2000) de Ebenezer Coker (1762-1763). Pero lo más llamativo de este ejemplar es la decoración, también con paralelos en la platería anglosajona, que ocupa prácticamente todo el cuerpo y está compuesta por guirnaldas de flores naturalistas y hojas carnosas de un desarrollo sinuoso sobre las que vuelan dos abejas, jarrones con ramos sobre pedestales de movidos perfiles, y alguna venera. Toda esta ornamentación, refinada en sus detalles y de una factura técnica excelente, se distribuye en torno a los escudos de los propietarios, que van sobre fondo de escamas y están enmarcados por ces de rocalla componiendo grandes medallones asimétricos en los laterales de la panza.

La cafetera lleva la marca de localidad de Málaga utilizada por el marcador Andrés de Casas, que ocupó el empleo desde 1724 hasta aproximadamente 1754, e incluso es posible que siguiera hasta la designación de su sustituto, que se produjo en 1757. La personal del artífice corresponde a Andrés Amores, de quien sólo se conoce esta obra y cuya biografía la forman un puñado de noticias sin excesivo interés que se remontan a 1752 y cesan en 1766.

Pero la pregunta que suscitan las conexiones con la platería inglesa pueden explicarse en el contexto de la ciudad de Málaga, que durante los años centrales del siglo XVIII contó con una significativa colonia de extranjeros (franceses, ingleses, italianos y alemanes) dedicados al comercio marítimo, actividad que reportó a algunas de estas familias grandes beneficios económicos. Por otro lado, la divisa que lleva uno de los escudos («io soi AqVEL QVEVEDO QUE A LOS MOROS DESTORVO») permite relacionar la cafetera con algún miembro de

la familia Quevedo, quizá con Juan de Quevedo Urbano o sus hermanos Francisco y Juana, que contrajeron matrimonio en 1718, 1752 y 1743 respectivamente. Precisamente, y volvemos a la conexión inglesa, una hija de la citada en último lugar, Ana de Sevilla y Quevedo, casó en fecha indeterminada (pero con seguridad en la década de los años ochenta) con el irlandés John Plowes, que falleció en 1795. Es posible, por tanto, que sea en este ámbito de las relaciones personales donde haya que buscar la respuesta a las similitudes planteadas, pudiendo tratarse ésta de Málaga de la réplica de alguna cafetera inglesa existente entonces en la ciudad, aunque sin descartar tampoco la utilización por parte de Bernardo de Amores de láminas de platería inglesas. Además, por lo comentado arriba acerca de las fechas en que el marcador ocupó el empleo, quizá pudiera retrasarse algo la fecha que le asignamos la primera vez que nos referimos a ella, situándola ahora entre 1752 y 1757.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

OMAN (1963), n.º 145.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1980), 15 y 56-58.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997), 333 y 574.

MARTÍN (2007).



JUAN PASTOR (atribuido)

Chocolatero

Cádiz. Hacia 1769-1771.

Plata en su color y madera teñida de negro. Torneada y fundida.

25 cm de alto; 28 cm de ancho con el mango y 14 cm sin él.

Marcas en la base del cuerpo: figura masculina desnuda, flanqueada por dos leones muy esquemáticos a los que agarra por la cabeza; PR dentro de escudo coronado parcialmente frustrado en la derecha; y RODRI/GVEZ en contorno rectangular. Iniciales de propietario bajo las marcas: J. R.

San Sebastián. Colección R. Munoa.

A pesar de que tras el descubrimiento de América hubo mucha afición en España a consumir chocolate especialmente bebido, no fue muy habitual en nuestro país que los recipientes para servirlo —normalmente denominados en masculino: chocolateros— se hicieran en plata debido a su alto costo. En un trabajo reciente dedicado precisamente a chocolateros de plata indicamos, apoyándonos en noticias documentales y gráficas, que el chocolate se hacía en recipientes de cobre con forma periforme, mango perpendicular al cuerpo y tapa horadada, por la que se introducía un molinillo con el que se removía la espesa bebida antes de verterla. Son abundantes las representaciones artísticas (especialmente paneles de azulejos y cuadros) en las que aparecen objetos destinados al consumo de este producto, que se hizo cada vez más popular como constata también la literatura. Los documentos nos hablan de que el chocolate se bebía normalmente en el desayuno y también en la merienda y que aunque a veces se tomaba helado era más habitual servirlo caliente. Es lógico pensar que la gente con pocos recursos económicos usara un mismo objeto —de cobre u otro material también barato como la loza— tanto para hacer el chocolate en la cocina (disolviendo la pasta en agua mediante el molinillo) como para servirlo en la mesa sobre jícara o tazas de cerámica. Sin embargo las personas de alto rango social y económico —como la familia real o la nobleza— encargaron chocolateros en plata (excepcionalmente en oro pero en cambio sí dorados por dentro para su mejor conservación) con mangos aislantes de madera o marfil para llevar la suculenta bebida a la mesa. Y si a lo largo del siglo xvii fue más frecuente que las clases sociales altas tomaran chocolate en tembladeras y bernegales de plata, en la centuria siguiente se usaron más las jícara de porcelana, que se encajaban en platillos denominados mancerinas (a veces de plata pero también de porcelana) destinadas por una parte a evitar que se volcaran aquellas y por otra a sostener los dulces que lo acompañaban.

Recuerda Carlos Duarte en un libro publicado en Venezuela en 2005 sobre el arte de tomar el cho-

colate, cómo las cualidades medicinales atribuidas a esta bebida hicieron que en la Real Botica se encargaran recipientes destinados a consumirla y en los conventos se permitiera también tomarla tras haberse prohibido en ocasiones por el consumo excesivo; por otra parte es significativo que cuando Carlos III mandó expulsar a los jesuitas de España, el Conde de Aranda instruyó a los jueces para que les permitieran llevarse entre sus útiles personales además de prendas y mudas, tabaco y chocolate.

Resulta curioso cómo aunque la sociedad francesa fuera más aficionada a tomar café que chocolate, fue en Francia donde se gestó a fines del siglo xvii el modelo de chocolatero de cuerpo periforme, boca con tapa escalonada (frecuentemente con orificio central para introducir el molinillo), pico adosado al cuerpo, asa perpendicular con mango de madera y triple pie, que presenta la pieza gaditana que comentamos, cuyo artífice podría ser Juan Pastor, documentado entre 1740 y 1771 —autor de las caídas y faroles de la custodia de la Catedral de Cádiz— que habría empleado como marca la primera y última letra del apellido. Son numerosos los ejemplares franceses conservados con este tipo (en ocasiones denominados cafetera o jarra al no estar su uso demasiado definido), pero en cambio en España resultan excepcionales a pesar de que se hicieron muchos a lo largo del siglo xviii para la Casa Real (como pudimos documentar en el trabajo mencionado), habiéndose conservado que sepamos sólo cinco chocolateros de plata entre 1769 y 1794: el gaditano que ahora se estudia —que sería el español más antiguo conservado—, cuatro madrileños y uno de Pamplona. Algo más sencillo que los anteriores (con pico muy simple y sin patas) es otro modelo de chocolatero —usado al menos entre fines del siglo xviii y primer tercio del xix— que fue precisamente el que recomendó Domingo de Urquiza al rey en 1794 mediante un dibujo (que encontramos en el Archivo General de Palacio), y el que presentan la pareja realizada en 1828 por la Real Fábrica de Platería de Martínez para Fernando VII (Palacio Real de Madrid) y otro madrileño marcado en 1835 por Nicolás Lezcano de colección particular.

BIBLIOGRAFÍA

DUARTE (2005).

NIEVA (2007), fig. 7, 177-186.

P.N.S.



JUAN LORERO

Escribanía

Córdoba. Hacia 1775.

Plata torneada, fundida y cincelada.

Tabla: 28,5× 23× 4,5 cm; tinteros: 11 cm de altura y 6 cm de diámetro de boca; campanilla: 11 cm de altura y 6 cm de diámetro de base.

Marcas en la superficie de la tabla: león contornado con doble óvalo, flor de lis sobre CASTRO, quizá con punto dentro de la letra final y Lor./ro y ésta también frustra en la falda de la campanilla; buriladas en el reverso de la tabla y en algunas tapas.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Recado de escribir formado por una tabla con cinco recipientes y campanilla. Realizado en Córdoba y marcado por Damián de Castro con su apellido bajo flor de lis usando de su cargo de marcador suplente o marcador segundo, tal como lo hizo a partir de 1758 y hasta su muerte en 1793. El artífice de la pieza es uno de los tres plateros apellidados Lorero que existen en Córdoba en estos años, probablemente Juan, aprobado en 1746, seguramente padre de Antonio y Vicente aprobados en 1779, lo que fija aproximadamente la fecha en que murió Juan. Por el estilo de la escribanía, podría datarse a mediados de la década de los setenta. Todas las piezas conocidas por ahora con la marca Lorero son anteriores a 1779, por lo que pueden ponerse a nombre de Juan, aunque Antonio y Vicente trabajarían en el obrador familiar, participando posiblemente en la invención y realización de las piezas que se atribuyen a su supuesto padre. A esta familia nos hemos referido al tratar de una palmatoria expuesta en esta ocasión, fechada en 1779 y de la misma colección madrileña.

La tabla en que posan los recipientes es ligeramente rectangular, usa contornos semejantes a los de bandejas y salvillas cordobesas de la época, combinando en el borde moldurado las ondulaciones extensas de los lados largos con otras más breves y de redondez más acusada en los lados cortos, intercalando algún segmento recto; las patas, avolutadas, se unen a la tabla con un adorno de rocalla. Los recipientes tienen el estriado helicoidal típico de lo cordobés, formado por una ligera torsión de las estrías desde la tapa hasta el pie no interrumpida por los obligados cortes del borde de la tapa y el estrangulamiento de la base, mientras los contornos y bordes reproducen con

ondas los segmentos y estrías del cuerpo. La campanilla tiene también trazado helicoidal pero con inspiración diferente, pues imita el revoloteo de una falda al girar. Están atornillados a la tabla los dos recipientes para plumas, iguales, con cuatro agujeros en cada tapa, y el que sería el tintero, sin agujeros, así como el soporte de la campanilla, también hueco, destinado quizá a las obleas que servían de engrudo para cerrar los pliegos. El recipiente que hace pareja con el tintero tuvo que ser salvadera, aunque ahora le falte la rejilla, pues en lugar de estar sujeto a la tabla, su pie se ajusta a ella mediante un asiento con borde elevado, lo que se explica porque había de ser extraído con frecuencia para sacudir la arena sobre lo escrito.

La presencia de la campanilla y de unos recipientes aptos para colocar gran número de plumas indican que la escribanía debió estar destinada a ser usada por algún alto personaje. No es habitual encontrar recados de escribir tan completos como el que aquí se exhibe.

La pieza es extraordinaria por su poco usual diseño y exquisita ejecución. Su artífice, Juan Lorero es un platero del que nada se sabía antes de la exposición de la colección Hernández-Mora Zapata de 2006. Debió especializarse en obras de uso civil y su escasez y la falta de atención de los especialistas hacia la platería conservada en ámbitos no religiosos ha hecho que su nombre no tenga por ahora la fama que, sin duda, alcanzará cuando se conozcan más piezas suyas, pues los modelos y perfecto acabado de las pocas que se han descubierto hasta ahora le sitúan a una altura comparable a la de los mejores plateros cordobeses como Damián de Castro o Antonio de Santa Cruz.

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (2006), 336-337.



JOSÉ ALEXANDRE

Bacía

Sevilla. Hacia 1751-1755.

Plata. Cincelada y moldurada.

40× 27,5× 22,5 cm.

Marcas: torre de la Giralda de Sevilla; ENAM, algo frustra; ANDRE y ALEXANDRE (unidas LE y AN). Inscripción: «SVRITA» y «FEC» (en inglesas). Madrid. Museo Cerralbo. N.º Inv. VH 0684.

La bacía es una pieza de uso civil y por lo tanto son muy raros los ejemplares que se conservan. La que aquí presentamos responde a un diseño muy particular que, por su forma arriñonada y su fondo gallonado, y la moldura continua del borde, sólo interrumpida por la escotadura, nos da la sensación de estar ante una concha de bautizar de gran tamaño.

Por el sistema de marcaje que lleva se trata de una pieza sevillana, realizada, según Cruz, por José Alexandre entre los años 1751 y 1755, actuando de marcador Plácido Enamorado. Lleva también inscripciones que se interpretan de propietario, la de Zurita parece corresponder con la época de su realización y la segunda que sólo presenta iniciales, parecen más del siglo XIX. Esta es la primera bacía que se dio a conocer realizada por un platero sevillano y la primera con esta estructura y decoración. El uso de gallones a manera de concha o venera es muy común para conchas de bautizar desde antiguo, así, en los dibujos de la platería sevillana se localiza una, que se remata en voluta con adorno perlado, motivo típico de esta platería. Curiosamente esa tipología la encontramos, también, en piezas cordobesas,

en concreto una concha marcada por Taramas y Damián de Castro en la Iglesia Parroquial de Montemayor, y no creo que sea casual que en la misma parroquia exista una bacía gallonada, en forma de venera, con marcas de Taramas y Sánchez, cuyas proporciones son mayores que la sevillana y la cronología similar, pues Taramas llega hasta 1759, por lo que, esta del Museo Cerralbo puede ser un modelo evolucionado de la cordobesa.

Los otros modelos de bacía de forma arriñonada, con proporciones similares a esta que analizamos, responden a un diseño más funcional: con un borde de contornos moldurados, con ingletes en la falda y superficie lisa. De éstos tenemos localizadas algunas en colecciones privadas, unas con marcas de Madrid y del platero José Coso en la década de los años sesenta, y otras con marcas de Valladolid y del platero José Antonio Sanz Velasco, aunque esta última presenta la escotadura en una pieza independiente, desmontable, esto suele ser común en las bacías que a la vez se usan como palanganas en el último tercio del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973), n.º 121-134.

SANZ SERRANO (1986), fig. 62.

CRUZ VALDOVINOS (1992), n.º 184, 254-255.

F.A.M.



DAMIÁN DE CASTRO

Jarro, palangana y pieza de bacía

Córdoba. Entre 1759 y 1767.

Plata. Moldeada, fundida y cincelada.

Jarro: 23,5 cm de altura, 20 cm de anchura; palangana, 39×35×8 cm y pieza para bacía 24×10 cm.

Marcas en el interior del pie del jarro, en el reverso de la bacía y en la pieza de la barba: león contornado con doble óvalo, flor de lis sobre ARANDA y CAS/tRO; buriladas en el reverso de las tres piezas. Inscripción de propiedad en el canto del asa y en el reverso de la bacía: FP.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Juego de jarro y palangana a la que se puede adosar un apéndice con escotadura para transformarla en bacía para hacer la barba. Las tres piezas ostentan un marcaje triple con la marca de la ciudad de Córdoba, del marcador Bartolomé de Gálvez y Aranda en su primera variante usada entre 1759 y 1767 —cuya datación y características han sido descritas ampliamente en otro jarro y palangana de Bernabé García— y, por último, la de Damián de Castro en su primera variante, utilizada hasta 1785 según afirma Cruz Valdovinos en su estudio sobre el platero incluido en este catálogo.

El jarro es un ejemplo temprano y magnífico de la platería rococó cordobesa de estilo salomónico, con la superficie recorrida en su totalidad por estrías helicoidales de sinuosidad continua. Castro prefiere llevar el estilo hasta sus últimas consecuencias, imprimiendo a las estrías un giro cercano a los grados de una circunferencia, modalidad que se observa con preferencia en piezas de astil, pero también en este jarro, aunque su forma panzuda y de canon corto disimula un tanto la forma de espiral. Su planta ligeramente ovalada, el cuello grueso y el cuerpo corto y muy convexo le hacen comparable al ejemplar que se presenta también en esta exposición marcado por Bernabé García, demostrando que se trataba de una silueta apreciada por los plateros cordobeses. Las asas de los dos jarros son también parecidas, con la parte interna formada por una hoja de palma y en el exterior una gran voluta, lisa y adornada arriba con un pequeño caracol, animal amante del agua. Difieren radicalmente ambos jarros, en cambio, en la forma de la tapa y pico, pues aquí se dispone una tapa alabeada que sigue la forma ondulada y en bisel de la boca, que cae hacia el asa y levanta en el pico, prescindiendo de la

pieza adosada y decorada que usaba Bernabé García, más tradicional. La comparación de ambos jarros ejemplifica las diferencias entre el estilo helicoidal pleno de Castro y el que podría denominarse pseudohelicoidal o menos pleno de otros plateros cordobeses, que no llegan a la torsión continua, violenta e inigualable de Castro, aunque la imitan mediante el quiebro de las estrías en el punto en que la superficie de la pieza se moldura en horizontal, o bien la aplican a algunas zonas y no a otras, como sucede con el jarro del convento cordobés de Santa Cruz, atribuido por Nieto y Moreno a Cristóbal Sánchez Soto y marcado en 1768.

La palangana, ovalada, tiene una gran profundidad y un fondo oval donde encaja perfectamente el pie del jarro, con un gran sentido funcional. Su borde interno remata en bocados desiguales de forma y tamaño, en correspondencia con los gallopes de la falda y, a su vez, con la línea de contornos moldurados que sirven de remate a la gran orilla plana, a excepción de los situados en los ejes longitudinal y transversal, conopiales, muy armoniosamente combinados. La pieza de bacía encaja en cualquiera de los dos lados largos y está moldurada de forma semejante al borde exterior de la palangana.

Nos hallamos ante unas piezas en que Damián de Castro ha dejado prueba de su asombrosa destreza, especialmente en el jarro, donde supera con éxito total la gran dificultad de aplicar el diseño helicoidal pleno a una pieza de potente anchura. El carácter doméstico de este juego es indudable por la pieza adaptable a la palangana.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (2006), 118-119.

A.C.Y.



BERNABÉ GARCÍA

Jarro y palangana

Córdoba. Entre 1759 y 1767.

Plata. Moldeada, fundida y cincelada.

Jarro: 25 cm de altura, 20,5 cm de anchura, 8,5 × 7,5 cm la boca y 10 × 7,5 el pie; palangana: 42 × 29 × 6 cm.

Marcas en los bordes de la tapa y exterior del pie del jarro y en la orilla de la palangana: león contornado con doble óvalo, flor de lis sobre ARANDA y GARZIA; buriladas en el interior del pie y en la orilla por el reverso.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Piezas marcadas entre 1759 y 1767 en Córdoba con la marca de la ciudad —león contornado— por Bartolomé de Gálvez y Aranda que actuó como marcador de la ciudad entre el primer año citado y 1772. A partir de 1767 suprime la flor de lis que superponía anteriormente a su nombre y añade una marca cronológica. Estas piezas llevan la primera variante, lo que justifica la datación propuesta. La segunda marca nominal pertenece al platero Bernabé García y Aguilar, aprobado como maestro en 1755 y del que se conocen piezas hasta 1782 al menos, cuya condición de hijo del famoso artífice Bernabé García de los Reyes dio a conocer Cruz Valdovinos en 1982; también se trata de la primera variante usada por el platero, con su apellido en letras mayúsculas y la inicial de un tamaño algo mayor; a partir de 1769 usará la marca que lleva la «r» y la «i» en minúsculas.

Jarro y palangana forman juego, según lo indican sus marcas —idénticas en ambas piezas— y la perfecta adaptación del pie ovalado del jarro al asiento de la palangana, así como la coincidencia del arranque de las estrías del uno y la otra. La superficie del jarro, ligeramente ovalado y panzudo, y la falda de la palangana, profunda y también ovalada, aparecen divididas en ocho gallones. Son algo sinuosos en el jarro, casi iguales, muy marcados por las estrías acanaladas a lo largo del cuerpo y se prolongan desde el pivote en que remata la tapa hasta el borde del pie; en la palangana, en cambio, alternan cuatro gallones más grandes con remate semicircular con otros cuatro más pequeños acabados en forma conopial, estructura que se reproduce en la orilla. El jarro es típico de lo cordobés en el segundo tercio del siglo e incluso algo más, siendo lo más característico el

agallonado salomónico de las piezas, bien imprimiéndoles un auténtico movimiento helicoidal o bien, como es el presente caso, con una sinuosidad más ligera, conseguida a base de un cambio de dirección de las líneas que marcan la estría aprovechando el moldurado de la pieza para hacer el giro. Damián de Castro es el mejor exponente del primer estilo mientras el segundo es más común entre los otros artífices cordobeses. La forma de la palangana es igualmente característica de la platería de aquella ciudad, aunque aquí la sinuosidad se traslada al borde, de ancha orilla, que alterna los segmentos conopiales con otros semicirculares, siempre adornados en su remate con una variada molduración, enriquecida en este caso con graciosos motivos vegetales que interrumpen su trazado lineal.

El jarro presenta una gran asa en forma de cartela calada unida a la charnela de la tapa y a la panza por el otro extremo, con hoja de palma en el interior y adornos rocallescos vegetales por la parte exterior, y un pico adosado con un mascarón de viejo barbado desde la panza a la boca que se retruece en la parte final, que queda libre. El pico, pero también el asa, constituyen una reminiscencia del jarro hispánico del siglo XVI y XVII, adosados aquí a un modelo de origen francés, en una felizísima simbiosis que debe ser invención de Bernabé García, porque se repite en un jarro de la colección Alorda-Derksen que Cruz Valdovinos atribuyó a este platero y en otro jarro con su marca igual a éste, aunque con profusa decoración de rocalla a lo largo de los gallones del cuerpo, conservado en la Catedral de Bilbao (*Enciclopedia*, n.º 295).

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1982).

CRUZ VALDOVINOS (2006), 120-121.



JOSÉ RICO (atribuido)

Jarro

Cádiz. 1737.

Plata en su color. Torneada, fundida y cincelada.

23,5 cm de altura máxima.

Marcas en el extremo de la tapa y en el borde del pie: figura masculina desnuda de pie, con dos leones a los lados a los que sujeta por la cabeza; MTA y RICO (ambas dentro de un contorno rectangular).

Inscripción grabada en el pie A37; otra en el asa con las letras JVP soldadas.

Cádiz. Iglesia Parroquial de San Antonio.

La marca de localidad que ostenta el jarro no ofrece duda de que la obra se realizó en Cádiz. De las otras dos personales que aparecen junto a ella, pensamos que corresponde al autor la que dispone en una línea el apellido Rico, porque la otra pertenece al marcador como enseguida comentaremos. La conocida *Enciclopedia de las marcas de la plata española* cita en Cádiz en 1760 un José Rico que pudiera ser éste mismo artífice o quizá un hijo. Por otra parte en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Provincia de Cádiz* hemos encontrado también un José Rico, nacido probablemente en Cádiz, que fue grabador y calcógrafo y ejerció su profesión entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX; aunque sin ninguna seguridad apuntamos la posibilidad de que tuviera algún parentesco con el platero que nos ocupa. La tercera marca que lleva la pieza y consta únicamente de tres letras es la que usó el marcador Manuel Rodríguez Meuta, quien ejerció el cargo entre 1731 y 1737, siendo sucedido en el último año por Francisco de Arenas.

Por otra parte, si interpretamos correctamente la inscripción grabada en el pie, pudiera tratarse del año de realización de la pieza: 1737, que coincidiría con el último año de Meuta. En cualquier caso hemos de decir que esa fecha nos parece bastante temprana para el modelo que presenta el jarro en el que aparte de la sinuosidad de sus perfiles cobra bastante protagonismo la rocalla, tanto en las dos enormes veneras relevadas que se superponen en la tapa, como en las que hay grabadas por el resto de la obra. Estilísticamente estaría por tanto inmersa ya en el Rococó, por lo que si verdaderamente se hizo en el año citado sería muy avanzada.

Respecto a las letras que lleva grabadas el jarro en el asa, quizá correspondan a las iniciales de nombre y apellidos de un posible propietario (porque más nos parece una pieza civil que religiosa) que lo donara a la Iglesia de San Antonio de Cádiz,

para que se usara en el lavatorio de manos de los sacerdotes. No obstante, ésta es sólo una hipótesis, puesto que al no haber podido consultar la documentación de la iglesia, ignoramos si llegó a ella por donación de algún particular, o si por el contrario fue un encargo de la propia fábrica.

Pero aunque por el momento carezcamos del apoyo documental, la pieza tiene un gran interés porque tanto su estructura como su adorno resultan peculiares. Por lo que al tipo se refiere, aunque muchos jarros en el siglo XVIII presentan cuerpo y pie estriados, no son tantos los que llevan un asa figurada y una boca de perfil sinuoso con gran escotadura trasera, cubierta por una tapa que se adapta perfectamente a su forma. Por otra parte la decoración es bastante singular desde la figurilla monstruosa colocada en la parte superior del asa —que presenta boca abierta, cuerpo escamado, pata delantera prolongada hasta unirse a la tapa y larga cola que se curva en el extremo al contacto con la panza del jarro— hasta el mascarón de viejo colocado bajo la boca, que muestra unos rasgos totalmente grotescos: cejas muy curvadas y amplio mostacho sobre una enorme boca muy deformada. Tanto el asa con figura fantástica como el mascarón nos parecen más propios del Manierismo, en cambio el resto de motivos decorativos, aunque más corrientes, son característicos del Barroco y debemos destacarlos además porque están delicadamente cincelados o grabados, resaltando sobre fondo mate. Ya nos hemos referido a las dos veneras sobre la tapa —que son de un gran naturalismo— pero también conviene mencionar la guirnalda de flores situada en el arranque del asa, así como las rocallas, ces y adornos vegetales dispuestos en una ancha banda horizontal —situada bajo el borde de la boca— y en bandas verticales paralelas en la panza. El mismo tipo de adorno está presente también en la zona central del pie.

BIBLIOGRAFÍA

MORENO PUPPO (1986), 79 y fig. 52.

P.N.S.



VICENTE DELGADO MENESES

Jarro

Cádiz. Entre 1775 y 1780.

Plata dorada. Torneada, fundida, relevada y cincelada.

29 cm de altura con tapa y 23,5 cm sin ella; 19,5 cm de ancho; 11,2 cm × 9,5 cm el pie y 9 cm × 8 cm la boca.

Marcas en el borde exterior del pie: figura masculina desnuda de frente con dos leones a los lados a los que sujeta por la cabeza; FAXARDO (bastante frustras las tres primeras letras; DELGADO/MENESES (frustras las dos últimas letras de ambas líneas); ésta última marca repetida en la misma zona pero sólo visible la línea inferior.

Cádiz. Catedral.

Nos encontramos ante un magnífico ejemplar de jarro, que por el escudo que ostenta sabemos perteneció a la Catedral de Cádiz. De no haber sido por este emblema inconfundible —cruz flordelizada sobre ondas marinas— podríamos haber pensado que la pieza llegó al templo por donación de un particular o un eclesiástico, dado que este tipo de obra es más propio de la platería civil, utilizándose ya en esta época tanto para servir agua en la mesa, como para lavarse las manos en caso de ir acompañado de una fuente a juego. Ahora bien, como el lavatorio de manos por parte de los sacerdotes fue un acto propio de la liturgia eucarística, no es de extrañar que en catedrales e iglesias importantes, hubiera un juego de aguamanil en plata y que incluso lo costeara la fábrica.

No ha habido suerte en cambio a la hora de poder documentar el encargo de esta obra, que afortunadamente presenta un marcaje bastante completo. No aparece en los libros de cuentas de la catedral gaditana y por las marcas que ostenta sabemos que la pieza se hizo en Cádiz y que su autor fue Vicente Delgado Meneses de quien, el archivero de la catedral don Gumersindo Bravo, nos ha informado que trabajó como platero titular del templo entre 1775 y 1780, arreglando y blanqueando objetos en plata y haciendo nuevos los que se necesitaban, como es el caso de unas lámparas para el sagrario que ejecutó en 1780, último año en el que se le documenta. Ignoramos si este platero gaditano tuvo algún parentesco con José Delgado de Meneses (nacido en Sanlúcar en 1773 y muerto en Madrid en 1853) especializado en miniatura.

Por otra parte, siguiendo con la clasificación del jarro que nos ocupa, es de lamentar que el marcador Vicente Fajardo —que ejerció el cargo entre 1771 y 1808— y usó siempre marcas cronológicas, no la pusiera en esta obra, porque nos ha impedido

saber la fecha concreta de realización de la misma, viéndonos obligados a situarla entre los seis años en que sabemos trabajó para la catedral. No obstante no es imposible que hubiera sido un encargo anterior, por ejemplo de algún canónigo. Estilísticamente el período comprendido entre 1775 y 1780 no parece inadecuado para la realización de la obra, aunque por entonces en Cádiz el estilo rococó (que es el del jarro) se estaba abandonando en favor de una nueva tendencia estilística conocida como Neoclasicismo, llegada a la bahía gaditana desde Inglaterra, como consecuencia del movimiento comercial experimentado por la ciudad, que supuso la importación de obras y artistas más avanzados estilísticamente.

El modelo de cuerpo de perfil sinuoso recorrido por asimétricos gallones, asa en forma de ese con doble ramal y pico alabeado cubierto con tapilla de bisagra, no es infrecuente en la platería andaluza de segunda mitad del siglo XVIII, aunque no conocemos ninguno igual entre los publicados; en cambio es exacta el asa a la de un jarro cordobés conservado en la Iglesia de San Lucas de Jerez, que lleva únicamente la marca personal RUIZ y datamos hacia 1780; sin embargo el delicado adorno cincelado y relevado distribuido por toda la pieza de forma asimétrica, resulta menos habitual en el resto de jarros conocidos. Interesa destacar que en la zona inferior de la panza tarjas constituidas por ces, rocalla y guirnaldas de flores cobijan la cruz del cabildo catedralicio. Otros motivos vegetales como la retorcida voluta que sirve de agarrador a la tapa, o las hojas de acanto situadas bajo el pico, son algo más comunes. Según nuestra opinión se trata de una obra técnicamente muy bien trabajada, que resulta elegante en el adorno y sinuosa en su estructura, propia como se dijo del estilo rococó.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

MORENO PUPPO (1986), 79 y fig. 51.



JUAN BAUTISTA ZULOAGA

Jarro y palangana

Sevilla. 1774.

Plata. Fundida, torneada, relevada y cincelada.

Jarra 34 cm de altura; palangana 56 × 40 cm de diámetro.

Marcas: ciudad de Sevilla (Giralda), GVZLA, roseta de cuatro pétalo y Gvzma (abreviada).

Lebrija (Sevilla). Iglesia Parroquial de Santa María de la Oliva.

Se trata de un conjunto de uso tanto civil como religioso, ya que servía para el lavado de manos. Una persona vertía agua sobre las manos de otra con la jarra, que caía sobre la palangana o fuente. En realidad este tipo de objetos existía desde épocas anteriores, pero las palanganas o fuentes solían ser circulares y menos hondas, ahora durante el siglo XVIII el perfil de la fuente se hace más funcional adoptando una forma elíptica y una mayor profundidad. La jarra se hace más panzuda, siguiendo modelos europeos, y naturalmente ambas piezas incorporan la decoración de rocalla, además del acanto, que figura en la jarra, de tradición barroca. Tanto la jarra como la fuente o palangana tienen perfil mixtilíneo en el borde y ces de rocalla con amplia crestería, especialmente en la bandeja. En la jarra las cresterías de rocalla se extienden también por el borde de la boca, por el asa y en ambos lados del primer anillo, mientras que entre el primer y el segundo anillo del cuello aparecen rocallas completas en forma de medallón. Sin embargo, el mayor realce en la decoración de la jarra se ve en el cuerpo abombado y aristado donde los acantos constituyen la decoración más destacada. Aunque los modelos presentados por el gremio de plateros sevillanos no contienen ningún dibujo exactamente igual a estas piezas, sí hay algún parecido entre la fuente o palangana presentada con el n.º 122 en el estudio a ellos dedicado. En este caso el perfil es también mixtilíneo, la forma elíptica y la profundidad evidente, pero no aparece la rocalla como decoración. Con respecto a la jarra,

las que muestran los números 118 y 119 tienen cuerpo gallonado pero helicoidal y asa distinta, aunque en ellas sí aparece la rocalla.

Las marcas no presentan problemas de interpretación en cuanto a la ciudad y al autor, aunque la de este último aparece abreviada. También es identificatoria la roseta de cuatro pétalos que figura en otras de las obras de Zuloaga, pero existe una cuarta marca muy borrada que bien pudiera corresponder al contraste, quizá un tal Luis de Guzmán, examinado de maestro platero en 1760, absolutamente contemporáneo del que se examinó un año después. Otro Guzmán es Joseph de Guzmán, bastante más conocido que el anterior, pero que no se examinó de maestro hasta 1769 y no fue cónsul del Arte de la Platería hasta 1795; además sus marcas son diferentes, por lo que no es probable que la marca de estas piezas le corresponda.

El conjunto fue documentado por Sancho Corbacho, que halló la carta de pago al autor Juan Bautista Zuloaga, la fecha, 1774, y la cantidad, 4.262 reales. Dado que fue la parroquia quien encargó y pagó la pieza, es evidente que se hizo para emplearla en el culto, es decir en el Lavatorio de la Misa, pero si no fuera por esta circunstancia no hubiéramos podido diferenciarla de una pieza civil, pues no lleva ningún elemento religioso que la distinga.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

SANCHO CORBACHO (1970), n.º 106.

AA.VV. (1985), II, 544-545.

SANZ SERRANO (1986), 199, figs. 118, 119, 122.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 170-171.

GESTOSO (2001), 222.



ANTONIO RAFAEL SANTA CRUZ Y MANUEL REPISO

Jarro y palangana

Córdoba. 1786 y 1787.

Plata. Cincelada, entallada y fundida.

25 cm de altura y 9×7 cm el pie (jarro) y 38×26 cm (palangana).

Marcas: S.TA/+; MARTINEZ/86 y león rampante de Córdoba (fuente). M/REPISO; MARTINEZ/87 y león rampante de Córdoba (jarro).

Cuevas de San Marcos (Málaga). Iglesia Parroquial de San Marcos.

Este aguamanil, que fue publicado por Sánchez-Lafuente en 1997, responde a una tipología muy repetida y singular que abarca un período muy extenso del siglo XVIII, desde la década de los treinta hasta finales de los ochenta. En Andalucía, y sobre todo en la platería cordobesa, fue pieza muy corriente, y cabe la posibilidad que fuera la difusora de este modelo por otras platerías. Así, podemos encontrar estos aguamaniles cordobeses en diferentes localidades de la meseta y del norte de la Península, pero, además, piezas semejantes se encuentran con marcas de Madrid, Toledo, Portugal o Nápoles.

Cristina Esteras nos señaló en el 2000 que en la América española esta tipología se difundió sobre todo en México y Guatemala. No cabe la menor duda de que mientras el diseño de la palangana parece sacado de los modelos franceses, introducido por los artífices galos al servicio del primer Borbón y que está en consonancia con su funcionalidad, el del jarro, por el contrario, se aleja de esas influencias para conformarse como un modelo hispano de gran solidez y consistencia, heredero del jarro de pico del período anterior, y apartándose del modelo con decoración de rocallas y vegetales de la primera mitad. Se caracteriza por su sección oval y no circular, por su perfil cóncavo-convexo y el desarrollo de limpias aristas que recorren su superficie desde la tapa al pie, marcando aún más con un efecto de continuidad ese contraste entre cuello y panza.

El modelo que se desarrolla en torno a la Corte tiene leves diferencias con el andaluz, al menos en lo que respecta al diseño del pie, escalonado y moldurado, y el diseño del asa que responde a una S, y no a dos C, más corta y de una sola pieza, en algunos casos presenta un elemento figurativo: cabeza femenina, concha marina, etc, que en los andaluces es muy raro encontrar. Su pervivencia hasta finales de siglo se explica por el hecho de que su carácter funcional está más en consonancia con los diseños neoclásicos y en ellos vemos el antecedente del modelo de jarro clasicista de panza aovada y cuello cóncavo y pico lanceolado, de superficie lisa y bien pulimentada, difundido por Martínez y sus alumnos.

Nos resulta curioso que el mayor número de estos aguamaniles lleven marca de Antonio José Santa Cruz y Zaldúa, lo que le sitúa como uno de los de mayor difusión, dentro del comercio itinerante de la platería cordobesa y en este sentido se debe interpretar que las dos piezas que conforman este aguamanil correspondan a plateros diferentes: Antonio Rafael Santa Cruz, hijo del anterior, y Manuel Repiso, pues su carácter civil y muy funcional permitía que a la hora de reponer piezas perdidas o deterioradas se pudiera hacer con cualquier pieza realizada por otro platero.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ LAFUENTE (1997), 377, fig. 399.

ESTERAS MARTÍN (2000), 234-235.



NICOLÁS VÁZQUEZ

Jarro, palangana y bola jabonera

Córdoba 1806.

Plata. Moldeada, fundida y troquelada.

Jarro: 27,5 cm de altura, 13 cm de anchura. Palangana: 35 × 24 × 5,5 cm. Bola jabonera: 10,6 cm de altura y 7,7 cm de diámetro de boca.

Marcas en el borde exterior del pie del jarro y de la bola y en el reverso de la palangana: león pasante, BEGA/6 y N/VASQUEZ; buriladas en el interior de los pies y en el reverso de la palangana.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Juego de piezas de tocador marcadas en Córdoba en 1806 por el marcadador Diego de Vega y Torres y por el platero Nicolás Vázquez de la Torre. Vega, que ocupó el oficio entre 1805 y 1828 de forma casi continua, utiliza marcas cronológicas anuales con su apellido, lo que permite datar con seguridad las piezas cuya plata ensayó. Vázquez de la Torre, artífice de la pieza, había sido aprobado en 1787, pero, curiosamente, sólo se conocen piezas marcadas en un breve período, los años 1806 y 1807. Existen otros plateros cordobeses del mismo apellido en los años en que aparece documentado el autor de estas piezas, en especial, Diego Vázquez de la Torre. Por otra parte, conocemos una salvilla en 1803 y una escribanía en 1805 con marca de artífice VAZ/QUEZ sin iniciales. Podría tratarse de obras del mismo Nicolás, que usara marca diferente en fecha anterior a 1806 o de producciones de un obrador donde actuaran varios miembros de la familia. En todo caso, puede ser que Nicolás se hallara al final de una corta carrera cuando hizo las obras que aquí se presentan.

La pieza responde a un modelo típico de jarro de la etapa central del Neoclasicismo, que se encuentra en muchas platerías españolas de la época. Córdoba fue uno de los últimos centros importantes en abandonar los patrones del Rococó, que había hecho especial fortuna en la ciudad andaluza, pero, en la primera década del siglo XIX, los plateros cordobeses se habían incorporado al nuevo estilo. La silueta de este jarro se inspira en la forma de algunos vasos griegos y romanos de la Antigüedad, imitándolos en la pureza y simplicidad geométrica. La parte inferior del cuerpo, aovada, contrasta con la superior, cóncava, que se prolonga en un cuello estrecho rematado en la boca, que corta en bisel

ligeramente ondulado. La impresión de rigor lineal se refuerza con el asa, que es un listón plano y estrecho que se quiebra en forma de siete, ligeramente curvado el extremo inferior; también es muy simple el pie, formado por un pequeño tambor circular unido al cuerpo por un cuello troncocónico. Una rana sobre hojas en la tapa constituye el único elemento naturalista de la pieza. La palangana es ligeramente ovalada, de escasa hondura en la falda y orilla cóncava terminada en una doble moldura. La bola jabonera, esférica, con una rana de remate, tiene las dos mitades del cuerpo independientes, con labios rematados en molduras y pequeño pie cilíndrico moldurado.

Este platero se especializó sin duda en piezas de tocador, a juzgar por el número relativamente elevado de las que se conservan pese al breve período en que marca. Existe un juego igual y del mismo año que fue subastado en Madrid recientemente (*Subastas Ansorena*, Madrid, enero 2005, lote 701) con jarro, bola jabonera y palangana, si bien esta última posee escotadura de bacía ajustable, y otro jarro también igual (*Enciclopedia*, n.º 328) con las mismas marcas. El modelo debía ser de gran éxito, ya que se conoce otro juego cordobés marcado por Manuel Aguilar en 1806 con pequeñas diferencias, como alguna mayor estilización en el jarro y articulación de las dos partes de la bola mediante una charnela (colección particular, con estuche original). Todos los ejemplares mencionados destacan por su elegante diseño y su perfecto acabado dentro de su simplicidad y recuerdan en cierto modo a la producción religiosa caracterizada por estas mismas cualidades, que se vendía a través de corredores de comercio cordobeses en la segunda mitad del siglo XVIII

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (2006), 126-127.

A.C.Y.



JUAN SÁNCHEZ IZQUIERDO

Palmatoria

Córdoba. 1731.

Plata en su color. Repujado, cincelado y elementos de fundición.

Alto 10 cm. Diámetro 14 cm. Largo 31 cm.

Marcas: SAN/CHEZ, león de Córdoba y CAST/LLOD 1731.

Escudos: Leones y castillos alternativamente.

Córdoba. Ayuntamiento. Colección Municipal de Orfebrería. N.º inv. 0916/PL-008 CC-1-IX.

Palmatoria de forma sencilla que consta de un mechero cilíndrico de superficie lisa rematado por una arandela saliente soporte de la vela. En la parte inferior del cilindro presenta una moldura con decoración incisa de acanto, de características similares a las del atril del juego de altar municipal de la que forma parte la palmatoria. El platillo ligeramente convexo presenta los símbolos heráldicos de la ciudad: leones y castillos incisos alternativamente. El único detalle ornamental lo constituye el mango donde repite el esquema de pez o animal marino alado que observamos en las jarras de votaciones del Ayuntamiento cordobés, presentes asimismo en la exposición y obras del mismo autor y fecha. Debido a su funcionalidad este objeto litúrgico destaca por su ausencia de decoración a excepción del asa cincelada y fundida.

La existencia de las tres marcas preceptivas y su fácil localización nos permite conocer con exactitud los datos de autor, ciudad y contraste que en el resto de las piezas sacras y seglares que conforman el encargo municipal realizado a Juan Sánchez Izquierdo por acuerdo capitular del 22 de junio de 1731.

Presenta la impronta de autor SAN/CHEZ, personal de Juan Sánchez Izquierdo, el león rampante encastrado en círculo dentado, representativo de la ciudad de Córdoba y la marca del fiel contraste CAST/LLOD 1731, Francisco Alonso del Castillo, que utilizó numerosas veces en el período comprendido entre 1728 y 1733.

Juan Sánchez Izquierdo incorporó a este juego de altar y demás objetos seglares, la decoración propia del momento con elementos anclados en el estilo manierista, sin aportar ningún elemento renovador que denunciase el nuevo estilo que irrumpiría con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: el Rococó.

Juan Sánchez Izquierdo fue padre y maestro de los plateros Juan y Cristóbal Sánchez Soto, destacándose este último por la calidad de sus obras y por romper con el Rococó introduciendo el Neoclasicismo y la alternancia de ambos estilos. Los hijos de Sánchez Izquierdo colaboraron con él e incluso utilizaron marcas semejantes con su primer apellido, firmándose en sus primeros tiempos Sánchez Izquierdo, como forma de continuar la labor del taller de su padre.

M.V.C.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973) 64.

ORTIZ JUÁREZ (1980), 133.

VALVERDE y RODRÍGUEZ (1994), 120-121.

MORENO CUADRO (2006), 138.



JUAN LORERO

Palmatoria

Córdoba. 1779.

Plata torneada, fundida, relevada y picada.

26 cm de longitud, 12,5 cm de diámetro del platillo y 9 cm de altura.

Marcas en la superficie del platillo: león rampante, 79/LEIVA, lor./ro y un gran 7. La primera se repite en el mechero; buriladas en el mango y en el mechero.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Pieza para la iluminación marcada en Córdoba por Juan de Luque y Leiva como marcador en el último año en que usó el oficio, 1779, cuyas dos últimas cifras incluye en su marca nominal, como venía haciéndolo cada año desde 1773 en que fue designado para el oficio. El artífice se apellida Lorero y probablemente ha de tratarse de Juan, aprobado como platero el 5 de junio de 1746. Justamente en el año en que se marcó esta pieza recibieron la aprobación Antonio y Vicente Lorero, quizá sus hijos, a los cuales no puede pertenecer la palmatoria porque la marca de artífice es igual a la que lleva una soberbia escribanía de la misma colección, marcada por Castro, que Cruz Valdovinos —al dar a conocer ambas piezas, identificando la marca de Lorero— dató hacia 1775.

Las palmatorias eran platillos con un mechero central donde se colocaba un cabo de vela, provistos de un mango largo o de una anilla para sujetar con seguridad la pieza mientras se transportaba la luz de un lado a otro. Su función favorecía que se fabricaran con poco peso.

Las dos obras hasta ahora publicadas de este artífice demuestran su alta calidad técnica y su habilidad para estructurar la pieza. En la palmatoria, el contorno mixtilíneo del plato se dibuja mediante una moldura relevada y se replica por un borde plano sobresaliente, con un trazado que sigue una moda que hemos visto en numerosas bandejas cordobesas y ecijanas: segmentos curvos con incisión conopial en el medio interrumpidos por un trazo recto más corto; el pequeño faldón desciende suavemente con cortas incisiones a partir de los ángulos del contorno. El platillo se eleva en el centro cubierto por hojas de acanto, formando una base al mechero, que tiene forma de jarrón facetado,

rematado en un platillo de amplio borde que repite el contorno del plato. El mango es inusual, sinuoso, dividido en dos secciones, una corta y otra más larga formadas por listones como cintas que se juntan y separan dejando a trechos unos huecos centrales, con adorno de rocalla en la unión y una voluta en el remate.

Al igual que ocurre con Antonio Vizcaíno, como ya hizo notar Cruz Valdovinos en la publicación citada, Juan Lorero debió ser un platero de producción preferentemente civil, pues, además de las dos piezas citadas, la *Enciclopedia* (n.ºs 273 y 280) incluye dos marcas en sendos candeleros que han de pertenecerle, si bien no se identifica al platero ni se publican las fotografías de las piezas; los marcadores son Castillo y Taramas, lo que significaría que son piezas tempranas en su producción, si bien no sabemos justificar que hiciera la primera pieza antes de aprobarse. Que existan aún hoy cuatro piezas civiles con su marca es señal de que su obrador hubo de ser muy próspero. La platería civil era fundida con frecuencia por sus propietarios cuando cambiaban las modas y por esa razón ha desaparecido en su mayor parte. Además, su conservación en colecciones particulares hace más difícil el acceso y estudio por parte de los investigadores, por lo que es peor conocida que la platería religiosa.

Esta pieza prueba la importancia de la platería cordobesa, capaz de crear modelos tan acertados con invenciones como las del asa. La obra se encuadra dentro del estilo rococó más genuino, sin mezcla de ningún rasgo neoclásico, a pesar de que su hechura tiene lugar en un momento en que empezaba ya el éxodo hacia las nuevas modas.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (2006), n.ºs 84 y 162, 188-189.

A.C.Y.



ANTONIO JOSÉ SANTA CRUZ Y ZALDÚA

Candeleros

Córdoba. 1771.

Plata fundida. Torneada y cincelada.

21 cm de altura.

Marcas: S./CRVZ, 71/ARANDA, león.

Écija (Sevilla). Parroquia de Santiago.

Además del ara, manteles y corporales, los principales accesorios para la celebración litúrgica tradicional eran la cruz, los candeleros con las velas y las sacras. Los candeleros podían ser de grandes dimensiones —denominados «blandones»— y se utilizaban para solemnizar determinadas funciones religiosas de especial relevancia; existían otros candeleros de escala menor que iluminaban la mesa del altar durante la celebración de la Misa. En la época barroca ambos modelos compartieron una estructura muy similar, formada por una base o peana piramidal y un vástago central, más o menos moldurado, sobre cuyas superficies los artífices desplegaron el amplio repertorio ornamental de los siglos xvii y xviii. Pero también se utilizaban otros candeleros mucho más pequeños, cuando la celebración de la Misa tenía lugar en altares más modestos o en oratorios privados; estas piezas —llamadas «bujías» en algunos documentos— se hallan muy relacionadas con la platería civil y podían servir indistintamente para iluminar funciones religiosas o las estancias de viviendas pertenecientes a personajes acomodados.

Los cuatro candeleros que conserva la Parroquia de Santiago de Écija —de los que ahora contemplamos sólo dos— presentan una peana ochavada, de perfil mixtilíneo y potente escalón convexo. En el centro poseen una elevación sobre la

que asienta el astil; éste se halla facetado en ocho caras lisas y muestra nudo piramidal invertido. El mechero tiene forma cilíndrica y base semiesférica. Las marcas corresponden a Antonio José Santa Cruz, autor, y Bartolomé de Gálvez y Aranda, fiel contraste. Además de su originalidad, estos candeleros destacan por la elegancia y pureza de sus formas, realizadas por la ausencia de ornamentación. Salvo en la estructura de la peana, su tipología se aleja del esquema habitual utilizado en la platería española de la segunda mitad del siglo xviii y se halla más próxima a modelos franceses e ingleses; en concreto guarda notables semejanzas con los candeleros realizados por los parisinos Michel Pierre Lapierre (1740) y Jean François Balzac (1753-1754).

Antonio José Santa Cruz y Zaldúa nació en Córdoba en 1733 y obtuvo su aprobación como maestro de platero veinte años después. La historiografía artística lo ha definido como uno de los iniciadores, junto a Damián de Castro, de la etapa de esplendor de la platería cordobesa por el uso de una ornamentación plenamente rococó en gran parte de la abundante producción salida de su obrador, de la que aún se conservan multitud de piezas en las iglesias y templos de las diócesis de Córdoba y Sevilla.

G.G.L.

BIBLIOGRAFÍA

- MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO (1982), 211.
GARCÍA LEÓN (2001), 200.



JUAN LORENZO DE TORRALBA (atribuido)

Candeleros

Cádiz. 1784.

Plata fundida. Cincelada y grabada.

25 cm de altura y 13,5 cm de diámetro de pie.

Marcas en el borde exterior del pie: figura humana que sostiene un animal bajo cada mano con marco ovalado: AXARDO en parte frustra, 1784 y LR bajo corona. Inscripción en el mismo lugar CMB, unidas.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Pareja de candeleros que ostentan las marcas de la ciudad de Cádiz —un Hércules que sujeta un león con cada brazo— y del marcador Vicente Fajardo, que imprimió su apellido y el año en que se puso la marca a la pieza, 1784; la periodicidad anual con que este marcador cambiaba la marca cronológica hace del todo probable que se trate de piezas hechas ese mismo año. La marca de artífice no resulta fácil de interpretar, pues utiliza solo iniciales, según costumbre de algunos plateros gaditanos, y son muy pocos los nombres que se conocen. Cruz Valdovinos, al publicar la pieza en 2006, apuntó el nombre de Juan Lorenzo de Torralba, un platero documentado solamente en 1772 cuyo apellido podría responder a las iniciales impresas en la pieza, suponiendo que Lorenzo fuera apellido y no segundo nombre y, si no lo fuera, entendiéndolo que la R lleva fundida una T. La corona que lleva la marca no parece que pueda tener relación con ningún título real, pues algunos otros plateros gaditanos del momento que la pusieron sobre sus iniciales sin que por el momento se haya descubierto el motivo.

La pieza se estructura en tres partes, mechero, vástago y pie, separadas claramente por estrangulamientos pero a su vez relacionadas estrechamente por la continuidad que establecen los seis gallones, tres anchos con dibujo inciso de follaje y otros tres estrechos lisos que recorren la pieza de arriba abajo. Su suave giro helicoidal se abre en vuelos en el pie como si de una falda se tratara. Este diseño recuerda a las estructuras de candeleros sevillanos de la época de Carlos III (por ejemplo, los marcados por Cárdenas en 1767/1780 con José Alexandre como platero; *Enciclopedia*, n.º 1243), aunque el efecto es diferente porque tienen los gallones convexos y la

estría sobresaliente y no rehundida y el revuelo de gallones es menos airoso. También en Barcelona se realizaban en 1783 otros candeleros pertenecientes a la misma colección que éstos, marcados uno por Tramullas y otro por Angeli aunque del mismo artífice, en que existe idéntica división sexpartita con tres segmentos anchos y tres estrechos en sesgo en el pie, que aparece moldurado de forma más destacada, tal como ocurre en la pareja sevillana.

El origen más lejano del tipo se encuentra en la platería parisina, pero hay que destacar la larga vigencia del modelo en Cádiz. En la misma colección existe otra pareja de candeleros marcados en la ciudad en 1767 por Francisco Arenas y con marca de artífice que corresponde a Juan Román, con la misma forma y tamaño, aunque el adorno de las estrías es de rocalla, como corresponde a la fecha. Se ha publicado otra pareja que tiene la misma forma, si bien las estrías que dividen los seis segmentos desiguales de tres en tres son sobresalientes y no rehundidas y los gallones no tienen decoración grabada; esta pareja está marcada en Cádiz por Fajardo en 1789 y no lleva marca de artífice (*Enciclopedia*, n.º 237).

Se trata de piezas muy esbeltas por la relación de la anchura del pie con la altura y la pequeñez de los platillos, cualidades que les hacen parecer más altos de lo que en realidad son. A su elegancia contribuye eficazmente la continuidad de la labor grabada, delicadísima en ejecución, y el hábil movimiento torso desde el mechero al pie sin que ningún elemento intermedio rompa esa línea o atraiga la atención.

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (2006), 168-169 y 170-171.



MANUEL DÍAZ

Candeleros

Cádiz. 1789.

Plata fundida. Torneada y troquelada.

29 cm de altura y 10,9 cm de lado del pie.

Marcas en el borde vertical del pie: figura humana en pie que sujeta animales con las manos, XAR. 1789 y M.DIAS, muy frustras en todos. Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Juego de cuatro candeleros marcados en Cádiz con la marca de la ciudad, la del marcador Fajardo y la cronológica de 1789, que este marcador cambiaba anualmente. La marca de artífice, muy frustra en las cuatro piezas, lleva el apellido Díaz con inicial M, la última letra al revés y adelgazada, que debe tratarse de Manuel Díaz. Nada se sabe de este platero. En la *Enciclopedia* hay referencia a dos marcas M·DIAZ con contorno recto y la Z al derecho, que aparecen en sendas parejas de candeleros. Una de ellas, de las que se publica fotografía (*Enciclopedia*, n.º 239) corresponde a un modelo neoclásico muy avanzado hacia mediados del siglo XIX, por lo que podrían ser ya de un hijo del que hizo este juego. Otro platero con el mismo nombre y marca semejante sin el punto intermedio realizó dos piezas, una anterior a 1737 y otra 1765/1767, dadas a conocer por Pilar Nieva, y pudo ser padre o pariente de este platero.

Como destacó Cruz Valdovinos al publicar estos candeleros, son prueba de la temprana incorporación de Cádiz a la moda neoclásica. El comercio con Londres, la presencia de hombres de negocios británicos en la ciudad y Jerez y un ambiente cosmopolita favorable a las ideas de la Ilustración, hizo de la platería gaditana una de las más adelantadas de todo el reino. Precisamente fue el Colegio de plateros de Cádiz el fundador de la Academia de Nobles Artes de la ciudad, contratando para ella a dibujantes y pintores relacionados con la Academia de San Fernando y, para mayor coincidencia, el establecimiento se abrió el mismo año en que se marcaban estos candeleros.

Las referencias a una columna jónica están presentes con claridad en el largo vástago recorrido por estrías acanaladas, y en el mechero, cuya

parte central imita un tambor de columna. Los vástagos estriados de los candeleros neoclásicos responden con frecuencia al tipo troncocónico —como es el caso— o troncopiramidal, aunque también se hicieron de forma cilíndrica, imitando un auténtico fuste de columna de tipo dórico, como se observa en los candeleros de la misma colección que realizó Antonio Martínez en Madrid, marcados en 1782, uno de los primeros ejemplos de la corriente neoclásica en España.

La comparación de estos candeleros con los marcados en Cádiz en 1784 de la colección Hernández-Mora Zapata que figuran en esta exposición, iguales a otra pareja marcada en 1789 que hemos citado en su lugar, sirve para comprobar que en una misma localidad coexistían modelos del Rococó con los primeros del Neoclasicismo, pero también para observar que no se produjo una evolución de uno a otro estilo, sino un corte radical y brusco, por la incomunicabilidad de los rasgos y particularidades del nuevo estilo en el antiguo.

Muy afortunada resulta en estos ejemplares la combinación de líneas curvas y rectas, al convertir visualmente los pies redondos en cuadrados mediante los plintos prismáticos, y los cuerpos cónicos y cilíndricos del vástago y mechero en un haz de líneas rectas convergentes o paralelas mediante el estriado. Igualmente acertada es la manera de separar los dos cuerpos con estrías mediante dos formas geométricas tan opuestas como un cono muy rebajado para tapar el vástago y una semiesfera para rematar por debajo el mechero, ambos unidos por un estrecho y largo cuello, que equilibran de forma magnífica la proporción entre ambas partes.

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

NIEVA (1995), 197.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 170-171, 172-173.



CRISTÓBAL SÁNCHEZ SOTO Y JUAN JURADO

Despabiladeras y salvilla

Córdoba. 1783 y 1785.

Plata fundida, moldeada y relevada.

Salvilla: 22 × 18 cm de anchura con el asa; tijeras: 16 cm de longitud y 6 cm de altura.

Marcas en las volutas de las tijeras: león rampante con cabeza vuelta, 83/MARTZ y SA./CHE. (unidas H y E), algo frustras, y en el anverso de la salvilla, león semejante con marco circular, MARTZ/85 y oo/JUDO, con las letras unidas y frustra; burilada en el reverso de la salvilla.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Despabiladeras y salvilla marcadas en Córdoba por el marcador Mateo Martínez Moreno; la marca de la ciudad, un león en contorno curvo y con cabeza vuelta, parece la misma en ambas piezas, si bien la de las tijeras está impresa parcialmente; la del marcador incluye en los dos casos el apellido abreviado en mayúsculas y la marca cronológica anual, pero las despabiladeras estaban ya hechas en 1783, que es el año en que marca Martínez, mientras la salvilla lleva la impronta de 1785. Las respectivas marcas de artífice son también distintas. En las tijeras, la estrechez del lugar elegido para colocarlas permite tan sólo leer parte de las letras del apellido Sánchez escrito con mayúsculas, mientras en la salvilla aparece una marca que incluye dos abreviaturas indicadas mediante las dos «o» que aparecen en la primera línea, la del nombre, Juan, y la del apellido, que ha de ser Jurado, aprovechando que las dos primeras letras de ambos son las mismas.

Cruz Valdovinos, al dar a conocer estas piezas en 2006, atribuyó las despabiladeras a Cristóbal Sánchez Soto. Ortiz Juárez publica con el número 227 de su catálogo la fotografía de esta misma marca —no cabe duda de la identidad por la posición de la A de la línea superior, cuyo palo izquierdo entra en parte en la cavidad que forman los dos palos de la H de la línea inferior— y niega que pueda pertenecer a Cristóbal Sánchez Soto, pues le atribuyó la marca escrita San/CHES, con las variantes que aparecen en los números 225 y 226, que estima incompatible con la escrita con mayúsculas, que aparece en fechas cercanas, por lo que opina que ha de pertenecer a Juan Sánchez Soto, hermano de Cristóbal. Por el contrario, Cruz Valdovinos recuerda que la única pieza indubitada de Cristóbal, documentada por inscripción, es el sagrario y manifestador del Hospital

de Jesús Nazareno de Córdoba, realizado entre 1793 y 1795, que lleva la marca con mayúsculas. Ambos hermanos eran hijos de Juan Sánchez Izquierdo —que usaba una marca en mayúsculas muy parecida a la de esta pieza, aunque no idéntica— y Cristóbal manifestó al aprobarse en 1755 que venía dirigiendo el obrador de su padre desde su fallecimiento. Fue un famoso platero que ocupó numerosos cargos en la Congregación de San Eloy y se ha documentado mucha obra suya, por lo que es muy probable que usara varios punzones a lo largo de su vida, entre ellos los tres que aparecen fotografiados en el catálogo de marcas de Ortiz Juárez. Juan Sánchez Soto, aunque se aprobó en 1756, no tiene obra conocida, por lo que pudo trabajar con su hermano, sin tener obrador propio.

De Juan Jurado, que Cruz Valdovinos supone autor de la salvilla, no se conocen otras piezas documentadas o que lleven esta marca. Existen varios plateros contemporáneos de apellido Jurado, pero las iniciales de sus nombres no responden a la abreviatura que refleja la marca. Ortiz Juárez no la recogió.

Las marcas diferentes de ambas piezas no permiten asegurar que inicialmente formaran juego, si bien la proximidad de las fechas en que fueron marcadas y el común origen en Córdoba autoriza a suponer que se usaron juntas desde un momento muy próximo a su hechura. Los contornos ondulados en el borde de la salvilla y las formas de voluta en las patas y el asa en los ojos, caja y punta de la tijera, determinan que ambas obras hayan de encuadrarse en el tardío pero magnífico Rococó cordobés de las últimas décadas del siglo XVIII.

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1980), 134-135.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 200-201.



JOSÉ DE ALMAGRO

Bandeja o fuente

Córdoba. 1738-1757.

Plata cincelada y repujada.

34,5 cm de diámetro y 3,2 cm de altura.

Marcas: TAR./MA., León rampante algo frustrado y J/ALM./GR.

El Escorial. Monasterio de San Lorenzo el Real. Patrimonio Nacional. N.º inv. 10044375.

Por regla general la diferencia entre fuente y bandeja se establece en función de la forma y el tamaño, teniendo como base la decoración que presenta la pieza máxime en el período que nos ocupa, en el que proliferan las bandejas decorativas. Esta que aquí presentamos bien pudo ser en origen una fuente de aguamanil, por su forma redonda y por la manera en que está diseñado el botón central, tan saliente y pronunciado, donde encajaría el jarro, pero por la prolífica decoración que presenta bien pudiera tratarse de una bandeja decorativa.

El sistema de marcaje nos permite catalogarla como pieza cordobesa, marcada por Francisco Sánchez Taramas que desempeñó el oficio de marcador desde septiembre de 1738 a enero de 1758; y la marca del platero corresponde a José de Almagro que está documentado entre 1725 y 1754, período que nos permite limitar la cronología de la bandeja dentro del período de marcaje de Sánchez Taramas.

La decoración del fondo, que se desarrolla de forma simétrica respecto al botón central, responde a dos modelos de formas vegetales que tienen como base una doble voluta, de las que sale un penacho de hojas. La diferencia entre ambos, se aprecia en el remate, uno de los modelos lo hace

con tres flores: una al eje de la base y otras dos que van al final de volutas vegetales. El otro, más simple, se remata con dos flores más pequeñas.

El borde es saliente y presenta dos zonas separadas por moldura convexa, una dentada y otra plana con decoración de hojas a modo de ondas.

La manera en que están tratados los elementos decorativos, sobre todo los del fondo, de forma tan simétrica, así como el botón central y el borde dentado, nos recuerda otras fuentes, claramente barrocas, que se fechan a mediados del siglo anterior —de 1655 es la que se conserva en la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla—, pero por otro lado, también los encontramos en piezas hispanoamericanas que van desde 1690 a 1730. Esto nos demuestra, de nuevo, la comunicación que existía entre ambos lados del Atlántico, desarrollando de forma continua ese gusto por conservar el recargamiento ornamental. Esta tendencia tan barroca, va marcada, en parte, por su función decorativa y, mientras en América se mantiene la decoración vegetal carnosa y abigarrada, fruto posible de la observación de una vegetación exuberante, en Andalucía irá evolucionando hacia unos diseños más naturalistas, con una liberación de espacios, que propicia el cambio de gusto en el siguiente período.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTIN (1995), n.º. 63.



DIEGO DE CASTRO

Flamenquilla

Madrid. 1760-1765.

Plata en su color. Entallada, fundida y cincelada.

44 cm de diámetro y 4,5 cm de altura.

Marcas: Castillo, 60/MEL/CON, CAS/TRO.

Toledo. Patrimonio Nacional. Colegio de Doncellas Nobles. N.º inv. 00682155.

El sistema de marcaje corresponde a la ciudad de Madrid, en un período anterior a la unificación de la oficina de contrastía y marcaje, que se realizó en el año 1765 y posterior a la fecha de 1760 que es la que aparece en la marca personal del marcador Eugenio Melcón.

La del artífice corresponde al platero de origen cordobés, Diego de Castro que, tras aprender con su padre, recibió la aprobación en Córdoba como platero de oro en 1743. Más tarde se trasladó a Toledo, cuyo gremio de plateros le obligó a examinarse de nuevo en dicha ciudad lo que hizo en 1747. En la década siguiente lo encontramos establecido en Madrid, en donde también se examinó y aprobó en el año 1755. El número de piezas que de él conocemos marcadas en Madrid nos hace suponer que desarrolló mucha actividad hasta su muerte acaecida en el año 1785. Utilizó una marca personal muy parecida a la de su hermano, el conocido Damián de Castro.

La flamenquilla es un tipo de plato redondo que puede ser de varios tamaños; las que son grandes y con asas, como ésta se utilizaban en las mesas para presentar carnes guisadas como el *ragout*. El modelo que aquí presentamos es uno de los más corrientes en las vajillas de las clases acomodadas, desde el primer tercio del siglo XVIII, y así las vemos reseñadas en los inventarios de las vajillas del Príncipe de Asturias, en 1732, o en la que se lleva el infante Don Carlos a Italia en 1730. En éstos aparecen mencionadas sólo contorneadas, debido a su funcionalidad práctica, por ello, se consigue dar el efecto de una pieza pesada, pero con un dinamismo propio de las piezas rococó, menos funcionales, contrastando la línea circular del plato con sus molduras contorneadas y las incisiones o ingletes de su borde, a modo de rayos, aumentando el efecto de profundidad.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTIN (1995), n.º 64.



BLAS DE AMAT

Bandeja

Sevilla. 1759-1767.

Plata en su color, troquelada y repujada.

41 × 31 × 4 cm.

Marcas: Giralda, algo frustra, DCARDN, desgastada, y AMAT.

Madrid. Museo Municipal. N.º inv. 17851.

La pieza lleva marcas del contraste sevillano Nicolás de Cárdenas y la personal del platero Blas de Amat, ya que Cárdenas dejó de usar esta marca en 1767, podemos situar la pieza anterior a esta fecha. Su diseño y decoración nos lo corrobora, el perfil mixtilíneo o «moldurado de contornos», típico de los años centrales del siglo XVIII, que se presenta decorado, además, con una moldura perlada, algo arcaica para esta época; esto unido a la decoración floral que Blas de Amat repite en múltiples bandejas a lo largo de su producción nos llevan a situarla más cercana a la primera fecha, 1759.

En ese año se donan las dos de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla que también son ovaladas pero, a mi modo de ver, algo más avanzadas en su decoración pues, el borde es más sencillo, sin moldura perlada y con dos puntas en vez de una; no presentan veneras y el emblema tiene perfil ondulado. El éxito de la decoración floral es tal, que

lo repite en bandejas redondas de la iglesia de Rota (Cádiz) —una se muestra en esta misma exposición— algo más tardías, pues presenta decoración de rocalla en su borde y en el botón central.

En cualquier caso, la del Museo Municipal de Madrid presenta un perfecto equilibrio entre la superficie lisa, y los espacios ocupados por la decoración vegetal, lo que nos pone de manifiesto que estamos ante una interpretación andaluza de las tendencias rococós, que ya se habían puesto de manifiesto desde el Lustró Real, 1729-1733, y que se dejaron sentir no sólo en Sevilla, sino también en Córdoba, como hemos comprobado en bandejas de Baltasar de Pineda. Si a esto le unimos que presenta una perfecta técnica y un dibujo perfectamente cincelado, podemos manifestar que estamos ante uno de los mejores plateros sevillanos.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTIN (1991), n.º 12.

CRUZ VALDOVINOS (1992), n.º 120.

NIEVA SOTO (1995), 83-84.



BLAS DE AMAT

Bandeja

Sevilla. Hacia 1760-1767.

Plata en su color. Fundida, relevada y cincelada.

44 cm de diámetro.

Marcas en la orilla por el anverso: torre alargada con remate puntiagudo, DCARDN; animal de perfil izquierdo con destacado hocico (quizá un jabalí) y AMATE (con T y E fundidas).

Rota (Cádiz). Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la O.

Aunque a la exposición sólo se haya traído una, se trata de un juego de dos bandejas iguales realizadas por el famoso platero sevillano Blas de Amat en la década de los sesenta del siglo XVIII, pero que en cambio no llegaron a la parroquial roteña hasta 1785, cuando fueron vendidas por el también conocido artífice sevillano Vicente Gargallo. Como ya indicamos cuando las estudiamos en el libro dedicado a la platería de Nuestra Señora de la O de Rota y en un trabajo anterior relacionado con las obras que hizo Gargallo para la iglesia, a pesar de no haberlas realizado éste —de lo que no cabe duda porque las marcas son clarísimas en ambas— las cobró como si las hubiera hecho y obtuvo un notable beneficio al aumentar el precio del material (que era fijo) de 160 reales a 170 reales y además estimando la hechura en 60 reales el marco, cuando en realidad era una cantidad falsa por no ser él el autor de la pieza. Gargallo entregó estas bandejas al tiempo que un conjunto de obras suyas que le había encargado el mayordomo de fábrica en 1782. Entre esas piezas se le pedían dos «fuentes hermosas para servicio del altar y demás conveniente de la yglesia». Esta práctica de venta de piezas de un platero por otro no resulta extraña en Andalucía durante el siglo XVIII, pues conocemos diversos casos en Jerez de artífices sevillanos y cordobeses que la emplearon. Lo que seguramente no fue tan común es que transcurrieran más de veinte años entre la ejecución de la obra por parte de un platero y su venta por otro.

El par de bandejas de Amat figuró en la exposición *Cinco siglos de platería sevillana* celebrada en Sevilla entre abril y mayo de 1992, y se recogió en el catálogo redactado por el profesor Cruz Valdovinos, quien lo comparaba con otra bandeja también circular (colección particular de Madrid) asimismo presente en la exposición y en el catálogo, clasificada por sus marcas como obra de Blas de Amat y Tomás de Pedrajas de hacia 1761/67. En opinión de este investigador las bandejas de Rota —que en atención a la variante de la marca de Cárdenas databa hacia 1756/67— tienen como características peculiares de Amat la utilización de tallos cruzados y de flores en visión lateral. Efectivamente coincidimos en que son parecidísimos a

los que presenta también otra bandeja del artífice —aunque ésta de forma oval— conservada en el Museo Municipal de Madrid, datada entre 1756/60 y que también se mostró en Sevilla y de nuevo ahora en esta exposición.

Además de la espléndida ornamentación vegetal que presentan las bandejas roteñas en toda la superficie del campo, adornan la orilla con asimétricos motivos de rocalla que se ven también en el emblema combinados con tornapuntas vegetales y fondo punteado. Por el contrario, en la bandeja mencionada de colección madrileña, en la que colaboró también Pedrajas, los elementos vegetales se han sustituido por una exuberante y variada rocalla, que hace pensar en una fecha más avanzada, es decir fines de los sesenta. Atendiendo a las diferencias estilísticas observadas al comparar tres bandejas del mismo artífice y puesto que las marcas no proporcionan más ayuda, opinamos que la bandeja de Nuestra Señora de la O que se expone en esta muestra, debió realizarse con más probabilidad entre 1760/67, que en torno a 1756/60, cronología asimismo válida considerando la variante de la marca personal de Nicolás de Cárdenas (que por cierto nos parece no lleva las dos E inscritas dentro de las D) que tiene validez en el amplio periodo de 1756 a 1767.

Ya hemos indicado cómo en la documentación de la iglesia de la que procede la pieza expuesta se la denomina indistintamente fuente pero también bandeja en alguna ocasión. No se precisa su función al expresar vagamente que serviría en el altar y lo más conveniente de la iglesia, pero imaginamos que por razones prácticas al menos una del juego serviría para recoger el agua vertida del jarro encargado también a Gargallo —y entregado al tiempo que las bandejas, aunque desaparecido— «para dar agua a mano». A pesar de que es evidente que la obra que comentamos no es una fuente de aguamanil, sino una bandeja de tipo doméstico usada fundamentalmente con fines decorativos para colgar en paredes o disponer en aparadores, no resulta raro encontrarla en templos, adonde generalmente llegaban a través de donaciones. Otro posible empleo además del comen-

tado pudo ser el del adorno del altar dedicado al Monumento en Semana Santa, que especialmente en Andalucía se engalanó con muchas piezas de platería, entre las que no faltaban las civiles que prestaban para la ocasión los particulares, tradición que continúa en la actualidad.

P.N.S.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ VALDOVINOS (1992), 165-166.
NIEVA (1993), fig. 1 y 2, 479-490.
NIEVA (1995), 83-84.



DAMIÁN DE CASTRO

Bandeja

Córdoba. 1777.

Plata en su color y plata dorada.

58,5 cm de diámetro.

Marcas: flor de lis / CASTRO, CAS/tRO y el león rampante de Córdoba.

Sevilla. Catedral.

Son en realidad dos bandejas iguales que regaló el arzobispo don Javier Delgado y Venegas a la Catedral de Sevilla el Jueves Santo de 1777, cuyo escudo muestran en el centro.

En cuanto a la autoría son piezas realizadas en Córdoba por el platero Damián de Castro, que actuó en esta pieza no sólo como autor sino también como contraste. El encargo de la obra se debió a que Delgado y Venegas había sido antes obispo de Córdoba donde había conocido al platero y su obra, y estimando la calidad de su trabajo siguió solicitándole obras por dondequiera que fue.

Las bandejas son quizá las más representativas del suntuoso estilo rococó y presentan además una original disposición decorativa de los elementos propios del estilo. Se componen de un centro elevado en el que se destaca el escudo del cardenal, rodeado por una crestería de rocallas de distintos tipos, en los que se alternan las de forma asimétrica con las de trazado llameante. Desde este centro dorado parten unas aristas ondulantes, que determinan el perfil de la bandeja, cuyos entrantes y salientes coinciden con las aristas. El borde se forma por una doble cornisa compuesta de ces de rocalla en las que se alternan las cóncavas con las convexas, repitiéndose entre ambos modelos los mismos tipos de rocallas cerradas que rodean al círculo central. Ambas ornamentaciones invaden la parte media aristada de la pieza, combinándose sus prolongaciones en ella, de tal manera que las de mayor tamaño del borde coinciden con las de menor del centro, produciendo un ele-

gantísimo juego de entrantes y salientes dorados sobre la superficie de plata en su color. Esta combinación de la plata dorada, usada para los elementos en relieve sobre la plata blanca lisa produce un efecto de mayor realce aún, y el gallonado ondulado de la parte media de la bandeja da una sensación de movimiento pocas veces conseguida, incluso en el estilo rococó.

La inspiración que pudo tener Castro en el diseño de las bandejas, es bastante difícil de determinar, pues no se conserva o al menos no se conoce ninguna pieza semejante, salvo en una lámpara del convento de Carmelitas Calzadas de Écija, que también utiliza aristas helicoidales en el plato. Tampoco hay bandejas semejantes entre sus contemporáneos, y los ejemplares europeos anteriores, franceses, centroeuropeos, holandeses o ingleses no presentan una clara similitud. La única relación, no muy cercana, podría establecerse con algunas bandejas mexicanas de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, de las que se conocen cinco ejemplares en España, en las que se utilizan gallones, que no aristas, ondeantes en su superficie. Analizadas las andanzas de Castro en España, se llega a la conclusión de que no pudo ver ninguna de las bandejas mexicanas a las que hemos aludido, por lo que la distribución decorativa debió partir de su propia creatividad. En realidad las aristas helicoidales se ven en piezas europeas y españolas del Rococó, de estructura vertical, tales como jarras, candeleros, etc., pero no en superficies planas, en las que solamente Castro las utiliza.

M.J.S.S.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), I, 428 y II, 150.

PALOMERO (1984), 624-625.

SANZ (2007).



ANTONIO DE SANTA CRUZ

Bandeja

Córdoba. 1786.

Plata en su color.

55,2 × 39 cm.

Marcas en el faldón: león en círculo sin contornos, MARTINEZ/86 y ·S-/CRUZ frustra en su final; buriladas en el reverso. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. N.º inv. 1972/16/14.

Pieza de Córdoba con la marca de la ciudad en círculo sin contorno y la de Mateo Martínez Moreno que ocupó largo tiempo el puesto de marcador (1780-1804), que incluye el apellido sobre la cifra correspondiente al año. El artífice es Antonio de Santa Cruz, que imprime la marca arriba transcrita, que usó desde 1774, poniendo una U a su apellido en lugar de la V con que lo imprimía antes. Su labor de platero se llevó a cabo durante cuarenta años, entre 1753 en que se aprobó y 1793 en que murió.

Las bandejas decorativas, que se usaban también como azafates para la presentación de guantes u otras pequeñas prendas de ropa, fueron muy abundantes en el siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad, a juzgar por el número de las que se han conservado. Las variantes posibles en la forma o la decoración eran muchas, por tratarse de una pieza escasamente funcional. El despliegue ornamental que el artífice podía idear para la bandeja no estaba sujeto a ninguna cortapisa, dando rienda suelta a su inventiva, lo que en otros tipos de obras le era vedado en razón de la utilidad o el tamaño. De ahí la diversidad que se observa en ellas. Estas mismas características hacen de las bandejas una piedra de toque para el platero, pues la calidad del diseño y del trabajo no pueden disimularse debido a la superficie plana del soporte y la visión global de la pieza.

Esta bandeja responde a la forma y estructura más usual, ovalada, el campo con escaso fondo, ancha orilla rematada en moldura mixtilínea con segmentos curvos, alternando las formas sinuosas con las simplemente redondeadas, y otros rectos. La falda, de escasa inclinación, se estría en la forma acostumbrada, aprovechando los ángulos que crean las ondas de la orilla al unirse una con otra.

El campo se adorna profusamente en torno a un centro con un emblema en reserva.

La decoración que presenta mezcla trofeos militares con guirnaldas de flores en el campo y en la orla existen aún restos de adornos vegetales asimétricos, una variedad de estilos que indica una época tardía dentro del siglo XVIII en que está hecha. Dominan en el campo los estandartes y banderolas que se cruzan en un nutrido haz de astas, picas y telas distribuidos en dos grupos, por encima y por debajo del medallón central, decorado con tambores militares y trompetas —más frecuentes en bandejas de Valladolid que en las de Córdoba—, y rodeando este medallón dispone una guirnalda de rosas y motivos de rocalla, mientras la orilla se llena con adornos de rocalla unidos por tornapuntas. Antonio de Santa Cruz, que se encontraba en los años finales de su vida, había brillado en épocas anteriores como uno de los plateros cordobeses que mejor entendieron el estilo rococó y nunca llegó a renunciar a ese lenguaje. En esta bandeja incorpora trofeos como las banderas e instrumentos musicales, que se habían puesto de moda algunos años después de la llegada de Carlos III y que él mismo había utilizado con gran fortuna desde el principio de la década anterior. Una bandeja de 1777 (colección particular madrileña) cuyo centro es un gran motivo rocalleco rodeado de banderolas y estandartes, cañones e instrumentos musicales, pero también de algunos grupos florales semejantes a los que adornan esta bandeja puede servir para observar una pequeña evolución en el platero pues, aunque los elementos figurativos y vegetales son los mismos, los nueve años que han pasado de una a otra dejan su huella en la mayor simetría con que se disponen en la bandeja del Museo Arqueológico.

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1982), 165-166.



ANTONIO DE PEREDA (atribuido)

Bodegón de frutas y piezas de plata, h. 1599-1669

Óleo sobre lienzo.

62×83 cm.

Madrid. Palacio de El Pardo. Patrimonio Nacional. N.º inv.10073426.

Este bodegón formó parte de un conjunto de seis que se inventariaron en la colección del infante Don Luis de Borbón en el siglo XVIII, tras su muerte en su palacio de Arenas de San Pedro. Con posterioridad pasó a la colección de la duquesa de San Fernando y a la del marqués de Salamanca y de allí a la de Isabel II. Su autoría sigue siendo muy discutida, aunque la mayoría de los especialistas se inclinan por atribuir dicha serie a Antonio de Pereda. De los seis, éste que aquí presentamos es el que más piezas de platería tiene. En la mayoría de los bodegones la presencia de piezas de plata, resalta la calidad y variedad cromática de las diferentes frutas y productos alimenticios que nos presentan. Aunque la disposición de estos objetos en los bodegones debe corresponder a un objetivo personal del pintor, no descartamos que en algunos casos, como en éste, responda al reflejo del uso cotidiano de las piezas, así, al colocar el bernegal sobre el jarro de pico nos manifiesta su tipología como copa para beber el líquido elemento que contiene el jarro, y a la vez, podemos interpretar que está sirviendo de tapa al mismo, para que aquél no se corrompa o se contamine de extraños elementos. Así mismo, en el lado derecho de la composición se nos muestra otro bernegal de grandes proporciones, que el pintor presenta inclinado, posiblemente volcado por el peso de las fru-

tas que contiene. Dado su tamaño, no es de extrañar que se usase como frutero de forma espontánea en la vida diaria; de igual manera hemos comprobado la presentación de otras piezas de plata en otros bodegones madrileños, como copas de pie alto que eran utilizadas como frutereros, y en este sentido predomina más el objetivo de conseguir una composición determinada que el de reflejar una tipología específica de cada objeto; así, la salva con pie de este mismo bodegón, sirve de soporte a un melón y sabemos que ésta no era su función específica.

De su autor no se sabe mucho sobre sus primeros pasos, a pesar de ser un artista de gran calidad. Nacido en Valladolid, su presencia en la Corte es muy temprana y Palomino nos dice que se formó con Pedro de las Cuevas, pintor residente en Madrid y del que sólo sabemos su existencia por el hecho de que en su taller se formaron otros pintores famosos como Jusepe Leonardo, Antonio Arias, Francisco Camilo o Juan Montero de Rojas. También Palomino nos dice que no sabía leer ni escribir, de suerte que para firmar un cuadro le escribían la firma en un papel y él la copiaba, de ahí que esté firmado de esa manera tan simple.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

CHERRY (1999), 228.

AA.VV. (2003), 187-190.



ANÓNIMO

Bernegal

¿Obrador sevillano? Entre 1680 y 1710.

Plata dorada, moldeada, fundida y grabada.

15 cm de altura máxima, 31 × 33 cm de anchura con asas y 15 cm × 10 cm de diámetro de pie.

Sin marcas.

Granada. Catedral.

En el inventario de las alhajas de la Catedral de Granada realizado en 1715 se describe esta pieza de la siguiente forma: «Un bernegal de plata sobredorada con su pie ondulado y una punta en medio y las asas bueltas hacia fuera que sirve para el Balsamo del Jueves Santo y lo dio el Ilmo Sr. Arzobispo Ascargorta» (fol. 88v.^o). El prelado al que se refiere es don Martín de Azcargorta, que gobernó la archidiócesis granadina desde 1693 hasta su muerte en 1715. Durante estos años destacó por su extrema generosidad, aplicada en diversas donaciones y que concentró principalmente en la catedral, para la que sufragó un amplio programa de intervenciones decorativas en su interior. Pero si decisivas fueron éstas para la adecuación simbólica y ritual de los espacios de culto, igualmente importantes para el desarrollo de la liturgia fueron sus numerosos regalos de plata labrada y joyas, que ascendieron a treinta y cuatro piezas, algunas procedentes de su oratorio y servicio de mesa personal.

El ejemplar que comentamos se utilizó, como confirma el inventario citado, para llevar el bálsamo a la consagración del óleo para los enfermos, para los catecúmenos y para el crisma. Consta el cuenco de seis gajos o «bocados», algo mayores los de los extremos, separados por franjas radiales adornadas por roleos incisos de arabescos, que se van estrechando en el fondo hasta confluír en un alto pivote central y rematan arriba, en el borde, en asas de voluta recorridas por un contario, las de los ejes menores de mayor tamaño y dispuestas hacia fuera, y en sentido contrario las cuatro restantes. El pie es de planta ondeada y el cuerpo de gallones convexos. La estructura repite básicamente la de los bernegales domésticos usados para beber, pero se diferencia de éstos en sus dimensiones, que prácticamente doblan las más comunes para estos ejemplares, y en su peso, muy superior al de aquellos, que la convierten en un objeto poco funcional para el uso al que estaban destinados. Tampoco coinciden en la forma y número de las asas, seis frente a las dos de los bernegales más cotidianos.

Así pues, hemos de atribuirle una función distinta, que suponemos doméstica en su origen, como ya sugerimos la primera vez que la estudiamos, con-

vertida en litúrgica seguramente tras su donación a la catedral por el arzobispo Azcargorta. Ciertamente son varias las piezas del servicio doméstico y de mesa descritas en los inventarios de la época como gallonadas o «de bocados» y que no existe ejemplar parecido con que compararlo, lo que dificulta asignarle un uso práctico concreto. En cualquier caso, conocemos unos pocos testimonios documentales e iconográficos que nos inducen a pensar en una probable utilización del objeto como frutero. La pintura contemporánea presenta comúnmente las frutas dispuestas sobre fruteros de loza, cestas de mimbre y platos grandes. Aunque raros, también los había labrados en plata. Blanca Santamarina habla de que en siglo ^{xvi} tenían forma de cestillo o de bernegal y cita el siguiente: «un frutero de plata con su pie, a manera de vernegal... el que tiene dos asas y pesa 3 marcos, 2 onzas» (1561). También Puerta Rosell al referirse al frutero en su libro sobre platería en inventarios madrileños de la época de Carlos II señala dos de ocho bocados. En la pintura de frutas es igualmente excepcional encontrar uno de este tipo. Sólo conocemos un ejemplo español —presente en la exposición—, atribuido a Antonio de Pereda (Palacio de El Pardo), en el que figura un bernegal de grandes dimensiones volcado por el peso de las peras, manzanas, uvas y madroños.

Que se realizara ex profeso para contener el bálsamo del Jueves Santo parece inverosímil, pues seguramente figuraría en el inventario con la apostilla de que lo «mandó hacer» el arzobispo Azcargorta.

Tan complicado como fijar con precisión su primitiva función resulta intentar argumentar algo acerca del centro platero de procedencia de la pieza por la falta, como se ha comentado, de ejemplares parecidos. Suponiendo que sea española y no hispanoamericana, parece más razonable apuntar un origen sevillano basándonos en el parecido que guarda el motivo del cordoncillo perlado del bernegal granadino con el que figura en las asas de ciertas piezas conservadas (jarro del juego de aguamanil de Santa María de Carmona, por ejemplo), y dibujadas en el *Libro de exámenes*

de plateros (1699) de Sevilla y muy principalmente con el n.º 2, gallonada y con dos asitas en el eje menor y otra de mayores dimensiones en uno de los extremos, de la que también se desconoce su función, pero también con el 5, 24 y 32.

Finalmente queda por señalar su cronología. El motivo más determinante para ello es el de una florecilla que figura en las asas mayores, al final del contario y cercana al borde interior. Los inicios de la decoración de tipo floral en Sevilla se sitúan en torno a la mitad del siglo ^{xvii}, pero sin que ello suponga que se generalizara rápidamente. Hay que tener en cuenta que el objeto figura por primera vez en el inventario de piezas de la catedral de 1715 y si formó parte de la plata personal del prelado, la fecha podría situarse a comienzos de la década de los años noventa del siglo ^{xvii}.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

- SANZ SERRANO (1986).
SANTAMARINA (2000), 202.
PUERTA ROSELL (2005), 88
SÁNCHEZ-LAFUENTE (2006), 603.



JOSÉ JIMÉNEZ DE ILLESCAS

Bernegal

Córdoba. Entre 1715 y 1725.

Plata dorada, moldeada y fundida.

9,5 cm de altura (con asas), 18 cm de anchura (con asas) y 6 × 5 cm el pie.

Marcas en un gallón, cerca de la boca: león rampante de cola enroscada con perfil ovalado y borde estrellado; S/ILLO, incompleta la primera línea, y LE. /CA con ambos renglones incompletos; burilada indeterminada junto a ellas.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 3.915.

JUAN JOSÉ SAN JUAN

Tembladera

Sevilla. Tercer cuarto del siglo XVIII.

Plata moldeada, fundida y repujada.

5 × 12 × 7 cm.

Marca en las asas: S.JVAN, repetida cuatro veces.

Carmona (Sevilla). Convento de Madre de Dios.

El bernegal era una pieza utilizada preferentemente para beber, ancha de boca y denominada también «de bocados» por su figura ondeada a base de gallones. Éste ejemplar del Museo Lázaro Galdiano fue publicado en 2000 por Cruz Valdivinos, quien estudió sus marcas y lo clasificó como cordobés y obra del platero José Jiménez de Illescas, aprobado en 1709. Las del marcador (localidad y personal) corresponden a Francisco Alonso del Castillo, que aquí imprimió las variantes empleadas entre 1715, fecha de su nombramiento, y 1725, año en que cambia a una nueva marca personal.

La tembladera, por su parte, servía para hacer y tomar chocolate, como explica más extensamente Almudena Cruz Yabar en la ficha siguiente. En la pieza figura una sola marca, repetida cuatro veces, identificada por Mejías Álvarez con la personal del artífice sevillano Juan José San Juan, que recibió la aprobación en 1753. No es raro encontrar en centros plateros de segundo orden y alejados de la capital, como Carmona y otras poblaciones andaluzas, piezas sin las marcas preceptivas del contraste marcador, pues en estos lugares la observancia del marcaje era menor.

Cada uno de estos objetos por separado responde a un tipo muy popular de la platería doméstica española del siglo XVII y que apenas sufre variaciones significativas, salvo en el número de bocados en los bernegales, que en este ejemplar llegan hasta dieciséis, cuando eran más corrientes los de cuatro y ocho, y en el adorno del cuerpo, pues las asas, que presentan así mismo diferencias, casi siempre tienen forma de ese con el extremo supe-

rior enroscado. Los más económicos se hicieron lisos, pero también se conservan ejemplares muy ricos decorados con esmaltes y adornos picado de lustre. Menos cambios permitía la tembladera, siendo la mayoría de las conservadas circulares y ligeramente troncocónicas, lisas y con dos asitas, aunque en los inventarios del XVII se describen también con gallones —como el bernegal, con el que a menudo se identifica— estrías, ondas y flores. Ésta de Carmona, por ejemplo, va cubierta con un original adorno de escamas y lleva asitas en ese.

Pero el interés principal de éstos que comentamos es que constituyen dos buenos ejemplos de la pervivencia de ciertos tipos de la platería civil de la época de los Austrias hasta fechas tardías del siglo XVIII, cuando ya en la Corte y círculos elegantes de la nobleza y la burguesía se habían comenzado a sustituir por otros a la europea, más adecuados a los nuevos usos sociales y costumbres domésticas introducidos por los Borbones. Así ocurrirá por ejemplo con el bernegal, que será desplazado por un tipo de vaso (gobelets) muy común en Francia, y con la tembladera, cuya doble función de recipiente para preparar y tomar chocolate requerirá de un servicio más completo formado por chocolatera, mancerina y jícara de loza o porcelana. Pero lógicamente estos cambios no se llevaron a cabo de manera inmediata, manteniéndose durante años la tradición española del bernegal y de la tembladera, sobre todo en ambientes más castizos, contrarios a los cambios y las modas extranjeras.

R. S.-L. G.

BIBLIOGRAFÍA

VALDOVINOS (2000), 226-228.

MEJÍAS ÁLVAREZ (2001), 370, n.º 357.



ANTONIO VIZCAÍNO

Tembladera

Córdoba. Entre 1715 y 1725.

Plata torneada y fundida.

5,3 cm de altura, 18 cm de anchura, 14,7 cm de diámetro de boca y 6,5 cm de diámetro de base.

Marcas en la base: león rampante dentro de círculo con rayos, Ca./ti, cruz aspada con tallo vertical y otros laterales, II./BIS./Ino frustra; burilada junto a ellas.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Pieza de beber marcada en Córdoba por el marcador Francisco Antonio del Castillo entre 1715 y 1725, en la primera etapa de su ejercicio, en que usó sólo una marca nominal con algunas letras de su apellido y unas aspas; a partir de 1726, Castillo utilizó marcas cronológicas que aquí no se observan. La marca de artífice corresponde al cordobés Antonio Vizcaíno, que fue aprobado en 1712 y que en 1743 aparece como veedor en el Colegio de Plateros. Debió especializarse en la platería civil, pues su catálogo incluye solamente un cáliz y, por el contrario, se ha conservado una bandeja en el Ayuntamiento de Bujalance, una salvilla de 1729/1731 y un plato (*Enciclopedia*, n.ºs 274 y A 26), además de la pieza comentada.

Los cuencos de mediana hondura, sin decoración y con asas muy curvadas en el borde de la boca, recibían a lo largo de los siglos XVII y principios del XVIII el nombre de tembladera. El único elemento ornamental solía hallarse en las asillas, aquí de graciosa curva de 5 invertido con un contrario de perlititas en el borde.

El *DRAE*, recogiendo la definición del Diccionario de Autoridades, atribuye el nombre al escaso grosor de la chapa de plata con la que solían hacerse, que originaba el temblor de la vasija, lo que no se confirma en los escasos ejemplares que se han conservado. La referencia a una tembladera en *La Dorotea* de Lope de Vega (acto II, 4), que vio la luz en 1632, nos revela su uso, del que hasta ahora no habían hablado los especialistas: «...Dale a Gerarda aquella tembladera de plata para que haga el chocolate». Por tanto, la pieza se usaba para poner al fuego y, hecho el chocolate, se tomaría sin cambiar de recipiente, pues, de otro modo, no tendría sentido que se hicieran en plata. El personaje de la

obra es un indiano, y la presencia de abundantes tembladeras en inventarios mexicanos de mediados del siglo XVII confirmaría que eran piezas de ese origen relacionadas con la cocción del chocolate. El nombre de tembladera provendría, por tanto, del movimiento del recipiente sobre el anafe mientras se cocía la bebida. La forma de las asillas es muy adecuada para aislarlas del calor de la vasija y agarrarlas sin quemarse a la hora de llevarlas a la boca o retirarlas del fuego. La función impedía cualquier decoración de tipo relevado, admitiendo a lo sumo el picado o grabado.

La funcionalidad de la tembladera como vasija para calentar los alimentos y, al mismo tiempo como pieza de vajilla para servirlos en la mesa y consumirlos, haría que su fabricación no decayera en las primeras décadas del siglo XVIII, como lo demuestra la obra comentada, que se hizo en un momento avanzado del primer cuarto de dicho siglo. Pero la llegada de las modas francesas haría que la función antes cumplida con la tembladera pasara ahora a necesitar de tres piezas, las chocolateras —donde se hacía y servía la bebida— más las mancerinas y sus jícaras de loza, incrementando notablemente el coste de la vajilla utilizada para el servicio del chocolate.

La simplicidad de su forma y la ausencia de decoración hizo de las tembladeras objeto preferente de fundición para fabricar con su metal piezas a la moda, lo que justifica su rareza, que en el presente ejemplar se une al perfecto marcaje que sirve para datarla y que demuestra su coexistencia con las mancerinas en una época en que empezaba a generalizarse el uso de éstas.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1980), n.º 242.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 242-243.

A.C.Y.



FRANCISCO DE AZCONA

Salero triple

Córdoba. 1759/1767.

Plata. Torneada y fundida.

12,5 × 12,5, 11,5 y 9,5 cm de altura con y sin figura, 5 × 4,5 cm los recipientes.

Marcas en el reverso de la base y de las tres tapas: león contornado, flor de lis sobre ARANDA y ONA frustra; buriladas junto a las marcas.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Recipiente para condimentos, abreviadamente denominado salero o especiero, que lleva marcas de la ciudad de Córdoba y del marcador Bartolomé de Gálvez y Aranda impresas entre 1759 a 1767. Entre ambas fechas, Gálvez utilizó una marca nominal con una flor de lis superpuesta sobre su primer apellido y sin marca cronológica, que añadiría, en cambio, a partir del último año citado con la cifra correspondiente, al tiempo que suprimía la flor en la marca nominal. La última marca, fragmentaria, corresponde al artífice Francisco de Azcona, aprobado antes de 1745, del que Ortiz Juárez cita una bandeja de Santa María de Baena y unas vinajeras de Medina Sidonia hechas en los años en que se data este salero, porque llevan las mismas marcas.

La diversidad de destinos de los tres recipientes idénticos que componen esta pieza está indicada en las tapas mediante letras grabadas, «S» para sal, «A» para azúcar y «P» para pimienta, y el rallo que ocupa el centro de la pieza se usaría para añadir algunas virutas de nuez moscada, un condimento de uso frecuente en el siglo XVIII que podía presentarse molido, pero también en su forma natural.

Los recipientes para condimentos en el siglo XVIII son uno de los tipos que ofrecen mayor diversidad morfológica. Entre los que podríamos denominar múltiples, el que comentamos es uno de los más complejos, por la clara traducción al exterior de la presencia de recipientes separados para cada condimento, aspecto oculto, en cambio, en otro modelo muy usual en la época, la caja o recipiente único con divisiones interiores, que sólo se manifiestan en la independencia de las tapas, un modelo que cuenta también con ejemplares muy interesantes en la colección Hernández-Mora Zapata. Se conocen

algunas piezas semejantes en la platería salmantina, dos ejemplares realizados antes de 1749 (uno de ellos en la misma colección, de Manuel Silva) y otro más, semejante al cordobés, sin marca de artífice con el mismo adorno de gallones y niño en el remate, citados en la publicación mencionada.

La presente pieza tiene un interés extraordinario. Como ya destacó Cruz Valdovinos al publicarla en 2006, en ella se aúnan influencias múltiples con un resultado original y de gran belleza. La moda llegada de Francia con la dinastía borbónica puso fin a una pieza emblemática de la platería castellana, el taller, en que se presentaban sobre un único soporte diversos recipientes, para líquidos como el aceite y el vinagre y para sólidos como los condimentos que tienen su lugar en la pieza que comentamos. Su función se dividiría luego en varias piezas, el convoy o recado de vinagreras para los líquidos y los saleros, azucareros, pimenteros para sólidos. El tipo de planta trilobulada de esta pieza tiene un claro recuerdo del soporte del taller tal como estaba codificado a mediados del siglo XVII, con tabla hexalobulada con bolas o garras como pies, y salero central rematado en una figurilla sobre cartelas. La base de ancho borde de la pieza con una zona interior gallonada simula la antigua tabla del taller, y una base moldurada para los recipientes sugiere que éstos se pueden levantar, como ocurría en la pieza de los Austrias. En los talleres, la figurilla central era normalmente un guerrero, a cuyos pies se colocaba una bola con agujerillos para mondadientes, y aquí es un niño desnudo con lo que parece un fruto como una gran nuez en la mano izquierda y en la derecha quizá un rallo, indicando la función de la pieza que se extrae al tirar de él hacia fuera.

A.C.Y.

BIBLIOGRAFÍA

ORTÍZ JUÁREZ (1980), 91.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 236-237, 238-239, 240-241.



ANTONIO DE SANTA CRUZ

Salero

Córdoba. Hacia 1759-1767.

Plata en su color.

9,6× 8,5 cm; 4 cm de altura.

Marcas en el cuerpo: león contornado (otras dos en cada tapa); ARAN frustra en su final con flor de lis encima, ·S-/CRV en parte frustra; en el interior del pie, VIII. Inscripción a buril con trazo doble, en el lado contrario a las marcas: RAVAGO.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional. N.º inv. 1972/14/10.

Pieza marcada en Córdoba por Bartolomé de Gálvez y Aranda con la primera variante que usa como marcador, que recoge su último apellido y una flor de lis encima, lo que data la obra entre los años 1759 y 1767; a partir de 1768 y hasta el final de su marcaje en 1772, la flor de lis fue sustituida por la cifra del año en curso. Antonio de Santa Cruz, a quien corresponde la marca de artífice, es uno de los principales plateros del Rococó cordobés y su producción sólo es comparable en cantidad y calidad con la de Damián de Castro. Nacido en 1733, se aprobó en 1753 y ejerció su arte durante cuarenta años. Según Cruz Valdovinos, existen al menos dos variantes de su marca; hasta 1774 escribe su apellido con V y a partir de entonces lo hace con U, cambio que coincide aproximadamente con la mitad de su trayectoria profesional. El VIII indica la alta ley de la plata con que estaba hecho, 11 dineros y 8 granos.

Responde al modelo más difundido en la época rococó para los saleros, compuesto por un cuenco oval profundo revestido de un faldón exterior, algo acampanado o alabeado, cuyo borde sirve de base a la pieza o bien, como en este ejemplar, lo recorta en contornos y alarga a partir de algunos de ellos unos divertículos formando cuatro cartelas que sirven de patas. La boca, igualmente oval, se cubre mediante una sola tapa que abre hacia uno de los lados o bien se fija en la mitad de los lados largos del óvalo mediante una bisagra que la articula en dos mitades, cada una de las cuales abre al lado contrario de la otra. El salero que comentamos corresponde a esta última modalidad.

Las referencias al mundo animal o vegetal propias de lo rococó suelen hallarse en los saleros casi siempre en las tapas, disponiendo formas agallo-

nadas que sugieren una concha, o con follajes variados. Este ejemplar tiene una decoración de palmeta con caulículos a cada lado dispuestas de forma simétrica. El elemento más destacadamente rococó es el gran medallón de rocalla que decora la mitad del faldón en los lados largos, que se extiende hacia los lados en unas estrías a modo de barbas y en los lados cortos sobresalen otros motivos rocallecos que interrumpen continuamente la lisura del faldón, restringida a unas zonas cercanas a la boca.

La pieza del Museo Arqueológico presenta un gran parecido con dos saleros que forman pareja reproducidos en la *Enciclopedia* (n.º 293), con las tapas decoradas con palmetas encerradas en una reserva de tornapuntas y con las patas que surgen a partir de los contornos del borde; están marcadas también por Aranda con flor de lis y por un platero no identificado por el momento, quizá un Vázquez que imprime su apellido con V.

El efecto general es abigarrado por la profusión decorativa, aplicada a un modelo francés. Este mismo modelo, en Madrid, limita los motivos ornamentales a la tapa, siempre con gran contención. El gusto por el desbordamiento ornamental y el adorno barroco es destacado en las piezas de este platero, que se mantuvo hasta el final de su vida en el estilo rococó. Incluso, al evolucionar hacia una decoración figurada de trofeos militares, conserva el mismo concepto invasor de las superficies lisas, de la que es representativa una bandeja que se guarda en el mismo museo madrileño, cuyo campo se llena de formas vegetales ejecutadas en un relieve alto y brillante.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1982), 159-160.

A.C.Y.



FÉLIX GÁLVEZ

Saleros

Antequera. 1773-1781.

Plata. Torneada y relevada.

8,8× 8 cm, 3,5 cm de altura.

Marcas en el reverso del cuenco: jarra de azucenas, +/-NVR con N invertida y GALBEZ bajo flor de lis; burilada junto a ellas. Inscripción en la pestaña de la tapa: SPC.

Madrid. Colección Hernández-Mora Zapata.

Pareja de saleros marcados en Antequera por Gabriel Ruiz Navarrete, que ocupó el oficio de marcador desde 1773 al menos hasta su muerte en 1781, según documentó Sánchez-Lafuente. La marca de artífice es de Félix Gálvez Sánchez (hacia 1727-1803), que tuvo una dilatada trayectoria ya iniciada en 1752; no obtuvo la aprobación hasta 1777 por no haberse realizado antes exámenes. Fue platero de la Colegiata entre 1773 y 1778 y posiblemente algún año más, arrendó en 1782 la contrastía de la ciudad por cinco años y ocupó diversos puestos en el Colegio de San Eloy de Antequera. Su catálogo está formado preferentemente por piezas religiosas como cálices, atributos y adornos de imágenes, coronas, un portaviático o las andas para la Virgen del Rosario en el Museo Municipal de Antequera todas citadas por Sánchez-Lafuente al trazar su biografía, o un relicario en las Descalzas Reales de Madrid que dio a conocer Cruz Valdovinos.

La pareja de saleros antequeranos constituye una versión muy particular de este tipo de pieza que no encontramos en otras platerías, ni siquiera andaluzas, lo que revela una cierta autonomía de Antequera respecto de centros potentes como Córdoba o Málaga. La estructura acampanada de la falda y la tapa de cupulilla rebajada que tienen estos saleros es poco usual en cualquier época, pues en este momento del siglo XVIII lo habitual es que tengan el recipiente liso, ovalado, recubierto sobre un faldón que no llega a constituir la base, sino que se eleva sobre patas en cartela, con tapa plana o ligeramente combada con adorno de concha o floral, que es el modelo de origen francés que se difundió por las platerías españolas desde la mitad del siglo en

adelante. La silueta de estos saleros antequeranos recuerda también a una campanilla de poca altura, sugerencia que refuerza la presencia de las estrías acanaladas que recorren las piezas desde el vértice hasta el borde inferior y las graciosas perillas de remate rodeadas de un adorno floral.

La superficie entera de las piezas se cubre de decoración relevada de tipo abstracto; cada una de las cuatro caras del faldón y de la tapa se cubre por un gran motivo formado por un botón rodeado de rocalla y limitado por tornapuntas en los costados y en su parte inferior; la base de la falda está ondulada siguiendo el dibujo de tornapuntas y la cenefa de la tapa, aunque lisa, se rompe en el lado contrario a la charnela con un copete redondeado para apoyar el dedo al levantarla.

Son obras muy interesantes por diversos motivos pero principalmente por la rareza del diseño y porque incorpora los medallones de rocalla y las tornapuntas, decoración típica del Rococó cordobés en piezas de mucho mayor tamaño, especialmente bandejas, a piezas muy pequeñas, con una regularidad en cierto modo opuesta a la esencia asimétrica de la rocalla. Aunque esta característica de su decoración supone un cierto retroceso a épocas anteriores, el resultado es magnífico, ayudado por una ejecución cuidadosa y un relevado brillante y de seguro trazo.

La importancia de estos saleros se acrecienta por ser las únicas obras civiles conocidas con marca de Antequera, una platería que debió tener una producción corta, pero espléndida en su calidad.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1982), 148.

SÁNCHEZ LAFUENTE (1997), 62.

CRUZ VALDOVINOS (2006), 242-243.

A.C.Y.



LUIS DE GUZMÁN

Mancerina

Jaén. 1754-1760.

Plata en su color. Entallada, recortada y fundida.

21 × 15 × 3 cm.

Marcas: LVIS/GUZ....; 17/3 CASTILLO2/Jn.; MAR/TOS.

Tordesillas (Valladolid). Monasterio de Santa Clara. Patrimonio Nacional. N.º inv. 00670552.

La mancerina es una de las piezas más características de la platería española, que se utilizaba para tomar el chocolate. Su tipología se conoce desde el siglo XVII, tanto en España como en el resto de Europa y América, manteniéndose su uso hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta aceptación social permitió que su diseño y decoración evolucionasen adaptándose a los usos y costumbres que la sociedad demandaba en cada momento.

Ésta que aquí presentamos ya la dimos a conocer en 1989 y Pilar Saínz, en 1996, la incluyó en su estudio sobre las mancerinas hispánicas y ajustó más su cronología. Coincidimos con ella en que su perfil festoneado, ondulado, levemente dentado, con ingletes bastante profundos, que llegan hasta la mitad del plato, la hacen muy singular, pues a pesar de su simpleza consigue un efecto dinámico.

Por otro lado, resulta curioso, y Pilar Saínz lo comenta, la semejanza de esta mancerina con una bandeja del platero salmantino Manuel García Crespo, cosa que no es de extrañar en los años centrales de este siglo, cuando la difusión de los modelos de la platería andaluza se encontraba en pleno auge. A mí, más me sorprende el paralelismo que existe entre esta pieza y la que aparece en el bodegón del pintor Holandés Willem-Claesz Heda (1594-1680), que ella misma da a conocer en su libro, como uno de los primeros testimonios pictóricos en los que aparece una mancerina, pues salvo que tiene pies a modo de botones y que el diseño de los soportes de la abrazadera tienen forma de S, el resto es muy semejante por lo que resulta extraño que este modelo haya pervivido casi un siglo. Sin lugar a dudas, pienso que esto es así por su funcionalidad.

F.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN (1989), n.º 15.

SAINZ FUERTES (1996), n.º 7, 94-95.



ANTONIO RUIZ EL VIEJO

Mancerina

Córdoba. 1787/1788.

Plata en su color.

18 cm de diámetro y 6 cm de altura.

Marcas en el anverso del plato: león rampante con cabeza vuelta hacia la cola en un círculo sin contornos; MARTINEZ/87 y A/RVIZ; To (fundidas) con corona de tres picos sobre 85 y BIOSCA. Buriladas en el reverso.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional. N.º inv. 1972/16/1.

Pieza marcada en Córdoba con la marca de la ciudad y la del marcador Mateo Martínez Moreno, que incluyó una cifra debajo de su apellido para indicar el año del marcaje. La tercera marca, colocada en línea junto a las dos anteriores, es del artífice cordobés Antonio Ruiz. La pieza fue remarcada en Toledo poco tiempo después de haberse marcado en Córdoba, pues aunque la cifra que figura debajo de la marca de la ciudad es un 85 frente a la cordobesa que es 87, Pedro Biosca, a quien corresponde la marca nominal que se halla al lado de la de Toledo, empezó a ser marcador en 1785 y no cambió la cifra hasta 1791. El remarcaje es un hecho poco habitual, pero se producía a veces cuando la pieza había de ser tasada o vendida en otra localidad distinta y el comprador quería tener certeza de la ley de la plata.

Antonio Ruiz —Lara como segundo apellido, según documentaron Valverde y Rodríguez, aunque nunca lo usó por no existir confusión posible con ningún otro artífice— tramitaba su expediente de limpieza de sangre para ser admitido a examen desde 1756 y se aprobó en 1759. Vivía aún cuando su hijo, Antonio Ruiz de León, era aprobado por la Corporación en enero de 1785, firmando él mismo en el acta y ejerciendo como veedor ese año. No se sabe la fecha en que murió o en que fue sustituido por su hijo al frente del obrador, pero, según el *Índice* de Baldomero Montoya estuvo activo hasta 1789, lo que significa un período de actividad de unos treinta años, en absoluto excesivo. La identificación de las marcas de padre e hijo sigue hoy tan confusa como en 1982, cuando Cruz Valdovinos dio a conocer la mancerina aquí estudiada, pues no se han publicado noticias respecto al momento en que cesa la actividad del primer Antonio Ruiz. La fecha de 1787 impresa por el marcador Martínez

en esta pieza —en que el hijo estaba ya aprobado— es la más antigua en que aparece la marca con V —antes escrita con U—, pero puede tratarse de una coincidencia y no prueba necesariamente un relevo al frente del obrador familiar. Antonio Ruiz de León marca piezas al menos hasta 1829 y hasta 1816 siguió usando esta marca, volviendo a partir de este momento a utilizar la U. Por ello, y mientras no existan datos seguros sobre la muerte o cese de Antonio Ruiz, la atribución al padre o al hijo deberá realizarse de acuerdo con lo que parece más razonable, en este caso, que el padre, muy activo en 1785, continuara ejerciendo como platero en 1787; por el contrario, serían ya del hijo unas vinajeras con salvilla marcadas en 1797 que se conservan en el Ayuntamiento de Córdoba, pues no se conocen piezas con fechas intermedias entre la mancerina y las vinajeras.

La mancerina es sencilla en cuanto a su forma y adornos, de acuerdo con el tipo más común para estas piezas que había venido usándose desde la mitad de siglo al menos, y su borde de contornos responde a la moda rococó que tan espléndidamente había florecido en Córdoba, donde aún no habían encontrado acogida los nuevos modelos neoclásicos de borde circular que se hacían ya en Madrid. El pocillo, moldurado, tiene igualmente contornos en su borde, la base se recorta en grandes bocados y los cuatro pies que sujetan el anillo están horadados según los patrones de anteriores décadas.

La forma tradicional de contornos y el recorte en orificios de los soportes serían datos que favorecen una atribución de esta mancerina a Antonio Ruiz el Viejo, pues las vinajeras marcadas en 1797 responden ya a modelos plenamente neoclásicos.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ VALDOVINOS (1982), 167-169.

A.C.Y.



6. PLATA PARA CEREMONIAS CIVILES

FRANCISCO DE ALFARO

Mazas

Sevilla, 1590-1600.

95 cm de altura total y 35 cm de altura de la cabeza.

Plata sobredorada. Fundida, cincelada y grabada.

Sin marcas. Inscripción: «Fco DEALF ARA» y «DI NVÑEZ PEREZ V. Q. PRor MYOR».

Sevilla. Ayuntamiento.

Las mazas de ceremonial de los ayuntamientos forman parte de su aparato externo en las funciones de representación y constituyen el símbolo de la dignidad de las corporaciones que las ostentan por privilegio real, de manera que la expresión «la villa o ciudad bajo mazas» hace alusión al municipio y su cabildo en disposición de cumplimentar los actos de etiqueta, dentro y fuera de las Casas Capitulares. Es decir, cuando la ciudad aparece formada como tal. En estas ocasiones las mazas encabezaban el cortejo municipal portadas por los maceros vestidos de ceremonia.

En el caso de Sevilla, el uso de las mazas fue precedido por el del pendón o estandarte, señal del dominio y potestad real e insignia máxima del cabildo, otorgado antes del año 1361, ya que en esta fecha el rey don Pedro I concedió al Concejo que las Órdenes Militares residentes en la ciudad guardasen el pendón de Sevilla cuando saliera en campaña. Casi un siglo más tarde, en el año 1438, el monarca Juan II, deseando acrecentar en honras y privilegios a la ciudad andaluza, le otorgó «que pudiédeses aver e ayásedes para siempre jamás un balletero de maza».

Sin embargo no quedan restos de las primeras mazas medievales que, según documentos recogidos por Gestoso y Pérez, por su continuo uso y consiguiente deterioro, hubo necesidad de restaurar repetidas veces a lo largo de esta centuria, hasta que fueron sustituidas por unas nuevas que labraron los plateros Juan de Oñate y maestro Pedro utilizando la plata de las antiguas. Por su hechura recibió Oñate 8.526 maravedíes el 17 de septiembre de 1498. A su vez, el deterioro de esta segunda pareja de mazas y la imposibilidad de componerlas movió al cabildo a encargar otras nuevas al artífice Juan de Córdoba. En una de ellas se utilizó la plata de las anteriores, por lo que el autor percibió 7.758 maravedíes en 16 de mayo de 1520, al tiempo que le entregaban otros 19.890 maravedíes por 9 marcos de plata para labrar la otra pieza a juego. Esta tercera pareja fue sustancialmente restaurada en el año 1570 por el platero Juan Tercero, que percibió por su trabajo y por la plata que puso en ella

9.382 maravedíes. Pero, en contra de lo que opina Gestoso, estos últimos ejemplares también han desaparecido, bien por su mal estado o, quizás, por el deseo del cabildo municipal de contar con unas piezas más suntuosas, a tono con el florecimiento cultural y artístico de Sevilla en los últimos años del Quinientos.

Es decir, a tenor de lo expuesto, las mazas que hoy se conservan constituyen la cuarta pareja con las que contó la ciudad andaluza desde el siglo xv. Constan de varas cilíndricas de dos cañones, separados por un bocel y decorados por espejos y baquetoncillos, y culminan en capiteles jónicos. Sobre las varas apoyan las cabezas, compuestas por la superposición de varias piezas principales de diferente forma, entre escocias y molduras diversas, que configuran estilizados jarrones de cuerpos esferoides, esbeltos cuellos prismáticos y cúpulas de media naranja que se coronan por pirámides sobre boceles con asillas. Las superficies se decoran con estrías, espejos y cartelas con puntas de diamante y conchas. Además, el perfil se enriquece con cuatro grandes figuras femeninas con los brazos cruzados sobre el pecho y piernas vegetalizadas. Su diseño curvilíneo se continúa y se contrapone a las ces inferiores, y en su cara externa se acoplan cartelas con medallones ovales que reproducen el escudo de la ciudad, con las figuras sedentes del rey Fernando III el Santo, entronizado, entre los obispos San Isidoro y San Leandro vestidos de pontifical.

Son piezas de gran calidad técnica y fueron labradas a finales del siglo xvi con un rico repertorio de elementos manieristas en su forma y ornamentación. El encargo no está documentado, pero una de las inscripciones señala como artífice al cordobés Francisco de Alfaro, establecido en Sevilla en el año 1572 y nombrado en 1593 platero de su catedral. El estilo de las mazas, con detalles decorativos semejantes a los del sagrario catedralicio, permite aventurar una fecha en la última década del Quinientos. Por estos años, Alfaro había alcanzado su madurez, tras haber realizado sus conocidas custodias de asiento para Marchena, Carmona y Écija, que lo convirtieron en uno de los maestros más prestigiosos de su época. No obstante, la se-

gunda inscripción de las mazas, referida a Diego Núñez Pérez, Veinticuatro y Provisor Mayor de la ciudad de Sevilla desde 1584, induce a concretar su factura entre este último año y 1600 en que el platero se trasladó a Toledo. Todavía hoy los maceros, vestidos con ropón y sombrero, a la antigua usanza, y con los escudos de la ciudad de Sevilla al cuello, las portan al hombro presidiendo las comitivas del cabildo municipal hispalense en las funciones públicas, según costumbre y «único resto representativo de la antigua cortesía».

C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

- VEGA TAMARIT (1799), 25.
- GESTOSO Y PÉREZ (1892), 178-180.
- GÓMEZ VARGAS (1967), 21-23.
- SANCHO CORBACHO (1970), 56.
- SANZ SERRANO (1976), t. II, 126.
- CRUZ VALDOVINOS (1992), 238-239, n.º 172.
- DOMÍNGUEZ ADAME (1997).
- SANZ SERRANO (1999), 18-19.



ANÓNIMO

Mazas

Obrador malagueño. 1661.

Plata; escudos de la ciudad y relieves de los patronos de Málaga dorados. Torneada, fundida y grabada.

85 cm de altura x 15 cm de anchura.

Sin marcas. En el cuerpo central de tipo esferoidal figura, incisa y repetida cuatro veces, la fecha «1661».

Málaga. Ayuntamiento.

Las mazas concejiles fueron (y son) elementos representativos de la simbología municipal. Vinculadas en su origen al protocolo del ceremonial regio y al de los representantes del monarca en los territorios de su jurisdicción, esto es virreyes y corregidores, se extenderá siglos después la concesión de este privilegio a otras corporaciones y organismos oficiales como audiencias, universidades y diputaciones, que igualmente las utilizan en sus actos oficiales.

El Ayuntamiento de Málaga posee cuatro ejemplares idénticos labrados en momentos distintos, que conocemos por la inscripción que portan cada par de ellas: en las más antiguas figura el año 1661 y en las otras dos la fecha 1859, ignorándose tanto las razones concretas de sus respectivas hechuras, que lógicamente coincidirían con algún acto solemne del Cabildo, como también los nombres de sus artífices y otros pormenores de los encargos. Sólo tenemos noticias del ritual protocolario seguido en las ceremonias oficiales a las que concurría la Ciudad en corporación, siendo los dos porteros del Cabildo —denominados también «porteros maceros»—, lujosamente vestidos para la ocasión, los encargados de portarlas al hombro y acompañar en la comitiva al Alcalde Mayor y al resto de los regidores, como se describe en la *Relación* de la fiesta organizada en 1724 con motivo de la proclamación del rey Luis I: «... el Sr. Diego de Cárdenas Pedriñán, Abogado de los Reales Concejos, Teniente de Corregidor y Alcalde Mayor de esta ciudad con los Caballeros regidores... todos vestidos de gala... Y el Sr. Alcalde Mayor de traje de goliilla, vestido de fondo con su manga abierta, escarapelada de banda fina blanca, joya y cadena, pluma y cintillo de diamantes en el sombrero, con su vara alta de justicia... llevando delante los timbales vestidos de terciopelo carmesí... Y los dos Porteros de Cabildo con sus ropas de la misma calidad y mazas de plata...». Años después, en 1789, y con motivo esta vez de las fiestas organizadas en la ciudad para conmemorar la subida al

trono del rey Carlos IV, se citan entre los integrantes de la comitiva a «cuatro porteros de la Ciudad» o maceros, lo que explica la existencia del segundo juego de mazas, que seguramente se realizara a semejanza de las antiguas y entre las dos fechas citadas (1724 y 1789). Serían las que se sustituyeran en el siglo XIX.

En cualquier caso no hay dudas de que fueron labradas en Málaga por las estrechas relaciones que mantienen las más antiguas con piezas coetáneas. Constan, como suele ser habitual también en cetros, de una vara formada por dos cañones cilíndricos y de una cabeza compuesta por un cuerpo esferoidal algo aplastado, ceñido por cuatro costillas con adornos incisos entre ellos de grandes ces vegetalizadas flanqueando la fecha señalada, y por otro cilíndrico decorado con parejas de contrafuertes con perlititas en las volutas, que delimitan cuatro sectores en los que se representan, sobrepuestos, el escudo de la ciudad (dos veces) y las figuras de los santos patronos de Málaga, Ciriaco y Paula, abrazados a un tronco de árbol y portando en sus manos las piedras alusivas a su lapidación. Remata este cuerpo una cupulilla rebajada con galloncitos y un sencillo pomo de bola. A falta de piezas parecidas, que no existen, las malagueñas más cercanas a la estructura cilíndrica y adornos de contrafuertes de estas mazas son los nudos de las custodias de sol y de las cruces procesionales contemporáneas, que participan de una organización de cuerpos y molduras muy similar. Lástima que desconozcamos a su artífice, no por el interés artístico de la obra, que resulta de mediana calidad y sin las pretensiones de otras andaluzas, seguramente por razones de bajo presupuesto, sino por avanzar algo más en el conocimiento de la platería malagueña de la segunda mitad del siglo XVII en que se produce, debido a la crisis económica, un notable retroceso de la platería en la ciudad en relación con la otra mitad de la centuria.

R.S.-L.G.

BIBLIOGRAFÍA

SANCHEZ-LAFUENTE (1990), 278-279.

SANCHEZ-LAFUENTE (1997), 153-154.

ENRÍQUEZ y SÁNCHEZ (2001), 378-379.



JOSÉ ALEXANDRE

Mazas

Sevilla, 1759.

Plata sobredorada. Torneada, fundida y repujada.

Marcas en los cañones: torre con tres pisos, remate y giraldillo; DCARDEN, con la E dentro de la D; animal pasante hacia la izquierda, y ALEXANDRE, con la L y E y la A y N fundidas.

100 cm de altura total.

Marchena (Sevilla). Ayuntamiento.

Escudos de maceros

Sevilla, 1759.

Plata sobredorada. Torneada, fundida y repujada.

Marcas en el anverso: torre con tres pisos y doble remate; DCARDEN, con la E dentro de la D; animal pasante hacia la izquierda, y ALEXANDRE, con la L y E y la A y N fundidas.

23× 18 cm.

Marchena (Sevilla). Ayuntamiento.

Según Sancho Corbacho, el Cabildo municipal de Marchena encargó al platero sevillano José Alexandre dos mazas de plata en el año 1759, que son las que han llegado a nuestros días, según acreditan las marcas que ostentan. Constan de varas cilíndricas con dos cañones lisos separados por medias cañas y se coronan por cabezas de complejo diseño. Su núcleo interior está compuesto por volúmenes poligonales, pirámides y perillones con bolas, decorados con espejos lisos y puntas de diamante. A cuatro de sus caras se adosan bichas femeninas vegetalizadas contrapuestas a ces de rocalla, a manera de tornapuntas, que configuran un perfil de dibujo movido y ondulante. Lugar destacado ocupan los escudos heráldicos de la localidad que se alternan con los de los Ponce de León, señores de la villa de Marchena desde 1309 por venta y concesión de Fernando IV el Emplazado a Fernán Pérez Ponce, fundador del linaje. En el año 1440, Pedro III Ponce consiguió el título de Conde de Arcos y éste se convirtió en ducado en el 1493.

El blasón de la villa presenta el campo cortado y medio partido. En el primero, tres flechas negras sobre campo de plata, por el patrón San Sebastián. En el segundo, león rampante de gules sobre campo de plata, por la vinculación de los Ponce de León con la monarquía leonesa. El tercero con cuatro barras sobre campo de oro, por las armas de los reyes de Aragón. La bordura reproduce ocho escudetes de oro fajados en azul y con la leyenda COLONIA MARTYA ROMANORVM, que alude a su posible origen romano, la localidad de Martia fundada en el año 169. En suma, el escudo aúna el blasón de la localidad, que fue reconquistada el 20 de enero de 1240, el día de San Sebastián, con las armas completas de los Ponce de León,

duques de Arcos y señores de Marchena. El escudo de la casa de Arcos es partido y reproduce los campos inferiores del anterior, suprimiendo la leyenda.

Se trata de una obra juvenil de José Alexandre, que, desde el comienzo de su larga y fecunda producción por tierras del antiguo Reino de Sevilla, muestra su dominio de la técnica y su gusto por la nueva estética rococó, así como sus raíces en la tradición local sevillana y su admiración por la obra del platero Francisco de Alfaro, cuyas mazas para el cabildo hispalense recrea y pone al día en éstas de Marchena. El escaso número de mazas y escudos municipales conocidos aumenta el interés de estas piezas.

Las mazas se complementan con dos placas a juego que reproducen los mismos escudos de Marchena y de los Duques de Arcos. Los blasones se inscriben dentro de una rica guarnición de ces y rocallas, de movimientos y perfiles contrapuestos, simétricamente distribuidos en torno al gran mascarón monstruoso de la base y a la corona vegetalizada del timbre que remata el conjunto. Pese a sus diferencias, todos los elementos se funden sin solución de continuidad para integrarse en un diseño unitario y armónico. Sus marcas acreditan la autoría de José Alexandre y por su semejanza estilística con las mazas deben fecharse también en el año 1759, como apuntó Sancho Corbacho. La calidad de la traza y la flexibilidad del dibujo confirman la plena adopción de la nueva estética por parte del artífice durante los primeros años de su actividad profesional. Estas insignias formaban parte del atuendo de los maceros en las ceremonias públicas

M.C.H.M.

BIBLIOGRAFÍA

SANCHO CORBACHO (1970), 108.

AMORES (1985), 20.

CRUZ VALDOVINOS (1992), 256-258.

GAMERO ROJAS (2002).



JUAN SÁNCHEZ IZQUIERDO

Jarras de votaciones

Córdoba. 1731.

Plata fundida. Repujada y cincelada.

36 cm de altura, 12 cm de diámetro del pie y 10 cm de la boca.

Marcas: SAN/CHEZ, león de la ciudad y CAST/LLOD 1731.

Escudos: Leones y castillos.

Córdoba. Ayuntamiento. Colección Municipal de Orfebrería. N.º inv. 0911/PL-003 CC-1-IX; 0912/PL004 CC-1-IX.

Par de jarras de votaciones, de iguales medidas, estructura y decoración. Objetos de uso específico de ayuntamientos y piezas civiles de gran importancia al ser escasos los ejemplares de similares características. Cada una consta de un pie circular, dividido en dos zonas concéntricas con decoración de acanto, separadas entre sí por una moldura plana. El cuerpo de tipo globular se decora con alternancia de hojas carnosas y flores de cinco pétalos que arrancan en su parte inferior de dos ces afrontadas, a manera de cartelas, donde se encierran los símbolos heráldicos de Córdoba: leones y castillos. Un ancho cuello octogonal, formado por aristas suaves finaliza en un cordón circular que da paso a la gran boca, rematada por una arandela donde encaja la tapadera articulada que presenta una doble moldura circular de la que parte un cuerpo acampanado, rematado en perilla y cubierto por elementos vegetales. La jarra se completa con una gran asa de perfil curvilíneo en forma de pez o animal marino, pieza fundida y cincelada similar al mango de la palmatoria que realizó este mismo autor para el juego de altar municipal de Córdoba.

La estructura de estas jarras dependía de su funcionalidad, puesto que servían para contener las bolas blancas o negras que solían utilizarse en las votaciones del Cabildo.

Estilísticamente, la decoración recoge el repertorio naturalista que Juan Sánchez Izquierdo utiliza en el conjunto de piezas sacras encargadas por el Cabildo en 1731. Se sirve de motivos plenamente barrocos, sin embargo perviven en ellas elementos de siglos anteriores como son las ces planas repasadas a cincel y el asa de forma zoomorfa. Son piezas de equilibrada elegancia, con abultado repujado e inciso cincelado, piezas maestras en las que el autor da rienda suelta a su imaginación al no estar condicionado por esquemas anteriores.

Las jarras están contrastadas por Francisco Alonso del Castillo (1607?-1751), cuya marca aparece junto a la del autor, CAST/LLOD 1731, que fue Hermano Mayor de la Congregación de Plateros desde 1719 a 1721, ocupando la contrastía en

diferentes períodos, siendo por primera vez elegido en 1715, 1721, 1729 a 1731, 1749 a 1751. Por último el tercer punzón, también estampado por el contraste, es el de la ciudad de Córdoba definido por el león rampante encerrado en una orla dentada similar al resto de los que aparecen en el Juego de Altar Municipal de Córdoba.

Juan Sánchez Izquierdo tuvo que aprovechar con buena maestría las 1509 onzas y 5 reales de plata (43,5 kg aproximadamente), para realizar el frontal, cáliz, atril y demás adornos del oratorio, puesto que tuvo que aprovechar este material para hacer también las dos jarras de votaciones que tuvieron que formar parte del mismo encargo municipal que el juego de altar, aunque documentalmente no esté contemplado.

Base de planta circular levemente ondulada, de gran elevación sobre pestaña moldurada. Astil compuesto por un cuerpo acampanado invertido sobre el que descansa un nudo compuesto de pelícano de alas abiertas, rodeado de sus polluelos a los que alimenta con la propia sangre que le brota del pecho. Sobre su espalda apoya un elemento piriforme que sirve de apoyo para el viril de tipo sol, con cerco engrosado por decoración de ces y tornapuntas, con rayos formando haces a bisel de distintos tamaños que remata en una cruz de perfiles muy movidos con ráfagas en los ángulos.

El marcaje de esta custodia se compone de una variante de la marca de localidad de Sevilla, otra del contraste Nicolás de Cárdenas que se ajusta a la figura de un cochinillo de perfil, y la del artífice Blas de Amat, platero documentado entre 1729 y 1780. Realizó el examen para obtener la aprobación en 1730, pero no fue asentado como maestro hasta 1733. La identificación de sus piezas puede resultar complicada, pues en 1768 es aprobado su hijo, Fernando Amat y Garay. Según consta en el archivo parroquial, el viril fue realizado en 1809 por Antonio Aguilera y Zúñiga.

Se trata de una excelente obra que responde a una visión ondulada y asimétrica, constituyendo, según su astil, uno de los tipos por excelencia de la pla-

tería rococó. Los modelos codificados de astiles en las custodias portátiles de sol adoptan un perfil muy movido donde el nudo es el elemento más destacado, pudiéndose establecer varios tipos: desde el nudo piriforme, culminación evolutiva de los nudos barrocos y de caracteres estructurales más tradicionales, al nudo de forma continua o envolvente, pasando por el nudo de sección triangular, abierto o cerrado, y el que adopta forma de pelícano que enriquece la lectura teológica y dogmática de la custodia. En la platería sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII, destacan por su perfecto sentido eucarístico, tanto las custodias con nudo de pelícano —la de la Iglesia de San Andrés y la de San Bartolomé de Carmona— como las que presentan nudo hueco de sección triangular, en forma de templete delimitado por cuatro tornapuntas muy movidas, donde se aloja la figura del Cordero Apocalíptico, como la que posee el Monasterio de Santa Paula de Sevilla, obra del platero sevillano Miguel María Palomino, concluida en 1790.

M.V.C.

BIBLIOGRAFÍA

ORTIZ JUÁREZ (1973) 63, n.º 110.

VALVERDE y RODRÍGUEZ (1994), 86-89.

MORENO CUADRO (2006), 139.



7. JOYAS DE ADORNO, JOYAS DE DEVOCIÓN

ANÓNIMO

a. Pinjante de cadenas («brinco») con águila

Obradores andinos ¿Virreinato del Perú? Finales del siglo xvi-principios del siglo xvii.

Oro fundido, cincelado, esmaltado, esmeraldas pulidas.

9,1 × 2,9 × 0,7 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Cruz pectoral

Escuela española. 1610-1620.

Oro laminado, recortado, filigrana, esmalte.

5,7 × 3,7 × 0,5 cm.

Madrid. Museo Cerralbo. N.º inv. 2.419.

a. Representa, de forma un tanto esquemática, un águila «pasmada», con las alas abiertas y la cabeza en posición frontal, que posa sobre una rama o tronco, formada por un cristal de esmeralda. Es de oro, con esmeraldas talla cabujón (pulimentadas sin facetas) engastadas, la del pecho muy grande, en forma de gota. Se resaltan en negro opaco, y contrasta con los tonos brillantes de los esmaltes de trasflor en verde, rojo y azul intenso. Cuelga de dos tramos de cadenas reunidos en un cartón del que pende la argolla y se complementa con cuatro pinjantes en forma de lágrima con sus esmeraldas, la de la cola mayor.

La idea del ave posada sobre una rama o filacteria proviene de finales de la Edad Media, y existen dibujos similares al modelo que nos ocupa en los Libros de exámenes barceloneses (*Pasantías*), así como en los dibujos del códice de Guadalupe (un ejemplo en el fol. 20 n.º 1, a notar el tronco pintado en verde, lo que indica que se trata de una esmeralda o simplemente esmalte), pero son pocos los ejemplares de autenticidad garantizada que corresponden a esta tipología, pues el modelo fue muy imitado en el siglo xix (seguimos considerando dudosos los ejemplares del Museo Arqueológico, Fundación Lázaro Galdiano, etc.). Los paralelos más próximos a esta interesante pieza, cuya presencia en Antequera plantea numerosas interrogantes, se encuentran en el tesoro de la Virgen de Guadalupe de la Catedral de Sucre, donde las joyas están integradas en el manto de plata que recubre el icono titular y aparecen varias águilas con los mismos tonos de esmaltado y una serie de pinjantes de aves relacionados técnicamente con estas, que llevan también en el pecho grandes esmeraldas en forma de lágrima, como es el caso de los papagayos esmaltados de verde, que también posan sobre rama o tronco. Se encuentran águilas en similar postura, una de ellas muy parecida a la que nos ocupa, aunque deteriorada, con dos pinjantes de perlas y esmeralda redonda en el pecho, sujetando en sus garras un reptil en vez de un tronco.

El gran número de joyas emparentadas entre sí, unido a la proximidad de las minas de esmeraldas, nos hizo considerar la posibilidad de que los pinjantes de Sucre fueran producto, en su mayoría, de talleres locales, aunque sus diseños seguían un patrón común, pues consta que los brincos de aves se llevaban como curiosidad a Indias, quizás para servir de modelo. Todo ello nos lleva a plantear cuestiones que, al día de hoy, no es factible resolver, pues faltan datos precisos sobre la actividad de los talleres americanos a finales del siglo xvi, y los modelos, su técnica y su tonalidad son específicos de la joyería española manierista.

b. En forma de cruz latina, consiste en dos planos, el inferior formado por una plancha recortada, sobre la que se ha aplicado, en ambas caras, decoración de esmalte tabicado en celdillas de filigrana formando roleos y flores, y el plano superior compuesto por cajas de engaste de bocas rectas que encuadran seis vidrios jaquelados rectangulares y un pie pentagonal, imitando esmeraldas de igual forma y talla.

El modelo, posiblemente originado en Centroeuropa, fue muy utilizado por la sociedad española del siglo xvi, pasando rápidamente a las Indias, donde existen cruces ricas, especialmente en el tesoro de la Virgen de Guadalupe de Sucre. Esta joya, realizada en oro esmaltado emplea pedrería falsa. Esto fue relativamente usual en la joyería española. Sin embargo, en este caso es posible que fueran sustituidas, pues se observa que las bocas de engaste han sido manipuladas, abriéndose y cerrándose al menos una vez. La joya sigue las características técnicas comunes a ciertas piezas centroeuropeas e italianas, si bien el modelo y su decoración los consideramos españoles, fijándolos entre 1610/20 gracias a la decoración del dorso, fiel a la moda blanco-negro del Manierismo tardío, y su proximidad con ciertos dibujos de exámenes barceloneses como el de Ramón Carbó en 1612, sobre modelos anteriores. Se han encontrado cruces semejantes en

pecios de navíos y existen ejemplares relacionados en varias colecciones y museos, como el joyero del Pilar de Zaragoza y la Colección Lázaro Galdiano.

En Andalucía existen ejemplares de cruces con pie pentagonal plano en Carmona, Granada, Cádiz, Huelva, etc. Compárese la decoración del dorso con la cruz n.º inv. 47, del Museo Sorolla, y el medallón n.º 52.345 del Museo Arqueológico Nacional.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1990), n.º 4.

ARBETETA (1995).

ARBETETA (1998), n.ºs 76, 31, 35.

ARBETETA (1999), 216, 440-2.

ARBETETA (2003), 71.

ARBETETA (2005), 64-65, lám. 5 y 6.



ANÓNIMO

a. Cruz con las Arma Christi o Improperios

Obrador andaluz. 1610-20.

Oro fundido, excavado a reserva, esmaltado.

8,5 × 5,5 × 0,8 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

b. Cruz de óvalos con las Arma Christi o estigmas de la Pasión

Escuela española. 1610-1620.

Cristal. Oro. Fundido, cincelado, excavado a reserva y esmaltado.

8,5 × 6 × 0,7 cm.

Madrid. Museo Cerralbo. N.º inv. 2.415.

a. Cruz latina, de sección rectangular, recubierta por anverso y reverso con esmalte excavado a reserva blanco y negro opaco. Los brazos están rematados por flores de lis y, posiblemente el pie lo estuvo también, aunque hoy se encuentra un vástago de encaje a otra estructura. El anverso está enriquecido con sobrepuestos esmaltados de trasflor que representan los *Arma Christi*, o estigmas de la Pasión, llamados también *improperios*: el flagelo, martillo y tenazas, la columna con las sogas, la escalera y la caña con la esponja, o la espada de Pedro, los tres clavos y, en el cuadrón, la corona de espinas, esmaltada de verde. Asa plana con molduras.

La cruz corresponde a una extensa familia de cruces pectorales de brazos flordelisados y cruces latinas de sección rectangular esmaltadas de blanco y negro, con diseños derivados de los motivos de candeleros, finos cartones simétricos que se organizan en torno a un eje axial. Este estilo, de moda en la década 1610-1620, utilizó repertorios del estilo denominado *silhouettes*. Ejemplar similar con flores de lis y los estigmas sobrepuestos publicado por Kugel.

Podría haber sido una cruz parecida la dibujada en el fol. 39v n.º 2 del *Códice del Joyel de Guadalupe*. Con remates de lises, lleva sobrepuestos los atributos de la Pasión, también esmaltados, y en el comentario se indica que su reverso es blanco y negro, como la presente. Otras, como las denominadas «cruces de óvalos», están relacionadas, como se comprueba con el ejemplar n.º 2415 del Museo Cerralbo, a cuyo comentario re-

mitimos y a nuestro estudio en el catálogo de las joyas del Museo Lázaro Galdiano.

b. Cruz abridera, de tipo latino, de sección rectangular, brazos y pie rematados en flor de lis. Tiene toda la superficie decorada con esmalte excavado a reserva, formando dibujos de *silhouettes* (*Schweissgrotesque*) y siguiendo la moda bicromática, blanco/negro, propia de 1610-20.

Esta tendencia decorativa deriva de los cartones recortados, ya empleados en la segunda mitad del siglo XVI en joyas, siguiendo modelos de Étienne Delaune, Hans Collaert el Joven, Theodor de Bry, Daniel Mignot, y los modelos con finísimas líneas de Corvinianus Saur, Drüsse, Sezenius, etc.

Al frente, sobrepuestos, lleva los estigmas de la Pasión en oro esmaltado de diversos colores, en opaco y trasflor. En su trasera se abren seis ventanas ovals con sus viriles.

Son piezas similares las n.ºs inv. 620 y 3210 del Museo Lázaro Galdiano y sus paralelos, entre ellas mencionamos la del Louvre y la de la Colección Kugel en París, otra conservada en Nueva York, en The Hispanic Society, las publicadas por Artiñano (1925), Evans (1970) y Hackembroch (1979), todo ello relacionado con los dibujos de Guadalupe, como el mencionado al tratar de la cruz similar existente en el tesoro de la Hermandad de María Santísima de los Remedios de Antequera y el examen barcelonés de Lladó en 1613

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MULLER (1972).

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

ARBETETA (1998), n.º 79, 132 y 134.

ARBETETA (1999), 218.

KUGEL (2000), n.º 72.

ARBETETA (2003), n.º 127, 146, 156-159.

ARBETETA (2006), 52.



ANÓNIMO

Relicario

Obrador español. Primera mitad del siglo xvii.

Oro, cobre, esmaltes y cristal de roca.

9 cm con el asa × 6,4 × 1 cm.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 854.

Relicario ovalado de doble vidriera que presenta por su cara o haz en relieve de oro esmaltado las cifras del Jesús recortadas, como motivo central de la composición a manera de botón. Las letras y la cruz que las rematan son de esmaltes blancos y el resplandor que lo cerca, de rosicler encendido, simulando granates o rubíes de fuego. El resto de motivos sobre campo de cobre es una selección de las *Arma Christi* en panoplia: la corona de espinas, como cimera de esmaltes rosicler y verde de trasflor, y de izquierda a derecha hasta cerrar el óvalo que forma el relicario, las tenazas de Nicodemus (mitad de esmaltes azul ultramar y la otra encarnada); la columna de los azotes —ya según la nueva fórmula iconográfica de la reliquia venerada en la iglesia romana de Santa Práxedes y divulgada a partir de 1635, lo que nos proporciona la fecha *post quem* de esta pieza—, con su fuste estriado y colores encarnado, azul y oro, y encarnados y blancos en la basa y capitel; los azotes —el mango verde y los flagelos encarnados—; los tres clavos, azules sobre un corazón encarnado como base de esta orla mística. Subiendo por ella, a la derecha, otros azotes como los anteriores; las escaleras, con los travesaños de esmaltes blancos y los dos largueros de oro; el martillo con su cabeza azul, el remate encarnado y el mango de trasflor.

Estas armas —conocidas según las épocas como Estigmas, *Vexilla Regis*, Improperios, Martirios, Tormentos y Señales de la Pasión— responden a la devoción de los distintos pasajes de la Pasión de Cristo y se consideran en parte oprobio y en parte trofeo de gloria, en su representación aislada y particular con sólo un elemento que las identifica como poesía muda. Armas que se presentan en su versión más completa en el tema de la Misa de San Gregorio y en el de Cristo como varón de dolores y que también figuran en los babadores de los Niños Jesús vestidos de esta época. Faltan aún aquí la espada de San Pedro con la oreja de Malco; los tres dados; el sepulcro; la mano de la bofetada y la de la bolsa de Judas; la cara o caras de los escarnios; la jarra de Pilatos; la Verónica; la lanza con la esponja; la túnica; el gallo de las tres negaciones de Pedro y la lanza de Longinos.

Contiene pues este relicario dos grandes devociones que se enmarcan entre el último periodo del Gótico y el segundo del Renacimiento. La devoción al nombre de Jesús, a la que se supedita además la llamada de los Tres Clavos sobre el corazón de Cristo, y la de la Pasión Santa que, según el autor de la *Celestina*, «a todos nos sana». Ambas florecen bajo los conceptos de terribilidad, temor, amor, sumisión y dolor. De la primera devoción, nacida en el siglo xv en la Orden Franciscana, hará arnés, estandarte y lema Ignacio de Loyola para su Compañía (estas cifras sagradas del JHS son recordatorio y pauta, tanto tras la vidriera de un relicario como en el hondón de un bernegal). La segunda devoción, seguida por cultos y legos, sirve de composición de lugar en el camino de perfección, según advierte el propio Fernando de Rojas en su Proemio *ad lectorem*:

«Olvidemos los vicios que así nos prendieron...
temamos Aquel que espinas y lança,
açotes y clavos su sangre vertieron;
la su santa faz, herida, escupieron;
vinagre con hiel fue su potación.»

Por la espalda, el relicario, con vidriera de cristal de roca que, para completar el motivo del haz podría contener las cifras de María, presenta el alma vacía (saltadura del vidrio en la parte central izquierda). La armación es de oro con las ventanas machihembradas (de macho hace la del espaldar) y labores de esmaltes nielados, blancos y negros alternando en forma de caracoles de dibujo muy ágil (por la espalda la ventana tiene perdida la mitad de los esmaltes negros y algunos blancos). El oro, en su color, va dibujando las formas entre los esmaltes. Cerco almenado de espineras con labor a cincel en dos órdenes: el menor de resplandores firmes con esmaltes blancos a dos aguas y el otro, flameado de rosicler (casi todos los esmaltes saltados en sus extremos). Asa de las conocidas como «de reloj», que forma en realidad un «Sacramento»: la hostia con la cruz de oro en su color y el cáliz, cuya copa va gallonada de esmaltes blanquinegros, alternando (muy perdidos los esmaltes negros).

A.C.G.

BIBLIOGRAFÍA

LLOMPART (1982), 127-143.

CEA (1999), 26-31.

ARBETETA (2003), 102.



ANÓNIMO

a. Medalla Concepción

Obrador andaluz. Hacia 1620-1630.

Oro laminado, recortado, inciso; fundición, esmaltado, remachado en frío, perlas, claveques.

6,2 × 4,6 × 0,3 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Placa devocional Firmeza

Escuela española. 1620- 1630.

Bronce. Fundido, dorado y esmaltado.

6 × 6,4 × 0,9 cm.

Madrid. Museo Cerralbo. N.º inv. 2.456/9.

a. Medalla de un tipo muy difundido en la España de los años 1620 a 1630. Constituye una versión simplificada, casi popular, de los modelos de medalla en plancha calada y recortada con figura central fundida, propios de la joyería española que, a su vez derivan de modelos más complejos y de técnica más depurada, realizados enteramente en fundición y esmaltados a reserva, que incorporaban pedrería. Representa, entre palmas de victoria, la imagen de la Virgen Apocalíptica, reina del cielo, coronada y con manto de estrellas, orlada por los rayos de la aurora y sobre el creciente lunar, asociada tradicionalmente a los votos de defensa de María en su Inmaculada Concepción (de ahí su nombre popular), que tanta importancia tuvieron en la sociedad andaluza de la primera mitad del siglo XVII y sus manifestaciones artísticas (sobre la evolución de estas medallas, su iconografía y sus técnicas ver Arbeteta).

Existe un grupo de ejemplares, muy parecidos entre sí, en el tesoro de la Virgen de Gracia, Carmona, tres en el Museo Nacional de Artes Decorativas y uno en el Museo Arqueológico Nacional; otro conjunto en The Hispanic Society of América, el presente de Antequera y algunos más en joyeros andaluces, donde existen versiones algo mayores, más elaboradas y tardías, un ejemplo en el joyero de la Virgen de los Dolores, en Carmona o el que tuvo la Virgen del Pino, en Canarias, y otros similares en colecciones particulares o fuera de España. En el *Códice del joyel de Guadalupe*, aparecen numerosas representaciones de este tipo de medallas, lo que indica su abundancia, anotándose que «antiguamente se usaban en los rosarios», lo que alude a la costumbre de enriquecer los rosarios con medallas y dijes devocionales, a veces de gran precio. Todos los ejemplares que conocemos están realizados en oro y el presente lleva perlas ensartadas en la crestería y seis *claveques* (cristales tintados) he-

xagonales en engastes sobrepuestos. Por su abundancia en tierras andaluzas y zonas relacionadas, hemos considerado la posibilidad de que pudieran proceder de un taller andaluz, quizás Sevilla.

b. Medallón colgante, en forma de triángulo equilátero, calado y abridero, esmaltado en blanco y verde opaco. Su decoración consiste en una crestería exterior de veros, cenefa interna de lisonjas y espejos, enmarcando las *cifras* o anagramas de Jesús y María. Su forma representa simbólicamente la Trinidad y corresponde a un tipo de medallón específico denominado *Firmeza de la Fe*, por extensión, «firmezas», que se recogen en numerosos dibujos de las pasantías o exámenes barceloneses, todos fechados entre 1620-30, caso de los del año 1617, a cargo de Francesch Corbera (éste muy parecido) y Pau Garba, o el de 1619 firmado por Antonio Pons. Existen *firmezas* en numerosas colecciones particulares y eclesiásticas españolas e italianas, y algunos museos como el Federic Marés de Barcelona o la Fundación Lázaro Galdiano donde, además, se encuentra un ejemplar en oro esmaltado y cristal de roca que consideramos un prototipo. Las firmezas se realizaron también con otras técnicas y materiales como la filigrana de plata, caso de la serie del «Santo Rostro» o Cara de Dios de Jaén, fechables en la misma época.

En cuanto al aspecto estético, se encuadra en la gran serie de placas de cofradía y medallones fundidos, calados y esmaltados con brillante cromatismo, en el que algunos han querido ver reminiscencias de lo mudéjar. En un principio asignadas, sin demasiado fundamento, a obradores toledanos, estas placas se usaron por toda España y se supone que provenían de varios talleres, entre los que podrían incluirse los del área sevillana y cordobesa.

BIBLIOGRAFÍA

MULLER (1972).

SANZ (1990), n.ºs 5-8.

ARBETETA (1991).

ARBETETA (1993).

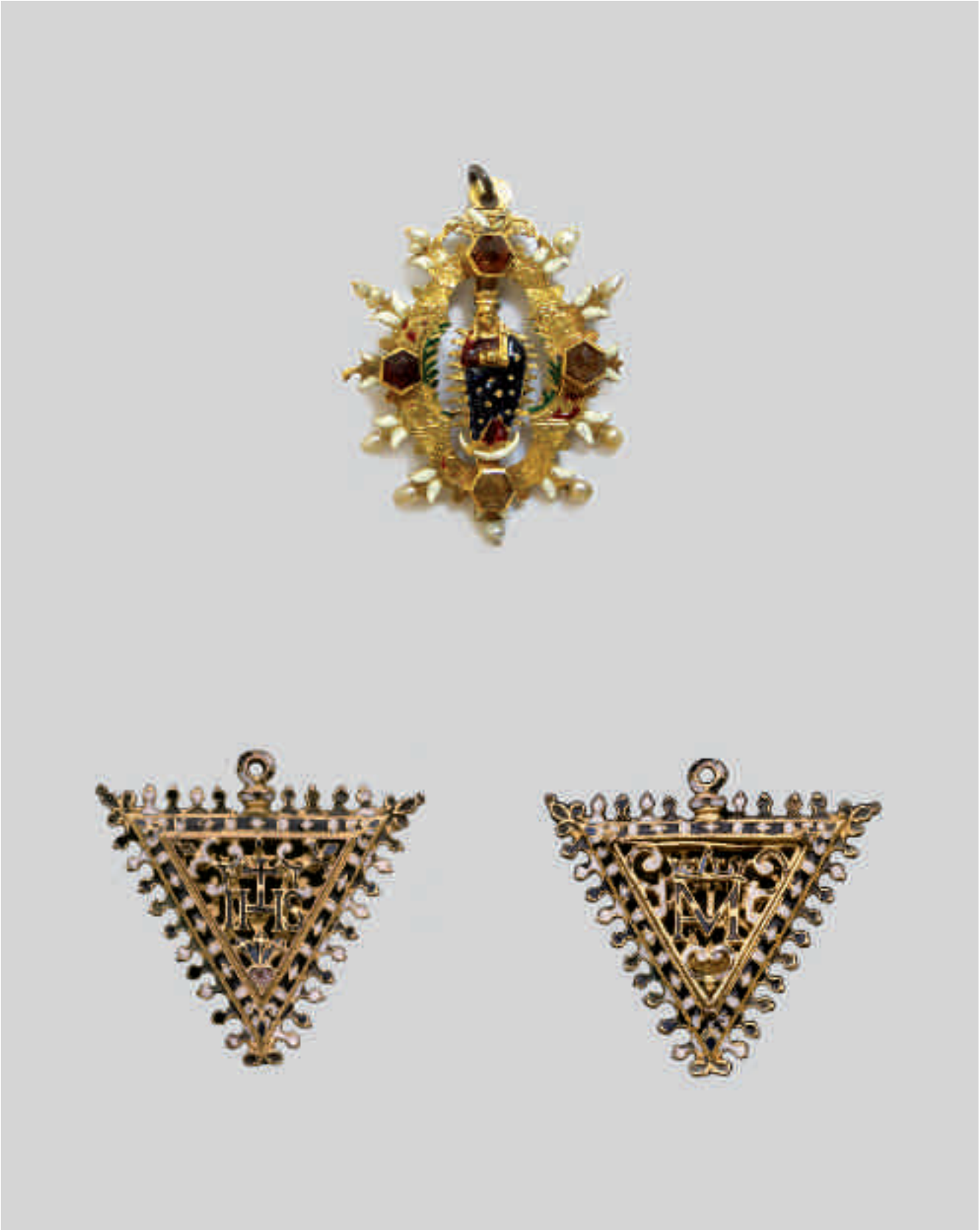
ARBETETA (1998), n.º 98, 146.

ARBETETA (1999), 216.

MEJÍAS (2002), 118-20, 237.

ARBETETA (2003), n.º 108, 138.

L.A.M.



ANÓNIMO

a. Hábito o encomienda

¿Obrador andaluz? 1630-1660.

Oro fundido, cincelado, esmaltado, diamantes y esmeraldas tallados.

14, 4 cm alto con cadena; 4 × 3,5 × 0, 12 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Encomienda de San Juan

Obrador andaluz, quizás Córdoba. Primer cuarto siglo xvii.

Oro cincelado, calado, esmeraldas talladas, esmalte.

5,5 × 3, 5 × 1 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

a. Hábito cruciforme, de hueco calado, en el que se aloja una cruz flordelisada, esmaltada de rojo, propia de la Orden de Calatrava. El marco se halla enriquecido por una labor de *engastería* (cuajado de la superficie con piedras talladas, calibradas o no), que muestra diamantes a un lado y esmeraldas al otro. Está unida mediante eses a dos botones o cuentas formadas por doble hilera de lisonjas al aire, cada una con su piedra, esmeralda o diamante, alternos.

El aspecto de las cuentas, de original diseño, sugiere un taller oriental, mientras que el hábito se inscribe en el grupo de joyas barrocas, algunas extremadamente ricas, que se usaron en el tercer cuarto del siglo xvii.

El modelo de cruz recortada es quizás el prototipo de estas joyas, de uso masculino, reservadas a quien perteneciera a las Órdenes correspondientes, y el marco cruciforme es una solución usual de enmarcado, empleada desde la primera mitad del siglo xvii, como se aprecia en unas grandes joyas, fechadas en torno a 1630, denominadas impropialemente «hábitos», pues se documentan para uso femenino, con dorso esmaltado y frente de cristales. Sin embargo, son auténticos hábitos los dibujados en el *Códice del Joyel de Guadalupe*, fol. 13r, números 2 y 3, los dos del fol. 47r, números 2 y 3, esmaltados o realizados en filigrana, a tenor del dibujo, y el del fol. 26v., con las armas del Santo Oficio. Un ejemplar físico, esmaltado «a la porcelana», es el n.º inv. 12.050 del Museo Nacional de Artes Decorativas. Un grabado conservado en la Biblioteca Nacional que representa a don Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda, ilustra el uso de estos hábitos cruciformes.

b. Joya de un cuerpo y pinjante, realizada en oro fundido, cincelado y calado, con esmeraldas talla

tabla y triángulo engastadas. El diseño, un tanto achatado, consiste en una corona de dos imperiales, rematada por cruz, bajo la que surgen hojarascas en torno a un botón central, que falta. Su estilo decorativo es común al de otras joyas contemporáneas, que consiste en roleos vegetales con el *tulipán* y las hojas ganchudas, según modelos de la segunda mitad del siglo xvii. Al dorso, decoración floral al estilo Cerini. La pieza ha sido reutilizada, colocándose en el anverso una cruz de San Juan recortada y esmaltada de blanco

Los volúmenes y distribución de masas podrían corresponder al esquema abstracto de un águila bicéfala, encuadrándose, de ser así, en el grupo de joyas con águilas bicéfalas «deshechas», en las que el cuerpo del ave es sustituido por ramaje. Así, las dos cabezas equivaldrían a las palmas entre las que se ubica la esmeralda triangular; las alas serían los roleos laterales, y la cola el ramo de tres *tulipanes* donde cuelga el pinjante en forma de lágrima o *pendeloque*, con la esmeralda tallada en cabujón. Sin embargo, puede aducirse también que el esquema es el que corresponde al perfil de una lazada con cuerpo inferior, pero hay detalles muy concretos que parecen marcar ese parecido, como la esmeralda triangular que se ha colocado precisamente en el lugar donde surgirían las dos cabezas. El curioso fenómeno se muestra claramente en el peto de águila bicéfala «deshecha» de este mismo tesoro, y la joya con águila y negrito del Museo Nacional de Artes Decorativas, en las que el proceso de fusión se encuentra en un punto intermedio. Este tipo de joyas, que pudiera tener una simbología política (bandos a favor de los Austrias o de los Borbones), parece vinculado, por el momento, con Andalucía y los virreinos americanos.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ- LAFUENTE (1997).

ARBETETA (2003), n.º 146.

L.A.M.



ANÓNIMO

Cruces de encomienda con los hábitos de Santiago y Alcántara

Obrador español.

Primera mitad del siglo xvii.

Láminas de oro de labores recortadas y a martillo, esmaltes y cristal.

5,3 × 3,1 × 1,5 cm.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 856.

Nuez de cristal o berilo, engastada en oro que tiene clavadas por una cara la cruz de Santiago y por la otra la de Alcántara, esmaltadas de rosicler y verde de trasflor respectivamente, sobre liso de oro recortado. Alrededor, ventana lisa con su cerco dentado de esmaltes blanquinegros alternando. Asa redonda y plana con su reasa o sobreanilla de oro (algunas pérdidas de esmalte en el cerco y suelto el hábito de Santiago en la base del palo).

El mayor tamaño de la cruz de Santiago que monta sobre el cerco y la forma acucharada que presenta indica una adaptación posterior de los hábitos a la nuez de cristal. Esta fórmula ovalada, aunque en parte contenida por el cerco, hacía que bailara la pieza y pudiera ir alternándose la vista de las dos encomiendas.

Esta joya masculina para prender sobre el pecho, en expresión de Quevedo: «remiendo sin resistencia» al que nadie hacía ascos, era pieza de lucimiento personal que abría puertas a quien la portaba, pero también timbre familiar y así se representa en retratos de aparato:

«...hasta que tuvo noticia
por otro, que ya en la corte
la cruz roja daba estima
a su pecho y sus hazañas;
y que sí, cual pretendía,
fuese el hábito encomienda,
a obligaciones antiguas
grato y noble procuraba
con su licencia lucirla»

(Tirso, *La Huerta de Juan Fernández*)

Aunque predominantemente masculina, hallamos también inventariada esta pieza a partir de 1640 como joya de mujer formando parte de hilos al cuello y de vueltas sobre el pecho, sobre todo en encomiendas de la Orden de Santo Domingo y en menor proporción la de familiar del Santo Oficio y la de San Juan.

La abundante utilización del cristal —aquí como campo o cama de las dos cruces— se documenta desde mediados del siglo xvii en cuentas de rosario, en hilos para el cuello de hechura pequeña, mediana y grande, lisa o labrada, sólo de cristal o combinadas con gabanzas de plata y coral. También en ceñidores y argollas de niños como dijes, alternando el cristal con piedras de lechisangre y en forma de castaña de Indias, de bota, de higa y de ojos, engastados en oro o plata.

A.C.G.

BIBLIOGRAFÍA

CEA (1996), 183-236.

CEA y GARCÍA MOUTÓN (2001), 337-338.

ARBETETA (2003), 170.



ANÓNIMO

Relicario con hechura de firmeza

Obrador español.

Primera mitad del siglo xvii.

Oro, esmaltes y cristal. Hechura de una sola vidriera de cristal de roca a bisel. Labores a martillo, a buril, excavadas y esmaltadas. 7,3 cm con el asa × 7 × 0,4 cm.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 4.227.

La estructura triangular de esta firmeza debió verse forzada seguramente por interés del comitente a alojar en tondo una medalla de especial estima y anterior al relicario, problema felizmente resuelto por el laminero, que supo llenar el vacío entre el campo de las dos vidrieras con una armación de caramullos dobles y guarnición como la de las ventanas y cerco, a manera de transparente.

Esta joya-relicario presenta por su cara una Oración del Huerto cuya composición se ajusta al canon para el tipo de medalla que conocemos como patena: un primer plano para los protagonistas sagrados y al fondo, separado por murete, el ámbito feliz del mundo natural (rocas, plantas, nubes y astros) dispuesto con simetría y que en arte se conoce como «país» y «verduras».

La figura de Cristo —en posición de tres cuartos, de rodillas, las manos en oración, túnica azul y mirando hacia nuestra derecha—, ocupa el centro de la composición. Tumbados a sus pies los tres apóstoles predilectos: el del medio como queriendo incorporarse y los de los lados abandonados al sueño, con sus sayos verdosos y los mantos ambarados; caras y manos de oro seco. La cabeza de Cristo lleva cerco y potencias con labor a buril. Los apóstoles, en cambio, sin atributos de santidad. El paisaje muy ordenado, con un muro bajo esmaltado de verde (dividiendo como dijimos los dos espacios) más cuatro arbustos palmetados y peñascos azules en los extremos. En el cielo y sobre fondo de oro, un cerco de nubes esmaltadas verdes prefigurando la corona inmarcesible y cinco incisos rompimientos de gloria en lugar del esperado ángel. Por la espalda presenta el relicario medalla de una Inmaculada: el rostro y las manos de oro en su color, los cabellos muy «mojados» y vistiendo sayo verde y manto azul de pliegues y formas que se amoldan al cuerpo en silueta fusiforme. Disposición frontalizante de María (salvo las manos que se tuercen ligeramente hacia nuestra derecha) posada sobre una medialuna blanca y contra norma, tal y como suele colocarse en las imágenes vestideras. Alrededor, doble resplan-

dor: el que sale directamente de su cuerpo, como sol de oro que la viste —*amicta sole*— y otro, más exterior, de rayos alternos: los firmes con esmaltes blancos e incisión central dejando asomar el oro, y los flameados, de color de miel. Del tondo de la ventana rebotan como devolviendo la luz a María rayos en glorias rompientes, tantas cuantas son las calles que conforman el resplandor exterior. Alrededor de la cabeza otros rayos incisos, más sólo nueve estrellas de seis puntas y esmaltes azules.

El ingenio del maestro vidriero acertó a disponer bajo la medialuna un fecho para reforzar la medalla, que recuerda la Torre de David o la Puerta del cielo como atributos de la *Tota Pulchra*, haciendo también la forma de una custodia o fanal cuyo viril, como hostia o gran sol, llena la figura de María.

Ventanas del relicario y de la medalla de esmaltes blanquinegros en opaco (los de las figuras, de excepcional calidad, en trasflor) con motivos de atauriques. Cerco liso con rosas treboladas y roleos alternando. Asa con la misma técnica y colores del resto de la pieza formando el anagrama de María (buen estado de conservación, salvo alguna pérdida de esmalte blanco y lañaduras de plata por el haz en la base de la ventana).

No creemos que la forma triangular de las firmezas deba asociarse ni al misterio ni a la Orden de Trinitarios, cuya encomienda es visible con las de Santo Domingo, San Antón y otras en diferentes versiones pintadas de vírgenes vestideras como la de los Desamparados de Yepes en el Monasterio madrileño de las Descalzas Reales. Sí, en cambio, se asocia este nombre de firmeza a la imagen de virtud en la mujer y a su firmeza moral (especialmente exigible en la casada) cuya voluntad en el bien no se doblé. También se juega con el doble sentido moral de las mujeres que ostentando esta joya son relajadas en sus actos, según se refleja en abundantes pasajes de Cervantes, Tirso, Lope y otros autores de los Siglos de Oro, como en el ejemplo siguiente:

«No hay en la corte mujer
que peque ya de liviana
porque todas traen firmezas
al cuello si no en el alma»

(Tirso, *Quien calla otorga*)

En este juego de palabras y símbolos, la firmeza como prenda de solidez de la desposada (la del hombre es el anillo) ha llegado hasta hoy en canciones epitalámicas:

«El novio le dio a la novia
un anillo de oro fino,
ella le dio su firmeza
que vale más que el anillo»

(Miranda del Castañar, Salamanca)

A.C.G.

BIBLIOGRAFÍA

CEA (1985), 64.

ARBETETA (2003), 137.

CEA (2005), 87-91, 95-97.



ANÓNIMO

Cifra

Obrador andaluz. Primer tercio del siglo xvii

Oro fundido, cincelado, calado, claveques.

7, 5 × 5, 5 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

Medallón oval, calado, con el anagrama de María bajo corona, recortado en su interior y una jarra de clavelinas. Espinera de flamas, rayos lisos y flamígeros, los primeros esmaltados de blanco y los segundos de rojo de trasflor. Remata copete en X.

El anverso está esmaltado de blanco, siguiendo la moda de las *silhouettes* (ver comentario al respecto de la cruces de esmalte blanco y negro de este tesoro y del Museo Cerralbo), con toques de carmesí en las clavellinas y hojas verdes, todo ello combinado con bocas cuadradas y triangulares de engaste en las que se alojan *claveques* (cristales) de talla biselada o en tijera. Al dorso, similar decoración, sin piedras y con toques azules.

Se trata de una *cifra*, modelo de joyas con letras o anagramas de nombres, en uso desde el siglo xvi, como testimonian los retratos cortesanos y los hallazgos en las tumbas de Catalina Jaguellónica o Ana de Sajonia. En España, las cifras son joyas relativamente raras, salvo las que representan el jeroglífico

s-clavo, los anagramas de Jesús y María. La presente joya es muy parecida al examen barcelonés de Antoni Mercader en 1623, aunque su corona se acerca más al dibujo de Antonio Canovas, fechado en 1694 que se combinan con otras tipologías, como los medallones de flamas de marco calado, como es el caso del dorso de la gran águila bicéfala del Museo Nacional de Artes Decorativas, parecida a su vez a una joya existente en Sicilia o las medallas de la Concepción existentes en Carmona, de las que se ha tratado al comentar la medalla del tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera. También se relacionan las piezas que emplean claveques al frente, como los marcos cruciformes, calados, los medallones de flamas y la *firmeza* de oro n.º inv. 4227 del Museo Lázaro Galdiano, así como los demás ejemplos mencionados al comentar la venera cruciforme del citado tesoro de Antequera, todos ellos realizados aproximadamente al mismo tiempo, entre la segunda y tercera décadas del siglo xvii.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

EVANS (1970), lám. 66 y 67.

SANZ (1990), n.ºs 5-7, 77-8, 108-109.

ARBETETA (1993), 103-109.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

DI NATALE (1998), 88-89.

ARBETETA (1999), 216.



ANÓNIMO

Joya de cruz-encomienda

Obrador español. Primera mitad del siglo xvii.

Oro, claveques y esmaltes.

8,5×7,5×1,2 cm.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 3.245.

Joya en forma de cruz griega con armación de oro en que van engastados claveques a manera de diamantes tallados de tabla con diversas hechuras. La piedra central simulando un *lignum crucis* con su dado, y los extremos del palo y de los brazos de la cruz potenciados, con dos esmaltes encarnados de trasflor a cada lado como gotas de sangre.

Cercando la anterior nace del dado una sobrecruz con los mismos materiales y labor de motivos en caramullos dobles cuyos extremos parecen cabezas de pájaras tenantes y recelosas sobre las que se posa la cruz. Alrededor sobresale un campo de esmaltes policromos con delicada guarnición de hojarasca y roleos palmetados haciendo laura (falta un claveque en el lateral inferior de la derecha y ligeras pérdidas en los esmaltes).

Si por el haz esta joya impacta, además de por su valor intrínseco y social, como símbolo de la cruz victoriosa que ciega con su luz al enemigo («hoc signo vincitur inimicus»), por la espalda ofrece y encierra a la vez, como en gruta, un enramado Árbol de la Vida cuyo centro en forma de claveque es *lignum*, Santo Sepulcro y verdadero tesoro; enfundada la armación de oro por una cama de esmaltes, el campo blanco en opaco y el resto, azules, encarnados y verdes de trasflor (lises, rosas treboladas, hojarasca y goteras).

En mi opinión, esta joya-cruz con intencionalidad de verdadero relicario se muestra por el espaldar como una concha con su perla y es de alguna manera deudora de la tramoya manierista de flores y verduras cuyos prototipos podemos contemplar en los frescos ferrareses de Schifanoia. Esta pieza, cuya adscripción y paralelos técnicos y estilísticos ha estudiado exhaustivamente Letizia Arbeteta representa mejor que ninguna otra el *topos* de la consecución del deseo a toda costa entre las joyas de mujer, sirviendo también de trampa y señuelo en pasajes de enredo entre gentes del hampa en textos de los Siglos de Oro:

«Díole Auristela a Periandro lo que Cloelia le había dado la noche que murió, que fueron dos pelotas de cera, que la una, como se vio, cubría una cruz de diamantes, tan rica, que no acertaron a estimarla por no agraviar su valor [...]. Por esta joya vinieron en conocimiento de que Auristela y Periandro eran gente principal»

(Cervantes, *Persiles y Sigismunda*)

Como joya de ricos aparece documentada, al menos desde 1640 y hasta finales del siglo xix en inventarios y dotes, funcionando en el Cancionero Popular como joya doblegadora de voluntades:

«Si quieres te quiera
me has de dar antes
jubón de terciopelo,
cruz de diamantes»

(De la canción *La Tortolice*, Miranda del Castañar)

Aunque en manos de unos pocos privilegiados, esta hechura preciosa es utilizada con absoluta familiaridad por Santa Teresa como símil para sus monjas, donde Cristo es el vidriero; el alma, la armación de oro; y los esmaltes y piedras, las labores que Dios obra en ella si se deja:

«Paréceme a mí que va Su Majestad esmaltando sobre este oro —que ya tiene aparejado con sus dones y tocado para ver de qué quilates es el amor que le tiene— por mil maneras y modos que el alma que llega aquí podrá decir. Esta alma —que es el oro— estase en este tiempo sin hacer más movimiento ni obrar más por sí que estaría el mismo oro, y la divina sabiduría, contenta de verla así, como hay tampoco que con esta fuerza le amen, va asentando en este oro muchas piedras preciosas y esmaltes con mil labores»

(*Meditaciones sobre los Cantares*, 6, 10)

A.C.G.

BIBLIOGRAFÍA

CEA (1996), 183-236.

ARBETETA (2003), 176-178.



ANÓNIMO

a. Relicario

Obrador español. Primera mitad del siglo xvii.

Oro, esmaltes y cristal de roca.

9,7 cm con el asa y la reasa × 6,6 × 1,9 cm.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 3.268.

b. Relicario

Obrador español. Primera mitad del siglo xvii.

6,2 × 5,5 × 1,1 cm.

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. Museo. N.º inv. 2.952.

a. En la vidriera principal y sobre campo dorado de rayos, pintura sobre marfil de un Ecce Homo de busto, obra de delicada factura. La cabeza ligeramente inclinada hacia su izquierda con una melena ordenada en bucles simétricos que caen sobre los hombros, y la barba repartida en dos hazes, también rubia. Cerca la cabeza una corona parda de espinas haciendo brotar una tenue cortina de gotas de sangre del mismo color carmesí de la túnica que apenas asoma. La mirada ligeramente levantada y la boca entreabierta en *sacra conversazione* con el devoto.

Por el lado de la espalda y tras la vidriera, pintura sobre marfil con una madona de busto en posición de tres cuartos y rasgos que parecen tomados del natural: óvalo de la cara redondeado y sano que perfila una ligera papada; los ojos almendrados y azules; cejas bien arqueadas; boca comedida, bien marcado el labio inferior. Una toca blanca deja asomar los cabellos acastañados con raya al medio y cayendo en ondas. Viste María, además, manto celeste y sayo de color carmesí (matices nada planos con diversas intensidades de luz) con el cabezón redondo por el que se desboca en pliegues la camisa. Se enmarca esta figura en un casi imperceptible cerco de rayos sobre campo oscuro. El canon del rostro de esta Virgen parece deudor del de las madonas de Peruginó o del de la leonardesca *Anunciación* Uffizi. Desde una perspectiva iconográfica laxa, podría decirse que estas dos pinturas de Ecce Homo y Madona que ocupan las vidrieras de esta joya-relicario funcionan con el carácter apotropaico que se atribuye a las verónicas de Cristo y de la Virgen, respectivamente.

En el alma del relicario, papel en blanco dispuesto en cuatro dobleces embutiendo.

Las ventanas del relicario presentan por ambas caras labores esmaltadas sobre armación de oro: ocho pequeños tondos blancos y, alternando, otros tantos en forma de cruces negras y doradas.

Cerco con motivos de rosas treboladas esmaltadas de blanco en campo negro, el dibujo de oro, y extremos de rayos de dos órdenes de hazes: los menores, firmes y de oro; los mayores, flameados y con esmaltes encarnados (saltaduras en algunos esmaltes de los rayos).

El asa corona esta pieza con hechura de «sacramento», con su fuste, nudo y fuente o copa galtonada, alternando los esmaltes en bandas blanquiformes con sus apartaderos de oro y la hostia —que es propiamente el asa— con sus rayos. Reasa de oro.

b. Relicario de hechura esquinada en posición plan-tada con una sola vidriera que corresponde al haz de la pieza, donde se alojarían reliquias, o pintura.

Por la espalda y a manera de transparente las cifras del Jesús con cruz encima y posadas sobre los tres clavos que a su vez se hincan en el corazón de Cristo. Llenando el resto del campo, guarnición de piernitas, caramullos, lises y rosas treboladas de labor calada y esmaltes en opaco: las cifras, de color de limón y la hojarasca, negro. Esta placa va sujeta por detrás con cuatro lengüetas, una en cada calle de la ventana.

Por ambas caras las ventanas presentan esmaltes nielados de dos órdenes: el cimero con hechura de pilones y el bajero en ovas y perlas alternando. Cerco con crestería de espolones y en las esquinas cuatro lises, todo ello con las mismas labores y motivos pero variando los colores limonados y celestes por el lado de las cifras, y limonados y negros por el de la vidriera.

Remata la pieza un asa con dos figuras. Por la parte que ocupan las cifras tiene hechura de granada con una rosa de a seis en el medio. Por la de la vidriera, en forma de «Sacramento» (cáliz y hostia santa), lo que indica el lado principal o cara del relicario.

Esta joya que viene clasificándose de un tiempo acá, en mi opinión impropia, como insignia

o placa de cofradía es una variante de relicario con cruce de medalla y a veces una sola vidriera que aloja los anagramas de la Trinidad Terrena (Jesús, José y María). También la custodia con el *Corpus Domini*, representaciones que en los documentos se denominan «las cifras» y «el sacramento», respectivamente. Esta iconografía suele completarse con la de los Tres clavos más un corazón (devoción pasionaria con oración propia que aún hemos conocido recitar como invocación al tomar agua bendita cuando se entra en una iglesia), o bien un solo clavo al que se enrosca una ese —jeroglífico con intensidad devocional de esclavitud—; hechuras que reflejan lo que con acierto denomina Llompart «escarceos de piedad popular», en el caso de estas dichas cifras con una corta vida, entre los siglos xvi y xvii.

Que sepamos, estas piezas se utilizaron como joyas de mujer colgando del cuello o sobre el pecho y también en los ceñidores de niño con otros dijes. No podemos afirmar, pues, que tengan relación con pertenencia a cofradía alguna, instituciones de las que las mujeres se vieron por lo general excluidas ¿Dónde están las múltiples insignias que corresponderían al resto de advocaciones de cofradía?. El uso de las medallas de cofradía es muy reciente y los distintivos se marcaban sólo por el color y señal en los blandones o hachas que cada cofrade portaba en las distintas ceremonias en las que se utilizaban.

A.C.G.

BIBLIOGRAFÍA

- LLOMPART (1984), 441-461.
CEA (1999), 168, 170-172.
ARBETETA (2003), 102, 138.



ANÓNIMO

a. Medallón-relicario

Obrador andaluz. 1650-60.

Plata trefilada, entorchada, filigrana, vidrio pintado y dorado.

2,8×3,5×0,7 cm.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 12.059.

b. Fragmento de banda

Escuela italiana. Posiblemente Milán. Siglo xvii.

Cuarzo hialino (cristal de roca) tallado. Cobre trefilado.

52,8×2,5×0,5 cm.

Madrid. Museo Cerralbo. N.º inv. 2.473.

a. Medallón rectangular apaisado, con marco liso bordeado por cinta escarchada y con florones de filigrana en las esquinas. En el anverso lleva vidrio biselado con tres cabezas pintadas por el revés, sobre fondo dorado, y al dorso, vidrio similar con imagen esquemática de Virgen con Niño. Asa de barrilete, girada.

Este es un ejemplar representativo de toda una extensa serie de medallones que representan el Santo Rostro de Jaén, denominado «La Cara de Dios», llevando en este caso al dorso la Virgen de la Capilla, patrona de la ciudad. Los diseños de sus marcos, siempre de filigrana de plata, son muy variados y complejos, a veces con varias secciones abrideras formando políptico, en forma de triángulo (*firmeza*), ovals, rectangulares, cuadrados, e incluso, águilas bicéfalas, algunas de gran tamaño. Hemos catalogado un extenso número en colecciones públicas y privadas, donde llegan a existir numerosos ejemplares —como sucede con el Museo Féderic Marés de Barcelona— hasta el punto que no cabe considerarlos de factura siciliana, como proponía Di Natale, ya que no se refieren al *Santo Volto*, sino al mencionado icono jiennense.

Parece que todos estos medallones habrían sido realizados entre la segunda y cuarta década del siglo xvii en algún centro filigranero andaluz, pues los hay toscos y más refinados técnicamente. Descartada la ciudad de Jaén al no encontrar noticias de esta actividad, nos preguntamos, si dado el gran volumen de fabricación, podría ser Córdoba.

El rostro, repetido aquí por tres veces, hace referencia a la Trinidad y a la leyenda del rey Abgar, según la cual, la mujer Verónica habría enjugado el sudor del rostro de Cristo con un paño plegado en tres dobleces, que habría recibido sendas impresiones. Esto explicaría la existencia de varias Verónicas repartidas

por la Cristiandad y, especialmente, las españolas de Alicante y Jaén.

b. Fragmento de una banda compuesta por dos clases de piezas alternadas: cartones con motivo radial encerrado en óvalo y flores de lis dobles, emparejadas, unidas piezas y entrepiezas por argollas de latón. Se trata, casi con certeza, de un fragmento de banda, joya que llevaron hombres y mujeres durante el siglo xvii. Las bandas adoptaron diferentes formas: las hubo muy finas, para adorno del escote femenino (bandas de hombros), otras cruzaban el pecho, desde los hombros, recogidas bajo la axila, otras se disponían lateralmente en «V», sujetando una joya, y de otras formas recogidas en la retratística coetánea. Por lo común eran de oro, aunque también existieron imitaciones en plata y bronce dorados. Hacia 1624 se llevaban las de filigrana, traídas de China por el galeón de Manila, las hubo de oro esmaltado provenientes de India o elaboradas en Sicilia, etc. También incorporaron piedras y siempre fueron productos de lujo, como en este fragmento realizado en cristal de roca, casi con seguridad proveniente de los talleres lombardos, o del propio Milán, donde existían numerosos *cristallari*, que se especializaban en el tallado de los grandes bloques de cuarzo hialino procedente de los Alpes, con el que se realizaban vasos y otros objetos de lujo. El material sobrante del vaciado y talla de estas costosas obras se comercializó bajo la forma de objetos diversos, entre ellos viriles y marcos para medallones-relicario, placas grabadas para enmarcar, arquetas, botones y otras formas, casi todas para el uso personal y pequeño mobiliario. Por su técnica, un tanto imperfecta y su estética, cabe situar esta banda en el segundo o tercer cuarto del siglo xvii.

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA (1991), 378.

ARBETETA (1998) n.º 33, 38, 99.

DI NATALE (1998), 98-9.

L.A.M.



ANÓNIMO

a. Rosario

¿Virreinato del Perú o Indias Orientales? Primera mitad del siglo xvii ¿Francia? Perlas de imitación. Filigrana de oro, perlas falsas.

68,5 × 2,7 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Rosario

Obrador andaluz (rosario), Roma (medallas). Siglo xvii.

Plata fundida. Filigrana.

84, 5 × 16,2 cm aprox.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Rosario de gran tamaño, cuyas decenas son perlas falsas, engarzadas en casquillas de filigrana y separadas por *paternóster* de cuentas oblongas, dobles, en filigrana. La *maría* o elemento de reunión de los tres ramales adopta forma trebolada. Remata una cruz latina, de sección redonda, realizada también en filigrana con motivos de ces tangentes y cargada de esferillas. Tiene el pie avellanado, abridorero. Un asa indica que pudo tener pinjante.

El tipo de filigrana, cerrada y gruesa, no sigue los esquemas habituales de Córdoba y su área de influencia. El parecido de la cruz con algunas piezas portuguesas, y el de las cuentas de filigrana con algunos rosarios como los del Museu de Arte Antiga de Lisboa, así como con la cruz n.º inv. 3284 de la Fundación Lázaro Galdiano, indica que puede proceder de las costas asiáticas, sin descartar el Virreinato del Perú, donde la filigrana mezcla características europeas y asiáticas. En cuanto a las perlas falsas, puesto que se fabricaban ya el siglo xvi, su difusión y comercio se extendió por toda Europa, incluyendo también España y sus Indias

donde, a pesar de la abundancia de perlas, no habría encontrar las tan grandes y redondas.

b. Rosario enteramente realizado en filigrana, compuesto de cuentas en forma de esferas caladas, con los tramos separados por molinetes. La *maría* adopta la forma de un corazón, y de ella pende una cruz griega, de balaustres, con el pie en forma de jarra. De los brazos de la cruz y de la base de la jarra cuelgan tres medallas romanas con Santa Ana y San José, Santo Domingo, el Papa Pío V y la Inmaculada con la adoración de la Eucaristía al dorso, rodeadas por marcos de filigrana, cada uno diferente.

El tipo de filigrana parece relacionado con los talleres que realizaron numerosos relicarios con el Santo Rostro de Jaén, llamado popularmente «la Cara de Dios», pintado en vidrio sobre fondo dorado. La presencia de la jarra, símbolo de María, es habitual en los rosarios andaluces del Barroco y existen algunos dijes con esta forma, como las *jarritas* esmaltadas de Carmona.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1990), 82.

D'OREY (1995), 34.

L.A.M.



ANÓNIMO

a. Rosa

Obrador andaluz. 1650-60.

Filigrana de oro, aljófares, cristal, papel grabado y pintado.

13×8 cm.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 1.566.

b. Rosa

Obrador andaluz. 1650-60.

Oro laminado, recortado, calado, esmaltado, perlas.

9 cm diámetro máximo.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 1.528.

a. El presente ejemplar es una joya mixta de los modelos de brazos flordelisados y de las rosas de roleos o pampas a lo que, además, añade una ventana de doble viril en la que se encuentran recortes de papel grabado con temas religiosos y algunos toques de pintura. Con este ejemplar, el mayor de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas, llega a la plena apoteosis la joya barroca española, en sus vertientes devocional y civil, según tenga ventana o esta desaparezca, sustituida por botón central. Para más datos sobre la génesis, evolución y paralelos, remitimos a los comentarios del resto de las rosas de oro y aljófara recogidas en el presente estudio, señalando únicamente que se puede relacionar específicamente con los n.ºs inv. 1528 y 1561 del museo, además del dibujo n.º 3 del folio 48r del Códice de Guadalupe.

b. Joya de forma helicoidal, con sus sobrepuestos en progresiva disminución. Consiste en dos ruedas de ocho brazos curvados, calados en su interior y

cargados de aljófares y ocho perlas, sujetos por botón con orla de perlas y toques de esmalte negro. Falta el elemento central, posiblemente una perla. El pasador de su reverso sugiere que esta joya pudo emplearse como adorno del cabello, lo que unido a ciertos recursos decorativos, como la crestería de pequeñas cuentas esmaltadas de blanco, nos hizo proponer una datación temprana para esta pieza en concreto, si bien su diseño se encuentra en joyas más tardías, realizadas en filigrana y también cargadas de perlas, muchas de ellas andaluzas, como las que se comentan en esta exposición y algunos de sus numerosos paralelos, todas de la segunda mitad del siglo xvii. Sobre el diseño en concreto, ya señalamos en 1991 su parecido con la joya que luce la infanta María Teresa en el retrato, obra de Velázquez, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, así como la serie de rosas con aljófares dibujada en el código del *Joyel de Guadalupe* (fol. 5r n.º 3)

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA (1991) figs. 7 y 8, 379-390.

ARBETETA (1998), n.º 99, 147, 152.



ANÓNIMO

Joyas o Rosas de pecho

¿Obrador andaluz? 1670-1680

a. Filigrana de oro, perlas. 10,5 × 7 × 0,85 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol.

b. Filigrana de oro, perlas. 11 × 8 cm diámetro máximo.

c. Filigrana de oro, cobre esmaltado. 11 × 7,5 cm.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 1561 y 1574.

a. Joya de dos cuerpos, sujetos con pasador abierto, que se compone de una rosa y su copete. Toda ella está realizada en filigrana bastante abierta y lleva el anverso cargado de aljófár cosido con hilo metálico. Mientras que el copete tiene forma de voluta doble, la rosa propiamente dicha es, en realidad, una cruz de brazos flordelizados, con hojas en el cuadrón y un elemento central redondo, con perla central, orla y remate de festones, motivo que rodea todo el perfil de la joya.

Las rosas de filigrana de oro y perlas fueron extremadamente populares entre 1660 y 1680, momento en que, con carácter general, parece decaer la moda. El hecho de que se hayan conservado ejemplares en casi toda España puede obedecer al hecho de que eran joyas muy grandes con relación a su peso, de escaso valor intrínseco puesto que las perlas son, en su mayoría, irregulares. Puede relacionarse específicamente con la rosa n.º inv. 1562 del Museo Nacional de Artes Decorativas, perteneciente al mismo tipo, pieza que ostenta el mismo trabajo de festones en todo su perfil. Está documentado su uso femenino en la pintura sevillana y novohispana. Es de suponer que los diseños en forma de cruz griega con brazos flordelizados evocaban las Órdenes Militares o religiosas como la de Santo Domingo, algo parecido a lo que en la primera mitad del siglo sucedía con las joyas esmaltadas imitando los hábitos o encomiendas, que también parecen haber sido joyas femeninas.

b. Alhaja compuesta de dos cuerpos: una rosa (joya redondeada) y un copete en forma de lazo, cuyos pasadores permiten lucir sólo el cuerpo central. El esquema de la rosa consiste en un botón central con cuatro orlas concéntricas, del que surgen siete roleos enroscados o «pampas», separados por elementos fusiformes que, suponemos, simulan las hojas, todo ello a modo de marco.

c. Prácticamente del mismo tamaño y con un diseño muy parecido, este ejemplar se diferencia por tener una ventana oval, apaisada, en su centro,

donde se inserta un esmalte pintado a la *porcelana*, que representa la transverberación de Santa Teresa. Gruesas perlas irregulares enfatizan las líneas de aljófár, creando una sensación de gran riqueza.

El *Códice del joyel de Guadalupe*, un inventario gráfico de las joyas que, a finales del siglo XVIII existían en el tesoro de la Virgen, contiene numerosos dibujos de grandes joyas como las presentes, realizadas con poco metal y una filigrana muy abierta que, posteriormente, se recubre de aljófáres ensartados en finísimo alambre. Estos dibujos indican que eran joyas muy populares y, de hecho, aún quedan ejemplares suficientes como para reconstruir su evolución, con importantes conjuntos como los del Museo Nacional de Artes Decorativas, joyeros marianos como los de Nuestra Señora de Riánsares en Cuenca, Argeme en Coria, Salud y Rosario en Antequera, etc.

En concreto, ambos modelos son parecidos en estructura al dibujado en el fol 9v, n.º 3, del código de Guadalupe, salvo la zona central y coincide con la rosa de oro y aljófár que lleva Isabel de Malcampo en su retrato, fechado en 1673, obra de Murillo. Sin embargo, estas piezas plantean un problema con respecto a sus talleres, pues están documentadas también en México, donde la abundancia de perlas se refleja en la pintura de escenas cotidianas, hasta el punto en que llegaban a lucirse por mujeres de casi todas las clases sociales, y asimismo se hicieron rosas como las que existen en España, como se aprecia en la pintura, concretamente la que reproduce una imagen de la Virgen del Rosario, obra de Cristóbal de Villalpando, activo entre 1669-1714. Aunque no descartamos la posible procedencia mexicana e incluso asiática, pensamos, a la vista de la cantidad existente en España y la distribución de las piezas *in situ*, que podrían con mayor probabilidad ser obras de los centros filigraneros más importantes, Salamanca al norte y Córdoba al sur.

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA (1991), 379.

URREA (1991).

ARBETETA (1993), 208-220.

ARBETETA (1998), n.º 104, 152; n.º 30, 98; n.º 106, 154.

L.A.M.



ANÓNIMO

a. Corbata

Obrador andaluz. 1670-80.

Filigrana de oro, aljófar.

8,5 × 7,5 cm aprox.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 4.143.

b. Joya de pecho con ventana doble

Obrador andaluz. 1660-1670.

Filigrana de oro, perlas, vidrio, papel pintado.

4,5 × 5,5 × 0,3 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol.

a. Joya, realizada en filigrana y compuesta en origen por dos cuerpos (falta el inferior), con diseño en forma de lazada triple, levemente curvada hacia abajo, rematada en copete de roleos. Está decorada con aljófar sobrepuesto, con alguna perla más gruesa en los cabos de las lazadas y en el botón central, con orla. Esta joya pertenece a una larga serie de *joyas de pecho* realizadas en filigrana de oro y cargadas de aljófar en toda su superficie. Se documenta esta moda entre 1650-90, tanto en España como en los virreinos americanos. La gran cantidad de piezas de este tipo existentes en Andalucía y Castilla, hacen suponer su relación con los grandes centros filigraneros peninsulares, como Salamanca o Córdoba, entre otros, sin descartar Santiago de Compostela, las costas chinas y México en ultramar.

Ejemplo de los diseños de lazos de origen francés denominados *corbatas*, en referencia a las prendas masculinas del mismo nombre y de origen militar, que se pusieron de moda en el último tercio del siglo XVII, realizándose en toda clase de técnicas, con o sin pedrería, esmaltes, perlas, etc. Es parecido, aunque de diseño algo más temprano, el dibujo del fol. 47 n.º 1 del *Códice del Joyel de Guadalupe*, donde se muestra el aspecto de estas lazadas dobles o triples antes de seguir el modelo de cintas cayendo hacia abajo.

b. Rosa de pecho, de ventana oval y apaisada, que muestra al frente, bajo cristal, una pintura popular con San Antonio. El marco tiene un cerco burilado y una orla de ces tangentes, con separaciones en forma de gota, todo ello decorado con gruesas perlas irregulares cosidas con hilo metálico. Pasador al dorso.

La forma del pasador indica que, probablemente, esta joya se cosía al vestido, adornándose, si acaso, con una lazada textil, por lo que este tipo de modelos (sean de ventana redonda u oval), bien puede considerarse un prototipo de las rosas de pecho en filigrana de oro con perlas, que tan populares fueron en Andalucía. Remitimos al comentario correspondiente a la que se encuentra en este mismo tesoro así como las procedentes del Museo Nacional de Artes Decorativas. Rosas semejantes a ésta se encuentran en las colecciones del Instituto Valencia de Don Juan y del Museo de Artes Decorativas. Aparecen en la pintura, como el retrato de la Duquesa del Infantado y el de una dama, obra de Mazo, ambos en Nueva York, o el lienzo *Sueño del caballero*, de Alonso de Pereda, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También se aprecian en algunas miniaturas fotografiadas en el archivo del Instituto Diego Velázquez, etc. Las Vírgenes de Guadalupe, El Pilar, Nieva, del Sagrario en Toledo y otras muchas advocaciones tuvieron en sus joyeros ejemplares como éste.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MULLER (1972), fig. 173, 187.

ARBETETA (1978), 157, n.º 110.



ANÓNIMO

a. Joya o peto con remate de corona

Obrador andaluz. Hacia 1690.

Oro fundido, cincelado, calado, esmeraldas talladas.

13 × 8, 4 × 1,1 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Joya o peto con flores esmaltadas

Obrador andaluz. Hacia 1690.

Oro fundido, cincelado, calado, laminado, recortado, esmaltado, esmeraldas talladas.

9,9 × 7,9 × 0,12 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Peto de forma acorazonada, similar al peto de flores del mismo joyero mariano y, como éste, perteneciente al mismo período aunque presenta notables diferencias en su ejecución. Al contrario que la joya mencionada, que tiene el cuerpo realizado en una sola pieza, está formado de varias, ensambladas, con los sobrepuestos en distintos planos unidos mediante remaches y unificado visualmente al dorso con una decoración incisa de roleos florales de gran calidad.

El frente de la pieza, simétrica, simula ramas con gran flor central, dos laterales y otra menor dispuesta bajo el florón central. La decoración cincelada se enriquece de numerosas esmeraldas talla tabla y sigue los esquemas de roleos vegetales dentro del estilo de las hojarascas, (*feuillages*) de estilo internacional. Una corona con cinco elevados imperiales, reunidos bajo un orbe, remata el peto. Los dos petos del joyero son parecidos, ambos existentes en el tesoro de la Virgen de los Remedios, que llevan corona sin imperiales y flores esmaltadas.

Aunque hemos venido considerando estas joyas realizadas entre 1690 y 1720, el modelo acorazonado con corona debió fraguarse hacia los años 80 del siglo XVII, a juzgar por el dibujo del *Códice de Guadalupe* que recoge un ejemplar con perlas, quizás realizado en filigrana (fol. 29r n.º 1). En el fol. 6v se recoge otro muy parecido al presente, mientras que alguno tiene en su centro sobrepuesto de flor esmaltada (fol. 31r n.º 1).

De los muchos paralelos, destacamos en España una versión parecida en el remate del halo exterior de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, procedente de Zaragoza, otra, pero con diamantes, en el joyero de la patrona de Carmona y en varios joyeros marianos cordobeses. Debe recordarse también el peto de dos cuerpos, en oro con diamantes y toques de esmalte y la Virgen del Pilar en su centro, que se conserva en el tesoro de Roncesvalles. Similar en estructura a los mencionados, su decoración esmaltada le otorga otro aspecto.

b. Joya de un solo cuerpo, de perfil acorazonado, efectuada sobre una gruesa plancha de oro cincelado y calado. Su diseño es de ramos vegetales, simétrico con relación a un eje, y se remata por corona de cinco florones. Tiene cuatro sobrepuestos de esmeraldas, el central mayor, rodeadas por una orla de bolitas esmaltadas con pintas, simulando los pistilos de las flores. Estas orlas son similares a las de cinco flores esmaltadas de azul y verde de trasflor, con esmeraldas en losange, que surgen de la trasera de la pieza, sujetas por remaches y soldaduras, juntamente con tres pequeñas flores (falta una) esmaltadas de verde opaco y rosa, y dos hojas dentadas, verdes. Al dorso, decoración incisa y gancho de sujeción. Existen numerosas soldaduras de estaño, lo que indica una manipulación de las flores, que han podido ser añadidas posteriormente, o bien se retiraron en un momento dado, para eliminar los muelles de las tembladeras, dejando los vástagos fijos y volviéndolos a soldar a cada flor. Únicamente las flores pequeñas parecen en estado original. Las hojas, por su parte, se repiten en este tipo de joyas, como sucede con el airón o ramo del Real Monasterio de la Encarnación, que datamos entre 1690-1710, mientras que las flores más pequeñas, de esmalte un tanto sucio, se aprecian también en la tembladera del Museo Arqueológico Nacional, que consideramos posible obra cordobesa.

Joya mixta entre el peto y el ramo o airón, propia del ámbito hispánico, de los que hemos definido recientemente las características y que conoce dos tipos principales: el peto coronado y el rematado por tembladeras, por lo común flores esmaltadas que vibran por tener un vástago de muelle y púa. En este caso, la pieza es mixta, pues lleva corona, aunque no alzada por imperiales, como sucede con el peto del mismo tesoro y otro existente en el tesoro de la Virgen de los Remedios, donde también encontramos otro con corona y tembladeras, que consideramos obra posterior.

Están relacionados los petos de Nuestra Señora de Sonsoles en Ávila, el peto de Nuestra Señora de la Asunción en Estepa y el grande de Nuestra Señora

de Gracia, en Carmona. Es del mismo tipo el dibujo n.º 3 del fol. 6r del *Códice de Guadalupe* que, sin embargo, no lleva corona.

En este caso, se aprecian algunos detalles que sugieren una datación más temprana que el resto, especialmente en el cincelado y los remates en ese, la estructura de ramo anudado, la presencia de hojas verdes (hojas con flores en tembladera se ven en el examen barcelonés de Joseph Tremulles, fechado en 1699) y una mayor sencillez del diseño, que presenta gran calidad tanto al frente como en el dibujo inciso al dorso.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1990), n.º 30, 32.

ARBETETA (1995), 81.

ARBETETA (1998), n.º 115 y 116, 159-161.

ARBETETA (1999), 231, 236, il. p. 237.

ARBETETA (2003), 367, 371, 372.

ARBETETA (2005), 330.

ARBETETA (2006), lám. 4, 65.



ANÓNIMO

a. Peto con tembladeras

Córdoba. 1690-1710.

Oro fundido, cincelado, calado, esmeraldas talladas, esmalte.

12 × 8 × 3,5 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

b. Joya de pecho o peto de águila deshecha y negrito

Obrador andaluz. Segunda mitad del siglo xvii.

Plata. Fundida, cincelada, parcialmente dorada y pintada.

6,4 × 7,5 cm.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 1.541.

a. Peto triangular de un solo cuerpo, en oro cincelado y calado, con diseño de hojarascas, roleos vegetales y flores, donde se engastan profusión de esmeraldas talla tabla. Lleva cuatro sobrepuestos de flores esmaltadas en verde y rojo de trasflor, con pistilos blancos y esmeraldas centrales engastadas en cajas altas. Sobre esto, una pieza superior en forma de arco, remachada al dorso, tiene forma de corona y sustenta un gran gancho de sujeción y cuatro tembladeras con sus muelles, de similar esquema al resto de las flores, aunque sin hojas. Las más pequeñas, a los extremos, son amarillas, y las dos mayores azules. En el centro hubo otra, hoy sustituida por una cruz de Jerusalén, en alusión a la Custodia Franciscana de los Santos Lugares, relacionada con la Hermandad de los Remedios. Cuelgan seis pequeñas lágrimas de sendas asas laterales, faltando la del vértice.

Esta joya corresponde al tipo de petos usados entre 1690 y las primeras décadas del siglo xviii, y se encuadra dentro de un tipo muy uniforme, de similares medidas y aspecto, que sigue dos modelos básicos: el rematado por corona de imperiales, y el que incorpora flores y puede llevar o no la corona sin imperiales. Si se compara con el peto de flores de Nuestra Señora del Rosario, también en Antequera, se aprecia en aquél un cincelado más arcaizante y una mayor prolijidad en el tratamiento de las flores que, sin embargo, carecen de muelles, posiblemente debido a una manipulación, ya que las tembladeras se confeccionan soldando el agujón tras colocarlo en el interior del muelle.

En cuanto a sus paralelos, además de los dos de corona y del mencionado, existentes en Antequera, (donde existe también una gama de joyas menores que reproducen su forma con parecidos recursos técnicos), deben mencionarse las tembladeras del Museo Arqueológico Nacional, Catedral de Pamplona, Monasterio de las Descalzas Reales, el peto, ramos y *jarritas* asociados a los joyeros de las patronas de Carmona, Estepa, Lucena, etc., ya comentadas al tratar de las piezas similares.

b. Joya de dos cuerpos, el superior de perfil polilobulado, vagamente triangular, con las cabezas de un águila bicéfala bajo corona y el resto esquemmatizado, pues un elemento central en forma de botón sustituye al cuerpo del ave, mientras que el lugar de las alas lo ocupan unos ramos abiertos. Sobre toda esta superficie de plata dorada, se han repasado a cincel protuberancias que imitan las piedras engastadas con sus biseles. De esta forma se simula un cuajado de piedras que cubre todo el anverso, técnica llamada de engastería. La engastería estuvo de moda en España desde comienzos del siglo xvii hasta la década de los años 60 aproximadamente. Una joya muy parecida de aspecto, aunque algo anterior a la presente, era el águila bicéfala que estaba colocada en la llamada *Corona de Fernando III en Santo*, robada de la Capilla de la Virgen de los Reyes a finales del siglo xix y que conocemos gracias a una fotografía de la casa Laurent. Ya del siglo xviii, existe en el Museo Arqueológico Nacional una pieza más pequeña, marcada en Córdoba. En vez de la cola, el cuerpo inferior consiste en una imagen infantil de guerrero negro, con banda de piedras simuladas y una lanza. Pudo estar sujeto por dos cadenillas, hoy perdidas. Cuando publicamos la pieza en 1998 nos preguntábamos si la figurilla formaba parte realmente de la pieza, decidiendo que era lo más posible, a la vista de otros antecedentes que recuerdan modelos manieristas centroeuropeos, basados en la temática de los mosaicos de pigmeos y algunos repertorios como el de Christof Jamnitzer. Citábamos entonces los dos ejemplares publicados en el catálogo de la exposición de 1925, el ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid y otro en el The Metropolitan Museum de Nueva York, además de algunas piezas de la platería europea donde aparece tal motivo. Sin embargo, es preciso poner en relación esta joya con otro peto mayor, del tipo que hemos denominado «de águila deshecha» en referencia a un grupo de joyas que incluyen el tradicional motivo del águila bicéfala, pero disuelta entre roleos y ramajes. Este peto, más tardío, lo hemos fechado en torno a 1700- 1710, y tiene también

una figura infantil, en este caso, tenante de la gran corona, aunque no parece un guerrero. Sin embargo, Sánchez-Lafuente nos proporciona una referencia documental que constata la existencia de piezas similares en Andalucía, pues la mujer del Conde de Buenavista, fallecido en 1699, tenía una joya en forma de águila bicéfala y, como la que nos ocupa, tenía un negrito guerrero, en este caso blandiendo una maza, lo que podría aludir también al Hércules hispano.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

- SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).
ARBETETA (1998), n.º 92, 125, 141.
SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 182.
ARBETETA (1999), 232, 236.
ARBETETA (2005), 330.



ANÓNIMO

a. Medallón-relicario firma

¿Obrador cordobés? Tercer cuarto del siglo xvii.

Filigrana de oro, perlas, vidrio, papel, textil.

5,5×6,5×0,7 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

b. Pinjante de cadenas (brinco) con una sirena

Obrador andaluz, mallorquín o siciliano. Segunda mitad del siglo xvii.

Oro fundido, cincelado, esmaltado.

6×2,9×0,3 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Medallón-relicario de doble ventana, con marco de filigrana de oro formando eses tangentes y elementos trebolados. Al frente, bajo vidrio, parte de un documento recortado con la firma de Santa Teresa, y, al dorso, fragmento textil pegado a un papel o pergamino, donde se lee, en negro y rojo: «Reliquia de / Santa /Teresa de /Iesus»

Dos perlas irregulares indican que pudo estar recubierto de aljófar todo el marco. Falta el remate del copete donde, probablemente, iría el asa o elemento de suspensión.

Por sus características, el marco se puede datar entre 1660-80, coincidiendo con la moda de las joyas en filigrana de oro y perlas. Este tipo de relicarios recibe una denominación específica, «firmas», en alusión a las de personajes venerados, que fueron objeto muy codiciado, causando la mutilación y pérdida de documentos históricos, pues se tenían como protección muy poderosa.

Existen «firmas» de Santa Teresa en el Museo de Artes Decorativas, la Catedral de Cuenca, la Primada de Toledo, El Pilar de Zaragoza y otras colecciones. En la Colegiata de Pastrana se conserva un relicario *firma* con el autógrafo de San Juan de la Cruz.

b. Pinjante de dos cadenas que representa una sirena con una flecha en la diestra y una flor en la mano izquierda. En oro relevado y esmaltado de vivos colores, negro, carmín, rojo, blanco, azul intenso y amarillo en anverso y reverso. Un cuerpo superior, en forma de lazada sujeta las cadenas y el asa de suspensión. La presencia de asas y reasas sugiere que tuvo elementos pinjantes, hoy perdidos.

Esta joya, singular por su aspecto y colorido, sigue las pautas del esmaltado francés y siciliano, que se relacionan asimismo con la escuela mallorquina. En cuanto al modelo en sí, debe integrarse en el grupo de pinjantes de cadenas que, inspirándose en los *brincos* renacentistas, se realizaron en la segunda mitad del siglo xvii, todos ellos esmaltados a la francesa, cuya mayoría consideramos —con reservas— de escuela mallorquina, por su relación con joyas esmaltadas propias de la isla, si bien éste es un tema sin cerrar. Las razones para considerar una posible autoría andaluza se basan en la presencia del amarillo, y las pinceladas paralelas de azul sobre blanco, que también se encuentran en el esmaltado de flores como las que adornan el rostrillo de la Virgen de los Remedios de la misma localidad, Antequera, que a su vez se relaciona cromática y estilísticamente con algunos ramos, como el del Real Monasterio de la Encarnación. También tiene puntos de contacto con otra sirena más tardía, esmaltada, con una perla berluca y púa, del Tesoro del Pilar. Un grupo de joyas, también reinterpretadas de modelos antiguos, en el Museo Arqueológico Nacional, catalogadas en torno a 1700: navecilla, paloma y un águila bicéfala, catalogada en esa fecha, pero que consideramos anterior, en torno a 1660. En el Museo Lázaro Galdiano existe una paloma similar, un San Jorge y otros dijes esmaltados al estilo francés; una paloma sin corona en colección particular de Barcelona, etc.

El asunto del pinjante fue muy popular y se halla abundantemente documentado en España y América. Es tema de valor simbólico, pues la sirena, como ser maligno, es asimismo protectora. Existen pinjantes con sirenas, obra de los siglos xvi y xvii en Cuzco y Sucre (tesoro de la Virgen de Guadalupe), en la Catedral de Cuenca, Museo Lázaro Galdiano, etc.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

ARBETETA (1998), n.º cat. 124.

GRANADOS (1998), n.º cat. 123.

ARBETETA (2003), 72.

ARBETETA (2003).

L.A.M.



ANÓNIMO

a. Cruz pectoral

¿Ámsterdam? Siglo xv (cuatro diamantes).

¿Obrador español? Segunda mitad del siglo xvii-primer cuarto del siglo xviii.

Oro fundido, cincelado, inciso, diamantes tallados.

23,2 × 2,2 × 0,1 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Venera o hábito de Santiago

Obrador andaluz. 1690-1710.

Oro fundido, cincelado, calado, cobre esmaltado, esmeraldas y diamantes tallados.

11 × 8 cm de diámetro máximo.

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N.º inv. 2.152.

a. Cruz latina, en oro fundido y cincelado, con seis diamantes de diversas tallas embutidos al frente. Dorso decorado con motivos vegetales incisos de hojarascas y *treillis* (retícula).

La cruz, por su tamaño y forma, puede haber servido como pinjante de un carcán (la cadena con que se acompaña de ordinario no es suya). Esta pieza, relacionada en su forma con la cruz bajo corona existente en el joyero antequerano de Nuestra Señora del Rosario, corresponde a un tipo de joyas basadas en los diseños de hojarascas, cuya realización poco difiere de algunos de los pechos seleccionados en esta exposición, ya que el lenguaje técnico es similar. Sin embargo, es la talla de los diamantes la que distingue esta alhaja de todas las mencionadas, las de los brazos y la del pie, talla punta, de perfil triangular y cinco facetas al frente, ambas tallas propias del Gótico, lo que implica que puede tratarse de piezas de recuperación.

b. Pertenece a un grupo de joyas realizadas a finales del siglo xvii y primeras décadas del siglo xviii, de diversos tamaños y funciones, para uso masculino y femenino, que poseen características técnicas y estilísticas muy específicas. En estas piezas es común el empleo de piedras, con preferencia esmeraldas y diamantes; un cincelado de roleos

vegetales con motivos florales del tipo denominado «tulipanes», que siguen los repertorios decorativos del Manierismo tardío, mezclado con diseños de hojarascas típicamente barrocos. Hacia 1700, estas joyas adoptan perfiles triangulares o acorazonados, como es el caso, y suelen rematarse con un copete que, a su vez, adopta distintas formas, entre ellas la de corona con dos o tres arcos, de diseño muy uniforme según se comprueba en otras joyas que se comentan en el presente catálogo. Los dorsos, sin embargo, son diferentes, pues los más recientes llevan decoración incisa en el metal, mientras que los más antiguos aparecen recubiertos por esmalte pintado, y continúan siguiendo modelos franceses, sobretodo los publicados en 1663 por Gilles L'Egaré, de gran éxito en toda Europa, y cuyas características apreciamos también en la placa esmaltada con la cruz de Santiago al frente de esta joya: sobre fondo blanco «a la porcelana», decoración de vírgulas negras. De las veneras supervivientes con esmaltados similares, se encuentran varias en Andalucía, quizás la más conocida en Carmona. Hay también joyas con el dorso esmaltado en El Pilar, el Tesoro de la Virgen del Sagrario de Pamplona, la Catedral de Palma de Mallorca, el Museo Nacional de Artes Decorativas y colecciones particulares de Madrid, Barcelona y Navarra, entre otros ejemplos

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBETETA (1991), 383.
SANZ SERRANO (1991), n.º 35.
TILLANDER (1995), 49.
ARBETETA (1998), n.º 58, 120.



ANÓNIMO

Sortijas

Obrador andaluz. Siglos xvii-xviii.

Oro fundido, cincelado; esmeraldas, rubíes y diamantes tallados en diversas formas; cuero, terciopelo, metal.

a) $4,6 \times 5,1 \times 0,5$ cm.

b) $2 \times 1,9$ cm.

c) $2 \times 1,8$ cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol.

a. Sortija con palas laterales en forma de hojarasca y chatón oval, con una esmeralda central talla tabla rectangular, engastada a caja alta, y rodeada por orla de cuatro rubíes y cuatro diamantes alternados y dispuestos en engastes tipo «punta de diamante», separados por líneas grafiladas que también recorren el borde. El mismo diseño se encuentra en los nudos de los lazos, centro de petos y otras joyas que siguen los modelos de hojarasca caladas del siglo xviii, especialmente los procedentes de los obradores cordobeses. Sin embargo, los diamantes, rubíes y esmeralda se mezclan simbolizando la Fe, la Esperanza y la Caridad, por lo que este tipo de joyas, sean sortijas, rosas, lazos, etc, se denominan de «ensaladilla», o «ensaladilla de las Virtudes todas».

b. Sortija con tres esmeraldas, talla tabla cuadrada, engastadas al frente, en cajas troncopira-

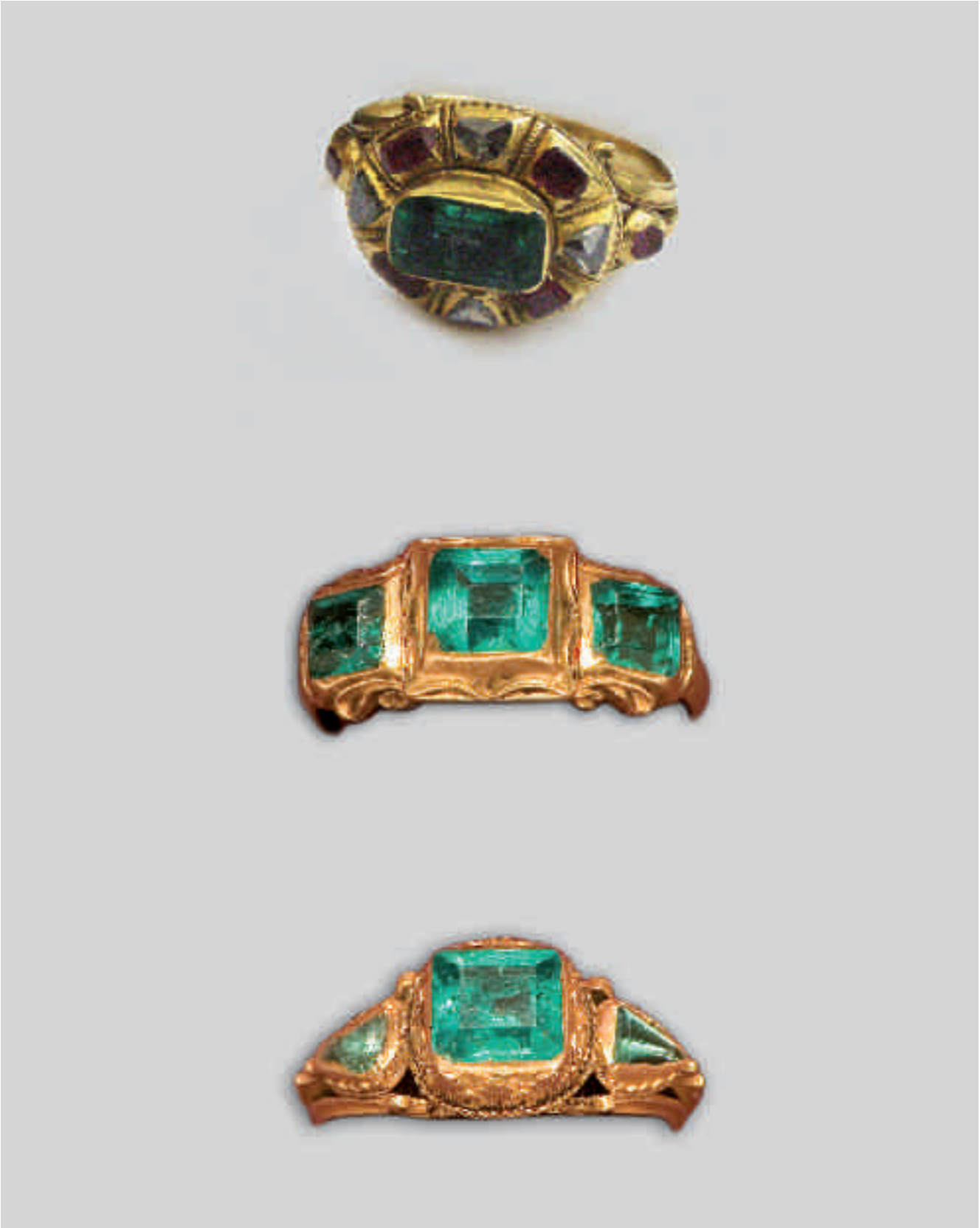
midales a distinta altura, decoradas con palmetas y festones. Se trata de una versión barroca de un modelo renacentista que, como la siguiente, formaría parte de un aderezo o medio aderezo de joyas similares a las existentes en los tesoros antequeranos. Puede datarse en la primera mitad del siglo xviii.

c. Sortija con elevado chatón central, en forma de urna, con grafilado y hojarasca laterales, y esmeralda cuadrada en su centro. Está flanqueada por dos cajas de engaste triangulares, con sendas esmeraldas. De perfil, recuerda a los diseños de Pierre Woeriot (1551), si bien se han sustituido las figuras humanas por elementos abstractos y volutas. Puede datarse entre los finales del siglo xvii y comienzos del xviii.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA (1999), 240.



ANÓNIMO

a. *Carcán o ahogador, con cruz*

¿Obrador andaluz? Hacia 1700.

Oro laminado, recortado, esmaltado, esmeraldas talladas, perlas.

5,3 × 28,2 × 0,4 cm aprox.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. *Joya de dos cuerpos, con cruz y corona (¿miramelindo?)*

Obrador andaluz. Hacia 1700.

Oro fundido, cincelado, calado, esmeraldas talladas.

4,5 × 2 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

a. Collar corto para llevar ceñido al cuello, compuesto de elementos seriados y engoznados, dispuestos alternativamente: nueve *piezas* (elementos mayores) cuadrangulares, cada una con decoración de motivos de tulipán, calados y con esmeralda central, que rodean un sobrepuesto de flor esmaltada con sus pistilos y una esmeralda mayor en el centro. Se combinan con diez *entrepiezas* rectangulares, de ces y veneras caladas, flor esmaltada y una perla en el centro. Dos asas en los elementos terminales sirven para sujetar cintas que ajustan la pieza al cuello. Del elemento central pende un segundo cuerpo en forma de cruz griega, prolongada por un pinjante; sus brazos son esmeraldas engastadas en cajas fusiformes y en el centro se repite el sobrepuesto floral con esmeralda.

Esta pieza corresponde al tipo de ahogadores de placas articuladas, posiblemente basados en el modelo del *carcan francés o collar de perro*, (el diseño de las piezas y entrepiezas parece inspirado en los modelos de la lámina 8, primera fila, del repertorio de Gilles L'Egaré, publicado en París, en 1663).

Sin embargo, es pieza excepcional y única conocida hasta el momento, puesto que su estética corresponde a un grupo de joyas que pueden considerarse propias del ámbito hispánico de comienzos del siglo XVIII y finales del precedente. Estas piezas, labradas en oro macizo, cinceladas y caladas siguiendo diseños de roleos vegetales, llevan, por lo común esmeraldas o diamantes, y se decoran con detalles florales esmaltados, bien como sobrepuestos, bien como elementos adicionales. Sus dorsos están decorados con roleos vegetales incisos: ramos o airones con tembladeras de flores esmaltadas, como los del Museo Arqueológico Nacional, la Catedral de Pamplona o el joyero de la Virgen de Gracia de Carmona, la Asunción de Estepa, la de Araceli en Lucena, etc; petos triangulares con flores o bajo corona y joyas de pequeño tamaño, caso de varios ejemplos antequeranos incluidos en el presente catálogo, con sus diversas variantes o los de la Virgen del Carmen de

las ermitas de Córdoba, petos tipo alamar como el procedente del Pilar, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres, o el de la mencionada Virgen de la Asunción, además de todos los dibujos de las mencionadas variantes que se encuentran en el *Códice del Joyel de Guadalupe*. Puesto que la mayoría de estas joyas se encuentran en Andalucía, parece lógico considerar la posibilidad de que estén realizadas en un taller andaluz. También se documentan en retratos de la escuela mexicana, especialmente el colectivo de la Familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Aránzazu, en colección particular mexicana, donde las damas llevan ahogadores engoznados con su cruz, de plata con diamantes, al tiempo que lucen *clavos*, *tembladeras* o *tembleques* en el cabello, de diseño similar a las flores esmaltadas de esta pieza y las mencionadas. Un ejemplo de *carcan cortesano* se aprecia en los retratos de *Isabel de Farnesio*, obra de Miguel Jacinto Meléndez, conservada en el Museo del Prado y fechada en 1716. Se transformó un collar similar, donado por el Conde de la Roca, para rostrillo de Nuestra Señora de Guadalupe.

b. En oro, cincelado en el anverso, con esmeraldas, esta joya tiene dos cuerpos separables, uno superior en forma de corona, con asa de suspensión, y el inferior en forma de cruz latina, en forma de hojas y dobles volutas al pie, cerradas, lo que sugiere la existencia de dos pinjantes, hoy desaparecidos. Al dorso, decoración incisa de hojarascas, muy simple. Esta pieza, posiblemente joya para el cuello, podría combinarse, sustituyendo la cruz por otras formas, como el pinjante acorazonado que, suspendido de un cuerpo superior en forma de corona, existe en el mismo tesoro. En cuanto a la cruz, su forma está en relación con otra de diamantes que se conserva en el joyero de la Virgen del Rosario, también en Antequera, si bien ésta es de mejor calidad y más elaborada. Conocemos otra muy similar en colección particular, sin corona, pero con pasador abierto para insertar un cuerpo superior y de diseño muy movido, con volutas

cerradas. Es de oro con esmeraldas y lleva al dorso dibujo inciso de hojarascas y retícula, algo más complejas que la presente. Todas estas joyas, con independencia de su tamaño pertenecen a un mismo grupo, muy uniforme, de piezas con diamantes o esmeraldas, en oro calado con motivos de hojarascas, por entonces moda internacional. Quizás sean estas las joyas denominadas «*miramelindo*», de adhesión a la causa borbónica, que consistían en una cruz cobijada por corona con tres florones o lises.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

ARBETETA (1999), 232, 234, 236, 238-239.

ARBETETA (2003), 371-372.

ARBETETA (2005), 330.



ANÓNIMO

a. Colgante acorazonado

Córdoba. Hacia 1700.

Oro fundido, cincelado, calado, esmeraldas talladas.

6×3,5×1 cm.

Antequera (Málaga). Congregación de la Venerable Esclavitud de Nuestra Señora de los Remedios.

b. Ramo o Tembladera

¿Córdoba? Primer cuarto del siglo XVIII.

Oro cincelado, laminado, recortado, trefilado, esmaltado y esmeraldas talladas.

11,8×7,4×1,5 cm.

Madrid. Museo Arqueológico Nacional. N.º inv. 1936/96/3.

a. Esta joya *de pecho* consta de dos cuerpos separables, unidos por gancho y pasador en ese, lo que sugiere la posibilidad de combinar estos elementos con otros, como pueda ser una cruz, similar a la que se encuentra en el mismo tesoro, pues en ambos casos la pieza superior, en forma de corona, tiene al dorso un asa para suspensión. El diseño, de oro calado y cincelado con hojarasca y flores ganchudas, sigue la forma internacional de esta moda si bien, a la manera española, se decora con esmeraldas talla tabla y una en triángulo. Destaca el engaste central, troncopiramidal, con los laterales decorados y formando una estrella.

Repite, a menor escala, el diseño de los petos acorazonados de corona, si bien éstos son la misma pieza.

Sus paralelos pueden encontrarse en los propios joyeros antequeranos, donde existen joyas pequeñas caladas, con hojarasca y esmeraldas, como la que decora el florón de Nuestra Señora del Rosario, con una paloma esmaltada y corona, o la que, también acorazonada, lleva sobrepuesto floral y pinjante de lágrima. En el mismo joyero existe una pieza muy similar, con sobrepuesto de flor esmaltada y copete en forma de ramo con flor de lis en lo alto. Levemente asimétrico, el diseño toma la forma de un corazón. Aunque su forma es distinta, puede relacionarse también con la venera de San Juan adaptada a una joya contemporánea a la presente, conservada en el joyero de la Virgen de los Remedios, a cuyo comentario remitimos, así como a los propios de los petos. La gran concentración de piezas similares, de tipología no demasiado común, abre la posibilidad de que sean producto de talleres locales o, al menos, de los grandes focos de producción más próximos, en el ámbito de Andalucía.

b. Joya, usada como adorno del escote femenino o del cabello, que se compone de dos partes con técnica y aspecto diferentes, unidas mediante tornillo. La inferior, en forma de «T», consiste en tres ramos vegetales cincelados, con engaste central

simulando una flor esmaltada y nueve pinjantes en forma de lágrima que cuelgan de la estructura. Dos pajarillos esmaltados posan sobre los brazos.

La parte superior está formada por un ramo de flores, con cinco grandes tembladeras con flores de pétalos y pistilos esmaltados. En un plano anterior hay flores pequeñas y un ave, esmaltadas y dispuestas sobre alambres, además de cuatro vástagos más con sendos pinjantes. Todo ello sale de un cuenco también esmaltado, con bayas multicolores.

Esmeraldas talladas en tabla y en triángulo ocupan los engastes de las flores mayores adornadas también con pistilos, la estructura inferior y elementos pinjantes.

La diferencia técnica entre las dos partes de la joya se aprecia también en otros ejemplares muy similares, como el de la Catedral de Pamplona, pieza a la que hemos atribuido un posible origen andaluz, quizás cordobés, sin olvidar que, tanto en ese caso como en la pieza presente, las flores son muy parecidas a las que se reflejaron en retratos novohispanos del primer cuarto del siglo XVIII. Además de los paralelos que indicamos en 1998, puede emparentarse esta pieza y su grupo con algunas de las joyas antequeranas estudiadas en el presente catálogo, a cuyos comentarios remitimos, especialmente los petos con flores esmaltadas y el carcán de Nuestra Señora del Rosario en lo que a las tembladeras respecta, mientras que la parte inferior se encuadra en la gran familia de joyas con diseño de roleos cincelados y esmeraldas o diamantes. Todo ello corrobora la tesis de una posible procedencia andaluza. En todo caso, al tratarse de joyas tan peculiares, cuyos dibujos también se encuentran en fuentes gráficas españolas como el *Códice del Joyel de Guadalupe*, creemos que también son piezas españolas las que, muy similares, se conservan en museos extranjeros como el Schmuckmuseum de Pforzheim o el Museum für Kunst und Gewerbe, de Hamburgo.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MULLER (1972), 159-161.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

ARBETETA (1998), 161, n.º cat 116.

ARBETETA (2005), 330.



ANÓNIMO

a. Peto de media luna o alamar

¿Obrador andaluz? Primer cuarto del siglo XVIII.

Oro fundido, cincelado, calado, acero, bronce dorado, diamantes tallados.

9,8×14,3×0,24 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Peto de águila bicéfala deshecha con negrito

Obrador andaluz, quizás Córdoba o Antequera. Hacia 1770.

Oro fundido, cincelado, calado, esmeraldas talladas.

14×14×2,5 cm.

Inscripciones: en el dorso, «MA» (anidadas) / «DE (letras anidadas) LOS REMEDIOS».

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

a. Peto similar a los denominados *en figura de alamar*, que adopta el perfil de media luna abierta. Esta joya, realizada en oro cincelado y calado en amplios roleos de intrincado ramaje, consta de dos piezas simétricas unidas por un gran botón central, con decoración de hojas caladas y un broquelete con diamante central, mayor que los de talla cuadrada y chispas que se encuentran engastados en hojas y florones. También llevan diamantes los cabos en forma de «tulipanes», así como los cuatro pinjantes en forma de gota, dos superiores, alzados por arcos articulados y dos inferiores, así como el colgante central. Refuerza el dorso de la joya una estructura en acero, en segmento de círculo, que lleva atornilladas dos guías doradas para la mejor fijación al borde del escote.

Este peto es uno de los modelos más tempranos de la joya más destacada del siglo XVIII, adorno femenino que llegó a alcanzar grandes dimensiones. Este hermoso peto puede ponerse en relación con los tres ejemplares de oro y diamantes del tesoro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona, aunque éste resulta más liviano en el diseño, próximo a modelos del siglo XVII. También corresponde al mismo tipo estructural el peto conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres, procedente del tesoro del Pilar, que incorpora sobrepuestos esmaltados e incluso tuvo mariposas, de las que queda una. También es parecido el dibujo del fol. n.º44v del *Códice del Joyel de Guadalupe* y, aunque algo más tardío, corresponde al mismo tipo el de Nuestra Señora de la Consolación de Utrera.

Los petos llamados de alamar tienen su origen en los alamares de pasamanería, a los que imitan, usados para sujetar el jubón, manto u otras prendas. De ahí que los más antiguos sean desmontables, y se cree que proceden de los adornos de ciertos uniformes militares, que inspirarían los diseños de Baumann, publicados en 1695. La reina Isabel de Farnesio aparece con un conjunto de alamares de media luna en su retrato obra de Miguel

Jacinto Meléndez, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 1727.

b. Joya de gran tamaño, compuesta por dos cuerpos que forman un todo. Figura un águila bicéfala, de la que sus alas y cola se han disuelto en roleos abstractos que, sin embargo, mantienen los volúmenes. Estos roleos, que siguen la moda internacional de las hojarascas (*feuillages*), se agrupan en torno a un florón central, con ruedo de pétalos y un cuerpo superior de hojas que alza un engaste ochavado en el que se halla insertada una piedra roja, talla cabujón, contrastando con las esmeraldas talla tabla que pueblan los *tulipanes* (especie de flor-hoja, de remate ganchedo) del ramaje. Las cabezas y patas del ave están realizadas de forma naturalista y la figura se cobija bajo una corona (parece que falta el elemento del remate, sujeta por una figura infantil en plata, posiblemente pavonada). Al dorso, decoración incisa, resaltando los elementos vegetales y las plumas del ave. En el módulo central, anagrama de María entre palmas, coronado y con la M formada por dos columnas. Continúa la inscripción por el vástago, donde se encuentra el gancho de sujeción. Cuatro asas parecen haber sujetado elementos perdidos, quizás ramos.

La joya debe ponerse en relación con las familias estilísticas de los petos triangulares y las joyas del cambio de centuria que se encuentran en la propia ciudad de Antequera, pues podría hablarse de productos de un mismo taller, considerándose la posibilidad de que, dada la uniformidad de algunas técnicas y esquemas, sean fruto de la producción local. El modelo del águila bicéfala semioculta en el ramaje vegetal es una idea del siglo XVII, como se demuestra con la joya existente en el Museo Nacional de Artes Decorativas (n.º inv. 1.541), que también muestra las cabezas del ave, bajo corona, y que coincide con la presente en la presencia de figuras infantiles, en este caso un guerrero negro con lanza, cuyos paralelos se remontan al gusto manierista del siglo XVI y comienzos del XVII.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

OMAN (1967), 402.

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

ARBETETA (1999), 236.

ARBETETA (2003 b), 368.



ANÓNIMO

a. Joya de pescuezo y manillas

Córdoba. 1770-1790.

Oro fundido, cincelado, calado, esmeraldas talladas.

Joya: 11 × 8,2 × 0,11 cm; broches de manillas: 3,6 × 0,4 cm c/u.

Marcas: en el reverso de la joya, dos marcas de león rampante en marco oblongo y una tercera en el ramo del tercer cuerpo.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Collar

¿Obrador español? Segunda mitad del siglo XVIII-siglo XIX.

Plata fundida, estrás.

38,3 × 3,1 × 0,2 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Joya de diseño floral naturalista, compuesta por tres cuerpos, el primero en forma de copete o ramo. El segundo tiene un perfil similar al de los petos de media luna o alamares, si bien su diseño no es simétrico, destacando la gran esmeralda central. De sendas argollas laterales cuelgan dos guirnaldas en semicírculo (una partida), de las que pende otra, con esmeralda talla cuadrada en el centro, en línea con la mencionada. Lleva al dorso dos pasadores elevados, que sostenían la cinta de sujeción al cuello. Un tercer cuerpo lanceolado completa el esquema decorativo e incorpora una esmeralda pentagonal. Más pequeñas, se hallan engastadas por toda la superficie de la joya numerosas esmeraldas de diversas tallas, de las que falta una.

Las manillas, a juego, tienen perfil redondeado y simulan un ramo con gran flor central y dos laterales. Al dorso tienen dos asas para sujetar las vueltas o hilos, ceñidos a la muñeca, y un cajetín de cierre. Su decoración sigue el estilo de la joya, y es parecida al clavo o piocha n.º 2.145 del Museo Nacional de Artes Decorativas, así como a las sortijas de maceta, integradas en el florón que se comenta en estas páginas, todo ello obra cordobesa.

La retratística proporciona datos visuales y fechas de este tipo de piezas, consistentes en un elemento similar al peto, cuya función, sin embargo, es diferente, ya que no se lleva en el escote sino que se ata sobre el cuello, dejando colgar los elementos diversos. Como ejemplo de la moda de las guirnaldas existe otro peto en el mismo tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera, éste en plata con diamantes. La idea de las guirnaldas, sin embargo, es antigua, ya está implícita en el más famoso de los diseños de Pietro Cerini (Roma 1675) y puede venir también del diseño de las joyas funerarias de la duquesa de Richmond, fallecida en 1702, que incluía un peto de tipo alamar y tres hileras independientes de diamantes de imitación a modo de guirnaldas.

En la escuela mexicana aparecen retratos de damas de origen español que dan fe de la existencia de esta moda en el Virreinato de Nueva España; en España tenemos un ejemplo en un retrato de dama del Museo Cerralbo de Madrid, fechado hacia 1780, y en Andalucía citaremos otro retrato de dama con joya de guirnaldas que estuvo, hasta hace poco, en el patio del Hotel Monasterio en el Puerto de Santa María.

Por lo que respecta a este ejemplar, sigue la moda rococó, y es muy similar, en su cuerpo central, al peto dibujado en el fol. 42v, n.º 2 del *Códice de Guadalupe*, un obsequio de boda adquirido en Córdoba hacia 1767. También son similares algunos de los dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Se relaciona también con este estilo, floral y aéreo el peto de oro y esmeraldas de la Virgen de la Sierra, patrona de Cabra.

b. Collar formado por ocho piezas seriadas, unidas por pasadores de gancho abierto, una pieza central oblonga y un colgante periforme, todo ello de plata y estrás (vidrios transparentes de gran brillo). Las piezas mencionadas están caladas y siguen diseños florales rococó, ya de época tardía, a juzgar por el elemento central, no anterior a 1770. Se complementan con un elemento redondo y dos colgantes romboidales de factura posterior, que creemos realizados en el siglo XIX. Faltan algunas piedras y, en otras, amarillea la fina lámina colocada en el interior, para aumentar la refracción.

Se atribuye el invento de este vidrio refulgente a Joseph Strass, si bien los ingleses reivindicaron que la fórmula del vidrio de plomo, llamado *flint*, había sido descubierta anteriormente, en las primeras décadas del siglo XVII. El *strass*, por su calidad de vidrio, es blando y fácil de rayar, lo que no ocurre con los verdaderos diamantes, y puede colorearse de forma parecida a los verdaderos diamantes de color, tan de moda en el Rococó.

El estrás, sustituto de las piedras de gran precio, permitía disfrutar de una moda internacional por poco precio, ya que, a la luz de las velas, los diamantes auténticos apenas se distinguían sobre sus monturas de plata con los dorsos cerrados. En Andalucía, las joyas de estrás blanco, montadas en plata, tuvieron gran fortuna, realizándose aderezos completos, y medios aderezos como el que posee la Divina Pastora titular de la cofradía matriz de Sevilla. Es frecuente ver petos, broches de manillas, grandes sortijas de chatón redondo, lazos de pescuezo con colgantes almendrados y, sobre todo, los grandes pendientes de tipo *girándole*, de botón, lazo y tres o una almendra, en los joyeros marianos andaluces. Sin embargo, los collares de piezas sueltas son raros y remiten a los grandes centros fabriles que elaboraban estos productos, tanto en Portugal como en España, Alemania o Francia, desde donde se exportaban también a las Indias.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

- MULLER (1972), 173.
ARBETETA (1993), 237-240.
ARBETETA (1998), 63.
ARBETETA (1999), 244.



ANÓNIMO

a. Lazo

Obrador andaluz. Entre 1750-90.

Oro fundido, cincelado, laminado, calado, esmeraldas talladas.

4,6 × 5,1 × 0,5 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Virgen de la Salud y Santiago Apóstol.

b. Cruz o Lazo de pescuezo de tres cuerpos

Obrador cordobés. Segunda mitad del siglo XVIII.

Oro cincelado, laminado, recortado, trefilado, diamantes.

Marca frustra en el dorso del cuadrón de la cruz: león rampante en marco redondeado.

9,7 × 5,5 × 0,5 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Lazo para colgar del cuello, llamados «de pescuezo» o «ahogadores», entre otras denominaciones. El primer cuerpo, con pasadores para suspensión, tiene forma de lazo y está realizado en plancha de oro calada y recogida en un elemento central, semicircular, donde se aloja el engaste que forma el nudo, con gran esmeralda rectangular en caja de engaste elevada y orlada por ocho engastes laterales, en punta de diamante truncada, separados por líneas ruleteadas. Remaches en frío sujetan las placas donde se hallan engastadas las esmeraldas que dan color a la cinta, calada en su parte superior con enrejados, flores y veneras cinceladas. Cuatro ramos calados ocupan el hueco de cada doblez de las cintas. Un copete de tres lágrimas, que recuerda vagamente a los de abanico, remata la pieza.

El segundo cuerpo tiene forma de aldaba, con dos eses a los flancos de un cuerpo central. El pasador sugiere que hubo otro cuerpo o un pinjante, posiblemente en forma de lágrima (*pendeloque*).

Pieza de gran calidad, con forma y estructura similar a las de toda una numerosa serie, si bien presenta algunas particularidades, como la decoración de esferillas, el diseño del calado superior o el cuerpo en forma de aldaba, idea que nos recuerda el examen barcelonés de Miquel Mollor, quien dibuja en 1689 una extraña joya en forma de aldaba, inserta en un círculo calado y todo ello recubierto de pedrería.

El diseño calado, con sus veneras y enrejado recuerda las formas, aún simétricas, del primer estilo Berain, lo que nos ubica a finales del siglo XVII; sin embargo, dada la forma del copete parece lógico retrasar la fecha, situándola hacia los años 40 del siglo XVIII. En cuanto al lazo, comienza a mostrar las elevaciones propias de las lazadas «*encrespadas*», cuyos cabos superiores acabarán levantándose muy por encima del copete. Puede compararse su forma con la gran lazada de la Catedral de Pamplona, que hemos datado en torno a

1743. En todo caso y con reservas, puesto que se trata de una pieza de la que no conocemos paralelos, pensamos que esta joya, pese a la similitud aparente del lazo en la mayoría, podría ser algo anterior a muchas otras a primera vista iguales. Remitimos a los comentarios aquí expuestos sobre los lazos antequeranos de la Virgen de los Remedios y la del Rosario para mayor información sobre modelos similares.

b. Lazo de tres cuerpos, en oro y diamantes *chispas* y talla rosa irregular, engastados en el anverso. Se articula mediante pasadores abiertos. El cuerpo superior tiene forma de lazo, cuya franja superior está calada y cincelada y se combina con ramos. El copete se decora con ces de alambre y el nudo central tiene decoración de puntas de diamante y bordes ruleteados, que se repiten en la cruz del tercer cuerpo, de tipo griego, con sus brazos separados por florones, mientras que el segundo cuerpo es un ramo con su flor central. Al dorso, pasadores.

Este lazo es una joya para llevar colgada del cuello con una cinta, suspendida a una altura determinada, de forma que el último cuerpo roce el nacimiento de la garganta. Sus elementos son desmontables, lo que permite agrandar o reducir la joya y corresponde a un modelo uniforme, con cientos de ejemplos muy similares existentes en museos y colecciones particulares de toda España. El presente ejemplar debe ponerse en relación con el resto de los lazos antequeranos que se estudian en el presente catálogo y es uno de los muchos que existen en el tesoro de la Virgen del Rosario, varios marcados en Córdoba, lugar donde se produjeron grandes cantidades sin apenas variación, realizados en oro, con pedrería de diamantes o esmeraldas, rara vez combinados y acompañados o no por los correspondientes zarcillos, piochas, sortijas, broches de manillas, etc.

El origen de este modelo debe buscarse en los diseños de Gilles L'Egaré, (París, 1663), quien decoraba con arabescos en esa la parte superior de

sus lazadas de corbata. Se encuentran ejemplares muy parecidos al presente en el Museo Nacional de Artes Decorativas (n.º inv. 2140). Otros ejemplares de uno o dos cuerpos en el Instituto Valencia de Don Juan, Museo Arqueológico Nacional, el mismo Museo de Artes Decorativas, etc., todos con el borde de la cinta calada.

Un copete con adición de hilos está dibujado en una pieza similar, denominada *cruz*, (fol. 46r, n.º 2, del *Códice de Guadalupe*), donada en 1783 juntamente con pendientes de botón, lazo y almendra. Sin embargo, un medio aderezo de piedras rojas, examen barcelonés de Carlos Bosch en 1742, lleva el mismo diseño de copete que el presente lazo, pero no tiene los clásicos bordes de plancha calada.

Aunque puede tratarse de una donación tardía, la joya no debe ser anterior a la mitad del siglo XVIII. Antecedentes de este modelo, sin los bordes calados, pueden verse en algunos dibujos de plateros sevillanos.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

MULLER (1972), lám. XI, 133.

SANZ (1986), n.ºs 76, 84 y 88.

ARBETETA (2006), 332-333.



ANÓNIMO

a. Cruz o Lazo de pescuezo de tres cuerpos

Obrador cordobés. Último cuarto del siglo XVIII.

Oro cincelado, laminado, recortado, trefilado, esmeraldas.

Marca en el dorso del nudo y el cuadrón de la cruz: león rampante en marco oval.

9,3 × 4,6 × 0,5 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Florón para el adorno de la imagen

Obrador andaluz ¿Antequera o Córdoba? (sortijas). Siglo XVIII.

Oro fundido, cincelado, inciso, esmalte, esmeraldas talladas, diamantes, perlas, textil.

Marcas incompletas (¿jarra de azucenas? ¿león?) en algunos elementos.

9,5 × 6,6 cm.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Lazo o cruz de pescuezo, compuesto por tres cuerpos desmontables, unidos por pasadores en ese. El cuerpo superior adopta la forma habitual de lazo doble, y pertenece al tipo de franja superior calada (ver comentario a los lazos del mismo conjunto). Se trata de una *lazada encrespada*, con las puntas enhiestas. La decoración en general sigue el esquema habitual de roleos vegetales, con cajas de engaste que simulan flores y capullos. Sin embargo, la presente pieza difiere de otras muy semejantes en el tratamiento de la cruz, con calados más delicados y abiertos, así como en algunos detalles, caso del copete con tres elementos. Es pieza muy parecida al n.º inv. 2.140 del Museo Nacional de Artes Decorativas, procedente asimismo de talleres cordobeses.

b. Elemento de adorno para la imagen titular, compuesto por diferentes elementos de oro cincelado y calado con esmeraldas: una joya acorazonada bajo corona, con la imagen de una paloma esmaltada; dos sortijas de lanzadera, dos sortijas de motivos florales, del tipo denominado *maceta* o *giardinetto*, una lanzadera central con crestería y orla de aljófares y una sortija *bouquet* con diamantes, todo ello cosido a un armazón de hilo metálico y textil en forma de lazada doble con dos hileras de perlas irregulares simulando las cintas.

De todas las piezas mencionadas, la más antigua es la joya acorazonada con su sobrepuesto esmaltado que figura el Espíritu Santo, pero no en su modelo francés relacionado con la Orden del mismo nombre, con la cabeza boca abajo. Puede fecharse en torno a 1700 y se relaciona tipológicamente con otras joyas antequeranas incluidas en la presente exposición y con la venera n.º 2.152 del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Las sortijas son, sin embargo, más tardías, de la segunda mitad del siglo XVIII, y las de maceta siguen la moda rococó floral, mientras que las de perfil en lanzadera reinterpretan las sortijas barrocas de la segunda mitad del siglo XVII, de perfil redondeado. Las primeras tienen un diseño semejante al elemento que consideramos un clavo o piocha de cabello, n.º 2.143 del Museo Nacional de Artes Decorativas.

En cuanto a las marcas de las sortijas, muy confusas, (¿león de Córdoba?) creemos distinguir, en una de ellas, la propia de Antequera, lo que no sería extraño, ya que los diseños calados de los chabones se relacionan con los denominados *panes de Antequera*, con un ejemplo en el propio cetro de Nuestra Señora del Rosario.

BIBLIOGRAFÍA

ARBETETA (1998), n.º 10, 86, 164.

L.A.M.



ANÓNIMO

Rostrillo

¿Obrador antequerano? 1690-1740.

Oro fundido, cincelado, calado, esmaltado, trefilado, esmeraldas talladas.

16,5 × 13 × 3 cm.

Antequera (Málaga). Hermandad de la Esclavitud de María Santísima de los Remedios Coronada.

Rostrillo para la imagen de María Santísima de los Remedios con marco acorazonado enriquecido por una hilera de esmeraldas y diamantes. Está rodeado por seis grandes flores esmaltadas, con su botón de esmeraldas y roleos calados de ramajes y hojarascas. La joya está salpicada de numerosas esmeraldas de diversos tamaños y tallas (una de ellas en corazón, al tope), diamantes y algunas piedras de color que parecen haber sido colocadas por sustitución. El dorso presenta decoración incisa y un decorativo refuerzo de gruesos alambres, formando arabescos –que pudiera ser posterior al resto, quizás realizado para aumentar el volumen del rostrillo– rodea el hueco interior.

Por sus características, el diseño, basado en el estilo internacional de las hojarascas, podría si-

tuarse en la última década del siglo XVII, lo que parece corroborar el esmaltado de las flores, pinceladas de azul y rosa sobre blanco, con hileras de puntos, al estilo de los ramos esmaltados sicilianos, concretamente de Mesina (ver ilustraciones en *Di Natale*, todos con el recurso decorativo del punteado), y algunos ramos españoles, como el del Real Monasterio de la Encarnación. El diseño de las flores, pese a constar de dos filas de pétalos y botón con piedra central y orla de piedras engastadas individualmente, carece de pistilos y, en general, se aparta de otros modelos, lo que nos hace pensar en un taller local, con esmaltes que pudieran ser importados.

L.A.M.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1997).

SÁNCHEZ-LAFUENTE (1998), 219.

ARBETETA (1998), n.º 115, 159.

DI NATALE (2000), 195-198.



DAMIÁN DE CASTRO

Rostrillo

Córdoba. 1760.

Oro. Fundido, calado y cincelado. Esmeraldas, amatistas y diamantes.

24 x18 cm.

Marcas en el reverso: ARA... (incompleta) y león de Córdoba.

Écija (Sevilla). Parroquia Mayor de Santa Cruz. Hermandad de Nuestra Señora del Valle.

La enorme devoción que se tenía a ciertas imágenes marianas provocó que, durante el siglo xvi, muchas de ellas comenzaran a ser vestidas con ropas sobrepuestas a las tallas originales, a la manera de las reinas y grandes damas de la Corte española. El aumento de volumen y de tamaño que esta operación provocaba en las imágenes, hacía empequeñecer ante los fieles el rostro original de las mismas, única parte que permanecía visible de la antigua escultura. Para solucionar este problema, se dotó al borde de la toca que cubría la cabeza de la Virgen de un fino galón plisado o de encaje, que envolvía el óvalo del rostro y lo agrandaba en la distancia. A partir del Barroco, estos enmarques textiles dieron lugar a la aparición de los rostrillos, delicadas piezas de orfebrería en las que los artistas demostraron su fantasía, creatividad y diseño.

El rostrillo de la Virgen del Valle de Écija es un conjunto de roleos vegetales de gran riqueza que enmarcan un espacio vacío oval, ligeramente acozonado; dicho espacio se halla rodeado por una hilera de esmeraldas talladas en tabla que delimitan el rostro de la imagen. Los roleos se entremezclan con cintas y tallos, de los que nacen margaritas de seis pétalos; en su parte frontal, esta armoniosa composición se adorna con abundante pedrería, mientras que, al reverso, muestra decoración vegetal incisa de gran calidad. Este rostrillo es una auténtica joya, extraordinaria y suntuosa, que destaca en el panorama de la orfebrería andaluza, tanto por la calidad de los materiales, como por la exquisitez de su ejecución. Su estilo barroco, lleno de finura y delicadeza, se halla muy próximo a las mejores realizaciones de la joyería rococó. En total, su pedrería se compone de 316 esmeraldas, 188 amatistas y 194 diamantes; se aprecia la pérdida de 3 esmeraldas, 3 amatistas y 2 diamantes. La pieza fue ejecutada en Córdoba en 1760 por el artífice Damián de Castro, actuando como fiel contraste el platero Bartolomé de

Gálvez y Aranda, cuyas marcas aún se mantienen parcialmente al dorso de la pieza.

Como acreditan los documentos, este rostrillo fue un obsequio que el pueblo de Écija había prometido regalar a su patrona, la Virgen del Valle; aunque se ignoran las causas reales que motivaron este ofrecimiento, es muy probable que pudiera estar relacionado con las solemnes funciones de acción de gracias dedicadas a Nuestra Señora del Valle durante el mes de diciembre de 1755, con motivo del famoso terremoto de Lisboa —ocurrido el día 1 de noviembre del citado año—. Su creación se halla directamente vinculada con la figura de Antonio Pérez de Barradas, marqués consorte de Peñaflo, quien escogió al más famoso platero cordobés del momento —Damián de Castro— y actuó como administrador de una gran suscripción popular llevada a cabo en la ciudad con este fin. Como afirma Castro en una carta dirigida al marqués, el rostrillo se estaba ejecutando en 1760, en el taller del platero cordobés; el día 8 de junio de dicho año, Damián de Castro enviaba a Écija a Francisco Bermúdez —uno de sus ayudantes— para efectuar pruebas en el rostro de la Imagen, a fin de corregir los posibles defectos que tuviera la pieza. Se pretendía estrenarla en septiembre de este año, con motivo del día de su festividad y así debió ser, pues en dicho mes, la contabilidad de la casa de Peñaflo registra un libramiento de 2.347 reales «...del resto que se debía a Damián de Castro para el rostrillo...». En enero de 1761, aún se debían 1.500 reales a Castro y en abril del mismo año, Juan de Ariza, teniente de alférez mayor y procurador mayor de Écija, solicitaba una limosna al Ayuntamiento de la localidad para sufragar el coste del rostrillo, respondiendo éste carecer de fondos y acordando solicitar licencia al Consejo Real de Castilla para dicho libramiento. Por fin las cuentas quedaron completamente saldadas el día 9 de septiembre de 1762, al entregarse 413 reales y 18 maravedíes al platero cordobés.

G.G.L.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN OJEDA y GARCÍA LEÓN (1995), 249-252.

MARTÍN OJEDA y VALSECA CASTILLO (2000), 249-252.

GARCÍA LEÓN (2001), 196.

GARCÍA LEÓN (2006), 229-232.



ANÓNIMO

a. Rosario

Obrador español ¿Córdoba o Granada? Siglo XVIII.

Oro cincelado, calado, esmeraldas, vidrios.

64,5 × 2 cm. aprox.

Marcas en la *maría* o elemento central, ilegibles.

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

b. Rosario

Obrador andaluz ¿Córdoba? Segunda mitad siglo XVIII.

Oro cincelado, calado, recortado, laminado, conformado. Esmeraldas talladas.

20,5 × 7 × 0,85 cm.

Marcas: en el dorso de la cruz, al pie, de difícil lectura: ¿león rampante?

Antequera (Málaga). Archicofradía de la Virgen del Rosario.

a. Rosario de cinco dieces, incompleto (falta una cuenta), separado cada tramo por dos plaquitas caladas con una cuenta en medio, sujeta por casquillas. Las cuentas, facetadas, son de vidrio verde que imita la esmeralda, mientras que la *maría* y la cruz incorporan piedras auténticas. Aquella, calada, con el anagrama mariano encerrado en un círculo, entre palmas y con copete, corresponde ya al gusto neoclásico y es la versión elaborada de un modelo bastante frecuente. La cruz es de tipo latino, plana, con rayos en el cuadrón y remates de ces y esmeraldas (falta uno). Su decoración de temas florales es delicada y de gran calidad, al igual que el cincelado de toda la pieza, lo que convierte al presente rosario en un elegante ejemplo del cambio de gusto pues la elegancia neoclásica se combina con una última pervivencia de lo barroco.

b. Rosario de cuentas esféricas, huecas, separado por tramos de plaquitas caladas con una cuenta fusiforme en medio, decorada con gallo-torsos (falta una separación). La *maría* presenta el anagrama en marco cuadrangular, con roleos vegetales, flanqueada por dos pinjantes en forma de medalla. La cruz contrasta con la sencillez del esquema, siempre dentro de un Neoclasicismo precoz, e incorpora elementos calados con esmeraldas engastadas en los remates y el cuadrón. Es interesante apreciar la pervivencia de recursos decorativos que ya se usaban a comienzos del siglo, ahora simplificados en aras de un diseño más depurado, que se aleja del mundo barroco y rococó.

L.A.M.



Bibliografía

- AA.VV., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1981.
- AA.VV., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981.
- AA.VV., *Bellas Artes-83. Museo de Málaga*, Málaga, 1983.
- AA.VV., *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, 1985.
- AA.VV., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981-1985.
- AA.VV., *Santaella. Estudios históricos de una villa cordobesa*, Córdoba, 1986.
- AA.VV., «Santaella», *Los pueblos de Córdoba*, Córdoba, 1993.
- AA.VV., «Villa del Río», *Los pueblos de Córdoba*, Córdoba, 1993.
- ABAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Zaragoza, 1957.
- AGUILAR, R., «Joyas parroquiales. La custodia antigua», *Revista Feria*, Bujalance, 1953, s.p.
- AGUILAR, R. y VALVERDE, J., «El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 85, 1963, pp. 15-73.
- AGUILÓ, M. P., «Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración», *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 295-304.
- AGÜERO ROS, J. C., «Nuevas aportaciones a la obra de Matías de Arteaga», *Goya*, n.º 169-171, 1982, pp. 133-137.
- ALONSO, M. P., *El mueble en España*, Madrid, 1993.
- ALENDÁ MIRA, G., *Solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid, 1903.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)», *Revista de Historia Moderna*, n.º 17, 1998-1999, pp. 263-278.
- AMORES MARTÍNEZ, F., «La platería rococó en la catedral de Sevilla. El legado del cardenal Delgado y Venegas», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *El Comportamiento de las Catedrales Españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 515-524.
- ANES, G., «Obstáculos al crecimiento de la España Moderna y Contemporánea», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, n.º 155, 1986, pp. 26-32.
- ANGUITA, R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la Provincia de Jaén*, Jaén, 1996.
- ANGULO, D., *La orfebrería en Sevilla*, Sevilla, 1922.
- ANGULO, D., «Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes», *Boletín de la Real Academia de Historia*, 1966, pp. 147-180.
- ARANDA, J. y NIETO, M., *Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo de Santa Fe de Bogotá, Obispo de Córdoba*, Córdoba, 1989.
- ARANDA, A. M. y QUILES, F., «Domingo Martínez pintor y Arquitecto de la catedral de Sevilla», *Goya*, 271-272, Madrid, 1999, pp. 241-246.
- ARBETETA, L., «Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo de Artes Decorativas», *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 373-384.
- ARBETETA, L., *Análisis crítico del código denominado «Joyel de N.ª S.ª de Guadalupe de Cáceres»*, Madrid, 1993.
- ARBETETA, L., «Alhajas», en TORRA, E., ESTERAS, C. y ARBETETA, L. *Jocalias para un Aniversario*, Zaragoza, 1995, pp. 184-241.
- ARBETETA, L., «Orfebrería religiosa», *Ansorena. 150 años en la joyería madrileña*, Madrid, 1995, pp. 72-89.
- ARBETETA, L., «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, tomo LI, Madrid, 1996.
- ARBETETA, L., «La joya española de Felipe II a Alfonso XIII», en ARBETETA MIRA, L. (coord.), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, 1998.
- ARBETETA, L., «La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos», *El oro y la plata de Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999, pp. 424-449.
- ARBETETA, L., «La joyería española de los siglos XVI al XX», en BARTOLOME, A., (coord.), *Las Artes Decorativas en España II. Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, pp. 185-259.
- ARBETETA, L., *El tesoro del Delfín. Catálogo razonado*, Madrid, 2001.
- ARBETETA, L., *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Segovia, 2003.
- ARBETETA, L., «Platería y joyería francesa en la corte de Felipe V. La influencia francesa», *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2003, Madrid, pp. 353-372.
- ARBETETA, L., «Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI», *Estudios de platería. San Eloy*, Murcia, 2005, pp. 49-66.
- ARBETETA, L., «Sacra Regalia. Los signos de la realeza en las imágenes marianas», *Goya*, n.º 305, 2005.
- ARBETETA, L., «Airón, ramo o tembladera del la Virgen del Sagrario», *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Madrid-Pamplona, 2005, pp. 330-1.
- ARBETETA, L., «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'», *Estudios de platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 45-67.
- ARCE DE OTÁROLA, J., *Coloquios de Palatino y Pinciano* (h. 1550), Madrid, 1995.
- ARIBAU, B. C. (Ed.), *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid, 1944.
- ARGENSOLA, B. L., *Rimas*, Madrid, 1974.
- ARTIÑANO, P., *Orfebrería civil española*, Madrid, 1925, n.º 449, p. 120.
- ATERIDO, A., GILA, L. y MÉNDEZ, L., *Corpus Alonso Cano*, Madrid, 2002.

- ATIENZA HERNÁNDEZ, I., *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna siglos XV-XIX*, Madrid, 1987.
- BARRIONUEVO, J., *Avisos (2-II-1656)*, Madrid, 1968.
- BARRÓN, A., «Juan de Arfe en Burgos», *Burgense*, 35/1, 1984, pp. 269-270.
- BARROSO, M. D., «Artistas de la platería jerezana el taller de los Montenegro», *Trivium. Anuario de Estudios Humanísticos*, Jerez de la Frontera, 1994, pp. 509-510.
- BERTOS HERRERA, M. P., «Lámparas», *Alonso Cano. Arte e iconografía, cat. exp.* Granada, 2002, p. 340.
- BERTOS HERRERA, M. P., «Las lámparas del Altar Mayor. Diseño de Alonso Cano», *Alonso Cano y la Catedral de Granada*, Granada, 2002, pp. 136-155.
- BERTOS HERRERA, M. P., «Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 83-95.
- BLÁZQUEZ CHAMORRO, J., *La platería de la Catedral de Ávila*, Salamanca, 2003.
- BONET, A., «Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino», *Archivo Español de Arte*, t. XLVI, n.º 182, 1973, pp. 131-144.
- BONET, A., «Estudio introductorio» a la edición facsímil de *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura, Libros I y II y Libros III y IV*, Madrid, 1974 y 1978; reeditados por BONET CORREA, A., «Juan de Arfe y Villafañe» y «Adenda I», en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.
- BORJA, J., *Empresas morales*, Madrid, 1981.
- BORRAMEO, C., *Instrucción de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, 1985.
- BRASAS, J. C., «Aportaciones a la Historia en la Platería Barroca Española», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975, pp. 431 y 432.
- BRASAS, J. C., *La platería palentina*, Palencia, 1982.
- BRASAS, J. C., «Mazas», *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, n.º 68 y 69.
- BROWN, J. y ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981.
- BROWN, J. and KAGAN, R. L., «The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution», *Art Bulletin*, 69 (2), June 1989, pp. 231-255.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España (1599-1614)*, Madrid, 1857.
- CALDERÓN, P., *Obras completas. III. Autos sacramentales*, Madrid, 1952.
- CAMPS, E., *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, Madrid, 1941.
- CANO DE GORDOQUI, J. L., *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo*, Valladolid, 2001.
- CAPEL, M., «La platería de la Catedral de Jaén», *Libro Homenaje a la Profesora Doña Encarnación Palacios Vida, al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila, al Profesor Don Manuel Pérez Martín*, Granada, 1985, pp. 319-383.
- CAPEL, M., *Orfebrería religiosa en Granada*, Granada, I, 1983.
- CAPEL, M., *Orfebrería religiosa en Granada*, Granada, II, 1986.
- CAPEL, M., «Platería de Antequera», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII, 1991, pp. 147-161.
- CAPEL, M., *La sillería del coro y otras artes suntuarias de la catedral de Jaén*, Jaén, 1999.
- CARDERO, R., «Catálogo de la orfebrería», *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 89-119.
- CEA, A., *Guía de la artesanía de Salamanca*, Madrid-Salamanca, 1985.
- CEA, A., «La cruz en la joyería tradicional salmantina. Sierra de Francia y Candelario», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI, II, 1996, pp. 183-236.
- CEA, A., *El tesoro de las reliquias. Colección de la Abadía cisterciense de Cañas*. Logroño, 1999.
- CEA, A., «Tiento para un estudio de las joyas en la obra de Cervantes. Entre el testimonio literario y la tradición documental», en PEREDA, R y RODRÍGUEZ BERNIS, S. (coords.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, 2005, pp. 85-102.
- CEA, A. y GARCÍA, P., «Joyas para la mujer en las *Cartas Privadas de Emigrantes a Indias, 1540-1616*», *Tejer y Vestir: de la Antigüedad al Islam*, Madrid, 2001, pp. 327-354.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, 1998.
- CHECA CREMADES, F., «Antiguallas y curiosidades: Lastanosa y el coleccionismo en el siglo XVII», *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. S. XVI-XVII*, Huesca, 1994, pp. 125-131.
- CHERRY, P., *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.
- COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, Barcelona, 1943.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Plata de vajilla. Talleres castellanos», *Archivo Español de Arte*, n.º 206, 1979, pp. 145-168.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1982.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Piezas de platería en la pintura de Murillo», *Goya*, n.º 169-171, 1982, pp. 68-74.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro», *Boletín del Seminario de Estudios y Arqueología*, n.º 48, 1982, pp. 327-350.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Introducción a la colección de platería del Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, n.º 193-195, 1986, pp. 30-39.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las*

- Artes Aplicadas e Industriales en España, Madrid, 1987, pp. 65-158.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería» *Mirari*, Vitoria, 1989, pp. 355-443.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Jarros de pico en la platería hispánica (I y II)», *Galería Antiquaria*, 136 y 137, 1996, pp. 22-31 y 40-49.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2000.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», en BARTOLOME, A., (coord.), *Las Artes Decorativas en España II*. Summa Artis, vol. XLV, Madrid 1999, pp. 513-609.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Fuente», *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, cat. exp., Madrid, 1999, p. 125.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2000.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería eucarística hispánica: vasos para la comunión de los legos y para dar lavatorio a los que comulgan», *Estudios de Platería*. *San Eloy*, Murcia, 2005, pp. 125-141.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández Mora Zapata*, Murcia, 2006.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. y GARCÍA LÓPEZ, J. M.^a, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979.
- CURROS, M. A. y GARCÍA, P. F., *Madres mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de pintura*, t. II, Madrid, 1998.
- DA VEIGA, P., *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, Valladolid, 1989.
- DABRIO, M. T., «La orfebrería en Córdoba. Del Renacimiento a nuestros días», en VILLAR MOVELLÁN, A (ed.), *Córdoba y su provincia*, t. III, Sevilla, 1985, pp. 337-344.
- DABRIO, M. T., «La colección de platería del Monasterio del Cister», *Apotheca*, n.º 6, Córdoba, 1986, pp. 107-131.
- DABRIO, M. T., «El arte de la platería», en VILLAR MOVELLÁN, A. (dir.), *El convento de Dominicas del Corpus Christi de Córdoba*, Córdoba, 1997, pp. 268-306.
- DABRIO, M. T., «Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba», *Estudios de Platería*. *San Eloy*. Murcia, 2002, pp. 107-126.
- DABRIO, M. T., «La Custodia procesional en Córdoba», *Laboratorio de Arte*, n.º 17, Sevilla, 2004, pp. 209-227.
- DABRIO, M. T., «La custodia procesional en Córdoba. Aproximación tipológica», *Estudios de Platería*. *San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 171-190.
- DAVIES, G. A., «'Pintura': Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XXXVIII, 1975, pp. 288-313.
- DE LA TORRE Y DEL CERRO, J., *Registro documental de plateros cordobeses*, Córdoba 1983.
- DELEITO PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda en la casa del rey poeta*, Madrid, 1946.
- DÍAZ VAQUERO, M., *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Córdoba, 1987.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII. I. El estamento nobiliario*, Granada, 1992.
- ENRÍQUEZ, R. y SÁNCHEZ, J. A., «Mazas de ceremonia», en SAURET GUERRERO, T. (dir.), *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, 2001, pp. 378-379.
- ESTERAS, C., *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 1984.
- ESTERAS, C., «El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística», *El Oro y la Plata de las Indias en la época de los Austrias*, cat. exp. Madrid, 1993, pp. 393-423.
- ESTERAS, C., «Barra de plata», *El oro y la plata en la época de los Austrias*, Madrid, 1997, p. 224.
- ESTERAS, C., «Pintura y platería en la época de Zurbarán (1598-1644)», *Actas del Symposium Internacional «Zurbarán y su época»*, Fuente de Cantos, Llerena y Guadalupe, 1998, pp. 110-117.
- ESTERAS, C., *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000.
- ESTERAS, C., «Barra de plata», *España y América un Océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de Contratación. 1503-2003*, Sevilla, 2003-2004.
- ESTERAS, C., «Ewer», *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, The Metropolitan Museum of Art, New York and Yale University Press, New Haven and London, 2004.
- ESTERAS, C., «Sobre berneales mexicanos del siglo XVII», *Estudios de Platería*. *San Eloy*. Murcia, 2004, pp. 147-164.
- ESTERAS, C., *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII. (Obras escogidas)*, Barcelona-London, 2005.
- EVANS, J., *A history of Jewellery, 1100- 1870*, Londres, 1953.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera*, Sevilla, 1993.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Virgen de la Candelaria», *La Inmaculada en el Arte andaluz*, Córdoba, 1999.
- FAYARD, J., *Les membres du Conseil de Castille a l'époque moderne (1621-1746)*, París, 1979.
- FEO, J., «Apuntes para la historia de la Catedral de Canarias. El orfebre cordobés Damián de Castro y sus obras en nuestra Iglesia», *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 2-III-1926.
- FERNÁNDEZ, L., «Espacios domésticos en la Baja Edad Media», *Historia Abierta*, 2003, pp. 34-37.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. R., «Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII», *Apotheca*, n.º 5, 1985, pp. 9-37.
- FERNÁNDEZ, R., MUNO, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984.
- GALERA ANDREU, P. A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1979.

- GALISTEO MARTÍNEZ, J., «Sacramento y culto. Las custodias procesionales de Aguilar de la Frontera y Montilla (Córdoba)», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 205-215.
- GALISTEO MARTÍNEZ, J., «Dime cómo en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba), Aportación documental», *Boletín de Arte*, n.º 26-27, 2005-2006, pp. 821-835.
- GALLEGO, A., *Guía de Granada*, Madrid, 1961.
- GAMBÚS SAIZ, M., «El auge del coleccionismo en Mallorca durante los siglos XVI y XVII», *Actas del VII CEHA. Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1992, pp. 161-166.
- GAMERO ROJAS, M., «El gobierno concejil de la villa de Marchena en el siglo XVIII», *Política e instituciones. El Concejo de la villa de Marchena y la Casa de Arcos. Actas de las VI Jornadas sobre la historia de Marchena*, Marchena, 2002.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. R., *Encuentro con Alonso Barba (1569-1662). Ilustre metalúrgico de «la villa de Lepe, en la Andalucía»*, Lepe, 1997.
- GARCÍA HERNÁN, D., *Aristocracia y señorío en la España de Felipe II. La Casa de Arcos*, Granada, 1999.
- GARCÍA LEÓN, G., *El Arte de la Platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Sevilla, 2001.
- GARCÍA LEÓN, G., «En torno a la producción de Damián de Castro en Écija (Sevilla)», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 217-236.
- GARCÍA LÓPEZ, D., «De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro' Juan de Arfe y la teoría artística», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 127-142.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal, I*, Valladolid, 1999.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)*, Cáceres, 1987.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «*Verum Corpus*», *El año de la Eucaristía, cat. exp.*, Badajoz, 2005.
- GARCÍA PÉREZ, N., «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las elites de poder», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2005, pp. 157-172.
- GARRAMIOLA, E., *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*, Córdoba, 1982.
- GASCÓN DE TORQUEMADA, J., *Gaçeta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, 1991.
- GESTOSO y PÉREZ, J., *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1890.
- GESTOSO y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, edic. facs., Pamplona, 2001.
- GILA MEDINA, L., «Cano y el Cabildo de la Catedral de Granada: memorial de agravios del racionero al Rey y sus precedentes históricos», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 173-189.
- GABORIT-CHOPIN, D., *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les «honneurs de Charlemagne»*, París, 1988.
- GIL ENCABO, F., «Vincencio Juan de Lastanosa y sus prodigios», *Signos*, Huesca, pp. 110-123.
- Gold and Silver of the «Atocha» and «Santa Margarita»*, Christie's New York, June 14v and 15, 1988.
- GÓMEZ BRAVO, J., *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, Córdoba, 1778.
- GÓMEZ MORENO, M., «Alonso Cano», *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 1887.
- GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, 1892.
- GÓMEZ VARGAS, A., *El ceremonial del cabildo municipal sevillano*, Sevilla, 1967.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy*, Madrid, s/f.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla, 1844.
- GONZÁLEZ DE LA PEÑA, E., «Un importante hallazgo en la historia de la orfebrería andaluza. Se descubre el autor de la custodia de Santa María», *Vía Marciala*, n.º 427, Útrera, 1999.
- GUTIÉRREZ ALONSO, L. C., «Noticias sobre platería en Guadix y Baza», *Archivo Español de Arte*, n.º 255, 1991, pp. 402-410.
- GUTIÉRREZ ALONSO, L. C., «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»*, n.º 5, 1992, pp. 66-67.
- HEREDIA, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva, I-II*, Huelva, 1980.
- HEREDIA, M. C., «Alhajas, plata y pintura en un inventario "post mortem" del siglo XVIII», *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 111-124.
- HEREDIA, M. C., «Las mazas de plata del ayuntamiento de Alcalá de Henares», *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, I, pp. 655-668.
- HEREDIA, M. C., «Plata sevillana en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares», *Laboratorio de Arte*, n.º 10, 1997, pp. 181-194.
- HEREDIA, M. C., «La platería en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares», *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 139-156.
- HEREDIA, M. C., «De arte y de devociones eucarísticas. Las custodias portátiles», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 163-181.
- HEREDIA, M. C., «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio», *Archivo Español de Arte*, n.º 304, 2003, pp. 371-388.
- HEREDIA, M. C., «Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia Commensuracion* y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales», *Laboratorio de Arte*, n.º 4, 2005, pp. 63-74.
- HEREDIA, M. C., «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2005, p. 193-212.

- HEREDIA, M. C., «Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe», *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 307-318.
- HEREDIA, M. C., «La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe», *Archivo Español de Arte*, n.º 315, 2006, pp. 313-319.
- HEREDIA, M. C., «Un manuscrito muy poco conocido de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe», *Goya*, n.º 311, 2006, pp. 67-78.
- HEREDIA, M. C., «Francisco de Alfaro y el sagrario de la catedral de Sevilla», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 254-276.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla, 1983.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1939.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. IV, Sevilla, 1955.
- HERNANDEZ, J.; SANCHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937.
- HERNÁNDEZ PERERA, J., «La obra del orfebre cordobés Damián de Castro en Canarias», *Archivo Español de Arte*, t. XXV, n.º 98, 1952, pp. 111-128.
- HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955.
- HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987.
- HERRÁEZ ORTEGA, M. V., «Los Arfe: Teoría y praxis», *La Platería en la época de los Austria*, Valladolid, 1997.
- JUSTI, C., «Die Goldschmiedefamilie der Arphe», *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, Berlín, 1908, pp. 269-290. Traducido por Ovejero, E., «Estudio sobre la familia de los Arfe», *Estudios de Arte Español*, Madrid, 1913, t. I, pp. 248-251.
- JOHNSON, A.M., *Hispanic Silverwork*, Nueva York, 1944.
- KINKEAD, D., «Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes*, n.º 17, 1989, pp. 117-175.
- KROESEN, J., *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Lovaina, 2000.
- LARA ARREBOLA, F., «Una talla inédita de Pedro Duque Cornejo», *Archivo Hispalense*, n.º 77, 1975.
- LARA ARREBOLA, F., «Dos tallas inéditas de Pedro Duque Cornejo», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 100, 1979.
- LÓPEZ, P., «El facistol y el candelero del Cirio Pascual», en GILA MEDINA, L. (coord.), *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. I, Granada, 2005, pp. 715-719.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M., «Arte de los metales», en MARTÍNEZ SHAW, C. y ALFONSO MOLA, M. (edit. cient.), *La cultura en tiempos de Felipe III y de Felipe IV*, cat. exp. Valladolid, 1999.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., «Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2001, pp. 131-148.
- MALDONADO, M. T., *La platería burgalesa. Plata y plateros en la catedral de Burgos*, Madrid, 1994.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.
- MARIAS FRANCO, F., «Alonso Cano y la columna salomónica», *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y Alonso Cano*, Madrid, 1999.
- MARICHALAR, A., *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, 1959.
- MARTÍN, F. A., «En torno al bodegón de Espinosa», *Homenaje al profesor A. E. Pérez Sánchez*, (en prensa).
- MARTÍN, F. A., *El arte de la platería en San Juan de Dios de Granada*, Granada, 1981.
- MARTÍN, F. A., *Joyas de la platería del Patrimonio Nacional*, cat. exp., Madrid, 1989.
- MARTÍN, F. A., *L'Art de l'argenteria a les col·leccions Reials*, cat. exp., Palma de Mallorca, 1995.
- MARTÍN, F. A., «Plata y plateros en el lustro real», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2007, (en prensa).
- MARTÍN, M. y GARCÍA, G., *La Virgen del Valle de Écija*, Écija, 1995.
- MARTÍN, M. y VALSECA, A., *Écija y el Marquesado de Peñañor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*, Córdoba, 2000.
- MARTÍNEZ, M., *Alonso Cano: estudio monográfico de la obra del insigne Racionero que lo fue de la Catedral de Granada*, Madrid, 1949.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano del Prado y Villalpando», *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987.
- MEDINA CONDE, C. de, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 de su erección hasta el presente de 1785*, ed. facsímil, Málaga, 1984.
- MEJÍAS, M. J., «El tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Estepa. Las joyas barrocas», *I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1994, pp. 415-428.
- MEJÍAS, M. J., *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*, Carmona, 2000.
- MEJÍAS, M. J., «El adorno con alhajas de las imágenes marianas de la Sevilla rural», *Estudios de platería. San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 233-246.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1947.
- MERINO, M., «Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 26, 1930, pp. 57-86.
- MONTALVO, F. J., «Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan», *Goya*, n.º 279, 2000, pp. 167-175.

- MORALES, A., *La parroquia de San Lorenzo de Sevilla*, Sevilla, 1981.
- MORALES, A., SANZ, M.J., SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1ª edic., 1981, 2ª edic., 2004.
- MORÁN, M. y CHECA, F., *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985.
- MORENO, A., ALMANSA, J. M. y JÓDAR, M., *Guía artística de Jaén y su provincia*, Sevilla, 2005.
- MORENO, F., *Platería Cordobesa*, Córdoba, 2006.
- MORENO PUPPO, M., *La orfebrería del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*, Jerez de la Frontera, 1986.
- MUÑOZ, M. y SÁNCHEZ ABADÍE, M., «Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 405-444.
- MULLER, P. E., *Jewels in Spain 1500-1800*, Nueva York, 1972.
- NADAL INIESTA, J., «La platería en el ámbito doméstico murciano», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, pp. 265-277.
- NICOLÁS, M. y TORRES, M. R., «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 283-312.
- NICOLÁS, M. y TORRES, M. R., «Platería cordobesa en la Catedral de Almería», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 513-526.
- NIETO, M y MORENO, F., *Eucharística Cordubensis*, cat. exp., Córdoba, 1993.
- NIETO, M., *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998.
- NIEVA SOTO, P., *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*, Jerez, 1988.
- NIEVA SOTO, P., *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*, Madrid, 1992.
- NIEVA SOTO, P., «Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 54, Zaragoza, 1993, pp. 87-114.
- NIEVA SOTO, P., «Las piezas del platero sevillano Gargallo en Nuestra Señora de la O de Rota: precios y otras cuestiones», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 59, Valladolid, 1993, pp. 479-490.
- NIEVA SOTO, P., «Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro en el bicentenario de su muerte», *Academia de San Fernando*, n.º 77, Madrid, 1993, pp. 349-380.
- NIEVA SOTO, P., *La platería en la iglesia rotaña de Nuestra Señora de la O*, Rota, 1995.
- NIEVA SOTO, P., «La custodia de San Miguel y otras obras jerezanas del platero Juan Laureano de Pina», *Goya*, n.º 246, 1998, pp. 328-334.
- NIEVA SOTO, P., «El ajuar de platería de la antigua Hermandad Sacramental de San Miguel de Jerez», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 465-485.
- NIEVA SOTO, P., «Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2004, pp. 381-394.
- NIEVA SOTO, P., «Chocolateros españoles en plata: piezas conservadas y un dibujo inédito de Domingo de Urquiza» *Goya*, n.º 318, Madrid, 2007, pp. 177-186.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973.
- ORBE SIVATTE, A.; «Plata doméstica española del siglo de los Austrias Menores», *Archivo Español de Arte*, n.º 299, 2002, pp. 293-334.
- OCHOA BRUN, M. A., *Historia de la diplomacia en España*, Madrid, 1999.
- OMAN, CH., *The Golden Age of Hispanic Silver*, Londres, 1968.
- OMAN, CH., *English silversmiths' work civil and domestic*, Londres, 1963.
- ORTIZ D., «Tres imágenes catedralicias hechas en plata», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 100, 1979, pp. 147-152.
- ORTIZ, D., *Exposición de orfebrería cordobesa*, cat. exp., Córdoba, 1973.
- ORTIZ, D., «El libro registro de Hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 93, 1973, pp. 71-116.
- ORTIZ, D., «Relación de plateros cordobeses entre 1745 y 1748», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 97, 1977, pp. 137-164.
- ORTIZ, D., *Punzones de Platería cordobesa*, Córdoba, 1980.
- ORTIZ, D., «Catálogo del archivo histórico del gremio de plateros de Córdoba», *BRACO*, n.º 101, 1980, pp. 127-185.
- ORTIZ, D., «La platería cordobesa durante el siglo XVII», *Antonio del Castillo y su época*, cat. exp., Córdoba, 1986, pp. 231-252.
- PÁEZ, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981.
- PALOMERO, J.M., «La platería en la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.
- PALOMERO, J.M., «Nuevos datos sobre el proceso editorial de la «Varia Conmensuración», de Juan de Arfe: La fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 623-890.
- PALOMERO, J.M., «Busto Relicario de San Laureano», *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, Sevilla, 1992, pp. 16, 82-83 y 442-443.
- PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS, J., *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*, Salamanca, 1980.
- PELÁEZ DEL ROSAL, M., REY, J. M. y TINES, R. M., *El obispo Caballero, un prieguense en América*, Priego de Córdoba, 1989.
- PÉREZ-AÍNSUA, N., *Soledad. Grabado original de 1780*, Écija, 2003.
- PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las catedrales de Cádiz*, León, 1988.

- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La Platería de la Ciudad de Zamora*, Zamora, 1999.
- PÉREZ DE HERRERA, C., *Enigmas*, Madrid, 1943.
- PÉREZ GRANDE, M., «La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII», *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV CEHA*, Zaragoza, 1984, pp. 273-289.
- PÉREZ MORERA, J., «Ostensorio dominico de Santo Tomás, Ostensorio dominico de Tetramorfo y Ostensorio dominico de San Miguel», *La Huella y la Senda*, cat. exp., Islas Canarias, 2003, pp. 375-381.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Murillo, 1617-1682*, Madrid, 1982.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, 1996, Madrid, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997.
- PÉREZ VIDAL, J., «Talavera, apelativo de loza», *Loarí. Boletim du Museu de Cerâmica Popular Portuguesa*, t. I, 1968, pp. 4-14.
- PINHEIRO DA VEIGA, T., *Fastiginia o fastos geniales*, Valladolid, 1973.
- PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1786.
- PORTÚS, J., «"Que están vertiendo claveles". Notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. VI, 1993, pp. 255-274.
- PORTÚS, J. y VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1998.
- PUERTA, M. F., «Piezas de plata en la pintura española de bodegón», *Goya*, n.º 269, 1999, pp. 83-99.
- PUERTA, M. F., *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2005.
- PUERTA, M. F., «Piezas de vajilla. Platería civil madrileña del siglo XVII», *Antiquaria*, n.º 72, 1990, pp. 34-39.
- QUEVEDO, F., *La vida del Buscón*, ed. LÁZARO CARRETER, F., Salamanca, 1980.
- QUEVEDO, F., *Poesía original completa*, ed. BLECUA, J. M., Barcelona, 1981.
- QUILES, F., «La custodia de Santa María de la Mesa de Utrera y sus autores», *Archivo Hispalense*, n.º 222, Sevilla, 1990, pp. 155-171.
- QUILES, F., *La parroquia de Santa María de la Asunción de Lora del Río y su orfebrería*, Lora del Río, 1992.
- QUINTERO, P., *Catedral de Málaga. Descripción de dos obras antiguas de orfebrería y de su sillería de coro*, Málaga, 1904.
- QUINTERO, P., «Cruz de la Catedral de Málaga», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909.
- QUINTERO CARTES, J. B., *Ave verum Corpus: Cristo Eucaristía en el arte onubense*, cat. exp., Huelva, 2004, pp. 398-399.
- QUIROSA, M. V. y GARCÍA, D., «Los ángeles de Cano para el facistol de la Catedral de Granada», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, pp. 697-702.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, t. CVII., Madrid, 1893.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R., «Estudios sobre la historia de la orfebrería cordobesa», *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1893.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1904, (reed. 1983).
- RAMÍREZ DE LAS CASAS, L. M., *Noticia del Excmo. E Ylmo Sor. Obispo de Córdoba D. Antonio Caballero y Góngora*, 15 Nov. de 1844 (manuscrito).
- RAMOS DE CASTRO, G., *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982.
- RAVÉ, J. L., *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986.
- RAYA, M. Á., «El programa iconográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquia de San Pedro de Córdoba», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 445-460.
- RECIO MIR, A., «*Sacrum Senatum*». *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999.
- RECIO MIR, A., «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», *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 411-424.
- RIAÑO, J.F., *The industrial arts in Spain*, Londres, 1879.
- RIVAS CARMONA, J., «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2001, pp. 211-230.
- RIVAS CARMONA, J., «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata», en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 493-529.
- RIVAS CARMONA, J., «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 515-536.
- RIVAS CARMONA, J., «El patrocinio de las platerías catedralicias», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2004, pp. 479-498.
- RIVAS CARMONA, J., «Las platerías parroquiales: el ejemplo de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2005, pp. 472-475.
- RIVAS CARMONA, J., «La platería de la catedral de Córdoba y su significación histórica», *Estudios de Platería, San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 631-650.
- RIVAS CARMONA, J., «La platería en la Catedral de Guadix», *Magna Splendente. La Catedral de Guadix*, (en prensa).
- RIVERA DE LAS HERAS, J. A., «El esplendor de la liturgia», *La platería en la época de*

los Austrias mayores en Castilla y León, cat. exp., Valladolid, 1999, pp. 19-55.

RODA, J., «La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, n.º 8, 1995, pp. 393-409.

RODA, J., «La custodia procesional de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena», *Boletín de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena*, n.º 48, Sevilla, junio de 2001, s.p.

RODRÍGUEZ BERNÍS, S., *El mueble español: Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «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*, Madrid, 1991, pp. 43-52.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, J. A., «Alonso Cano y el retablo», *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 251-270.

ROJAS VILLANDRANDO, A., *El viaje entretenido* (1603), Madrid, 1977.

ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía artística de Antequera*, Antequera, 1981.

ROMERO BENÍTEZ, J., «El Museo Conventual de las Descalzas», *Revista de Estudios Antequeranos*, n.º 11, 1999, pp. 161-193.

ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934.

ROMERO TORRES, J. L., «Orfebrería y escultura. Aproximación al estudio de sus relaciones», *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 1984.

ROSENTHAL, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990.

SÁEZ GONZÁLEZ, M., *La platería en la Diócesis de Tui*, La Coruña, 2001.

SAINZ FUERTES, P., *Mancerinas hispánicas de plata*, Madrid, 1996.

SALTILLO, M., *La heráldica en el arte*, cat. exp., Madrid, 1947.

SÁENZ DE MIERA, J., «Instrumentos suntuarios para una nueva dignidad real: útiles y objetos preciosos pertenecientes a Isabel I de Castilla», *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, 2004, pp.155-168.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los Arfe*, Madrid, 1920.

SÁNCHEZ CANTON, F. J., *Dibujos españoles*, Madrid, 1930.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, *Archivo Documental Español*, t. IX y X, Madrid, 1956-59.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A. S., «Damián de Castro, integración del arte de la platería, escultura y arquitectura», *Correspondencia e integración de las artes*, 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 2002, pp. 459-476.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *Orfebrería del Museo de Málaga*, Madrid, 1980.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Plata y plateros cordobeses en Málaga», *Boletín de Arte*, Málaga, n.º 3, 1982, pp. 169-206.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «El marcate de la plata en Málaga y otros centros de la provincia (Antequera y Ronda)», *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pp. 351-364.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Platería en el Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera», *Boletín de Arte*, n.º 6, 1985, pp. 277-284.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)», *Boletín de Arte*, n.º 10, 1989, pp. 157-174.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Mazas de ceremonia», *Patrimonio artístico y monumental*, Málaga, Ayuntamiento, 1990, pp. 278-279.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La platería y los maestros plateros de Fábrica en la

Catedral de Málaga durante el siglo XVIII», *Boletín de Arte*, n.º 11, 1990, pp. 159-184.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Museo Municipal de Antequera. Catálogo de la platería», *Revista de Estudios Antequeranos*, 2, 1993, pp. 197-330.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «El pleito de la platería de Málaga con los plateros feriantes de Córdoba (1775-1778)», *Baetica, Estudios de Arte, Geografía e Historia*, Málaga, 1997, pp. 59-68.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El patrimonio de la Virgen de los Remedios*, Antequera, 1997.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, 1997.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Entre el coleccionismo y la ostentación: el inventario de bienes de José Francisco Guerrero Chavarino, primer conde de Buenavista (†1699)», *Boletín de Arte*, n.º 19, 1998, pp. 167-186.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La platería en el contexto del patrimonio histórico de la Iglesia de Málaga », en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, pp. 82-88.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Rostrillo de la Virgen de los Remedios», en SÁNCHEZ-LAFUENTE (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga-Sevilla, 1998, p. 219.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Cruz Catedralicia», en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, p. 256.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Custodia», SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, p. 164.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Frontal de altar», en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, p. 166.

- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Cáliz y copón», en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, pp. 250-251.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Cáliz», en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, pp. 252 y 253.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Juego de altar (cáliz, copón, vinajeras y campanilla)», en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Málaga, 1998, p. 255.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Copa de comunión», en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga* cat. exp., Málaga, 1998, p.155.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Las platerías de Málaga en el siglo XVIII», en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2001, pp. 245-254.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la Catedral de Granada», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2004, pp. 550-551.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «El patrimonio de plata labrada de la Colegiata de Antequera», *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Antequera, 2004, pp. 203-219.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La orfebrería», en GILA MEDINA, L. (coord.), *El Libro de la Catedral de Granada*, vol. I, Granada, 2005, pp. 580-603.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «Portapaces» *Tota Pulchra. El Arte de la Iglesia de Málaga*, cat. exp., Sevilla, 2005, pp. 174-175.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «La platería en las Catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2005, pp. 487-503.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., «De inmensa argentería que dilata...». *La platería y los exvotos en la decoración interior de la iglesia de la Victoria de Málaga. Siglos XVII y XVIII.* (en prensa).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Non Vos *Delerinqvam*. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 6. 1993, pp. 221-240.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible», *Boletín de Arte*, n.º 16, 1995, pp. 139-158.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una utopía estética. El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, 1999.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Copón» en SAURET GUERRERO, T. (dir.), *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, 2001, p. 382-383.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Frontal de altar», en SAURET, T. (dir.), *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, 2001, pp. 376-377 y 380-381.
- SÁNCHEZ PINEDA, C., MUÑOZ TORRADO, A. y JIMÉNEZ PLACER, L., *Exposición de Valdés Leal y Arte Retrospectivo*, cat. exp., Sevilla, 1923.
- SÁNCHEZ Y PINEDA, C., «Orfebrería», *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*, cat. exp., Sevilla, 1923.
- SANCHO CORBACHO, A., *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*, Sevilla, 1970.
- SANCHO CORBACHO, A., «Contribución documental al estudio del Arte sevillano», *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1930.
- SANCHO DE SOPRANIS, H. y DE LA LASTRA, J., *Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1969.
- SANTA CRUZ, A., *Crónica del Emperador Carlos V* (h. 1550), Madrid, 1920.
- SANTAMARINA, B., «Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro», *Archivo Español de Arte*, n.º 272, Madrid, 1995, pp. 398-399.
- SANTAMARINA, B., «Aparadores castellanos de los siglos XV y XVI en Castilla: cocineros y plateros al servicio del rey y de la nobleza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI, 2000, pp. 199-218.
- SANZ SERRANO, M. J. y DABRIO, M. T., «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas», *Archivo Hispalense*, n.º 176, 1974, pp. 108-126.
- SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, 2 vols. Sevilla, 1976.
- SANZ SERRANO, M. J., «Las jarras bautismales del Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, n.º 129, 1975, pp. 149-155
- SANZ SERRANO, M. J., «Orfebrería cordobesa en la catedral de Sevilla», *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, (siglos XVIII)*, t. II, Córdoba, 1978.
- SANZ SERRANO, M. J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981.
- SANZ SERRANO, M. J., «Modelos de joyas sevillanas durante el período rococó», *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pp. 369-394.
- SANZ SERRANO, M. J., «Escultura y orfebrería panormitanas en la catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 198, 1982, pp. 75-83.
- SANZ SERRANO, M. J., «La obra de un platero alemán del siglo XVII, en Sanlúcar de Barrameda», *Iberjoya*, n.º 18, Madrid, 1985, pp. 52-53.
- SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986.
- SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991.
- SANZ SERRANO, M. J., «Artes Decorativas», *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, pp. 253-364.
- SANZ SERRANO, M. J., «Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, 1992, pp. 317-319.
- SANZ SERRANO, M. J., *Una hermandad gremial. San Eloy de los plateros, 1341-1914*, Sevilla, 1996.
- SANZ SERRANO, M. J., «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen

- del cambio tipológico», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 427-439.
- SANZ SERRANO, M. J., «Orfebrería italiana en Sevilla (I)», *Laboratorio de Arte*, n.º 7, 1994, pp. 97-113.
- SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995.
- SANZ SERRANO, M. J., «La corona procesional», *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Córdoba, 1996-1997, pp. 109-136.
- SANZ SERRANO, M. J., «Dibujos de platería», *Libro de arquitectura de Hernán Ruíz II*, *Estudios*, Sevilla, 1998, pp. 257-265.
- SANZ SERRANO, M. J., *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000.
- SANZ SERRANO, M. J., *La Custodia de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 2000.
- SANZ SERRANO, M. J., «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 426-439.
- SANZ SERRANO, M. J., «La custodia de oro de la catedral de Sevilla», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 569-594.
- SANZ SERRANO, M. J., «El tesoro de la Virgen del Rosario en la parroquia de San Pedro de Carmona», *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna*, Carmona, 2003, pp. 273-283.
- SANZ SERRANO, M. J., «Altar de plata», *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, 2004.
- SANZ SERRANO, M. J., «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.
- SANZ SERRANO, M. J., «La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo», *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XVIII*, Madrid, 2006 (en prensa).
- SANZ SERRANO, M. J., «Un original modelo de bandejas rococó», *Estudios de Platería. San Eloy. San Eloy 2007*, Murcia, 2007 (en prensa).
- SANZ SERRANO, M. J. y HERNÁNDEZ, J.C., «Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2005, pp. 525-540.
- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981.
- SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, Valencia, 2000.
- SERRERA, J. M., OLIVER, A. y PORTÚS, J., *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Madrid, 1989.
- SIMÓN DÍAZ, J., «El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626», *Goya*, n.º 154, 1980, pp. 200-205.
- SIMÓN DÍAZ, J., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, 1982.
- SORRIBES, P. C., «Exposición de Arte Religioso en Alcalá de Henares», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1926.
- TAYLOR, R., «La sacristía de la cartuja de Granada y sus autores», *Archivo Español de Arte*, t. XXXV, n.º 138, 1962, pp. 168-172.
- TEMBOURY, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, 1954.
- TILLANDER, H., *Diamond Cuts in Historic Jewellery 1381-1910*, Londres, 1995.
- TORRES FERNÁNDEZ, M. R. y NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., «La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2003, pp. 283-312.
- TRAPOTE, M. C., «Custodia», *Las Edades del Hombre. El Árbol de la Vida*, cat. exp., Segovia, 2003, pp. 506-507.
- TRENS, M., *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952.
- VALDIVIESO, E., *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986.
- VALVERDE, J., «El platero cordobés Bernabé García de los Reyes», *Espiel*, 1962.
- VALVERDE, J., «El platero Damián de Castro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 86, 1964, pp. 29-46.
- VALVERDE, J., «El platero Tomás Jerónimo de Pedrajas», *Informaciones*, 26 de abril de 1967.
- VALVERDE, J., *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1974, pp. 214-217.
- VALVERDE FERNÁNDEZ, F., *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*, Córdoba, 2001.
- VARAS, M., «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.
- VARAS, M., *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, 2005.
- VARAS, M., «Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico», *Estudios de Platería. San Eloy*, Murcia, 2006, pp. 709-723.
- VARAS, M., «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.º 18, 2007, pp. 101-121.
- VEGA, L., *Colección escogida de obras no dramáticas*, BAE, t. 38, Madrid, 1950.
- VEGA, L., *Obras escogidas*, t. I, 5ª ed., Madrid, 1966.
- VEGA, L., *El duque de Viseo* (III, IX), Valencia, 1969.
- VEGA TAMARIT, P. de, *Ceremonial que observa el ilustrísimo cabildo y ayuntamiento de la muy noble y muy leal ciudad de*

Sevilla en las funciones de Iglesia ordinarias y extraordinarias a que asiste, Sevilla, 1799, Edición facsímil Sevilla, 1997, con introducción de DOMÍNGUEZ-ADAME, M., «Honores y ceremonial del ayuntamiento de Sevilla».

VENTURA, M., *Orfebrería de la parroquia de San Bartolomé de Espejo*, Córdoba, 1989.

VILLAR, A., DABRIO, T. y RAYA, A., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Sevilla, 2005.

VRANICH, S. B., «Lujo y ostentación de la clase media en Sevilla (S. XVI)», *Estudios sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, 1981, pp. 55-63.

WETHEY, H., *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.



Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Grafo, S.A.,
en el mes de noviembre de 2007.

