
*Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras:
arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización
(siglos XVI-XIX)*

SANTIAGO ALCOLEA GIL

En las páginas que siguen pretendemos sentar las bases y trazar las líneas generales de un trabajo que podría ser bastante más extenso. Presentamos una serie de datos acerca de la colaboración que artistas destacados en varias facetas de la creación artística han prestado a las diversas ramas de la orfebrería que, así, ha mejorado su calidad y elevado su nivel estético. Creemos que esos datos son suficientes por el momento y aceptablemente representativos para llegar a conclusiones aceptables que podrían ampliarse bastante más con la simple revisión y búsqueda de noticias similares en bibliografía que ahora no ha sido consultada. En la ocasión presente nos hemos limitado básicamente a los ámbitos españoles a partir del siglo XVI, con adición de noticias correspondientes a otros sectores europeos y en particular a los círculos franceses en el siglo XIX, muy interesantes por su influjo sobre nuestros artífices. Finalmente se añaden algunos otros datos indicativos de la amplitud e interés con que este hecho ha penetrado en las actividades de abundantes artistas contemporáneos.

Es posible que esta colaboración se diera ya en nuestros siglos medievales, de manera semejante a lo que nos indican los dibujos y grabados de Martin Schongauer († 1491) en que se reproducen obras de orfebrería que podrían ser utilizados como modelos, cual ocurre con el báculo (Munich, Staatliche Graphische Sammlung) o el incensario (colecc. particular). Más abundantes son los trabajos de Alberto Durero († 1528) en este sentido, conservados en la Sächsische Landesbibliothek, de Dresde, de los cuales hay claras derivaciones en obras de

orfebres de Nuremberg, especialmente en una serie de espléndidas copas con tapadera. No debemos olvidar que ambos artistas pertenecían a familia de orfebres.

Entre nosotros hemos de iniciar las referencias con la correspondiente a un arca para el monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, realizada en 1514 por los orfebres Diego Vázquez y Pedro de Medina, según modelos aportados por el pintor Juan de Borgoña. Siguen las noticias en esta centuria con las relativas a la gran custodia procesional de la Seo de Zaragoza, de tipo turri-forme, obra del orfebre Pedro de la Maison en los años 1535-1537, según los diseños que le proporcionaron el pintor Jerónimo Cosida y el escultor Damián Forment. Es interesante advertir en el último tercio de este siglo XVI el amplio reflejo que el arte desplegado por Gaspar Becerra en la catedral de Astorga alcanzó en numerosas piezas de orfebrería por tierras leonesas. Mucho más lo es el hecho que se da en la catedral de Toledo con dos grandes arcas para reliquias, labradas ambas por el mismo artífice, Francisco Merino. La primera es la de San Eugenio, contratada el 1569 y realizada de acuerdo con diseños del escultor Nicolás de Vergara «el Viejo»; la segunda es la de Santa Leocadia, labrada en los años 1590-1593 según trazas del también escultor Nicolás de Vergara «el Joven». En los criterios seguidos para la decoración de una y otra se advierten claramente los cambios estilísticos que se producen a lo largo del último tercio del siglo, cambios en los cuales, lógicamente, creemos que fue decisiva la influencia de los diseñadores. Final-

mente, cerramos lo que corresponde a este siglo XVI con la referencia a las andas del Corpus que tuvo la catedral de Málaga; eran obra muy probable del orfebre Gregorio de Frías según dibujo original del pintor italiano César Arbasia, activo por aquella zona en estos años últimos de la centuria.

En Italia, como simple muestra de lo mucho que cabría señalar en este sentido, puede señalarse el dato del pago que se efectuó en 1510 al orfebre perusino Cesarino Rossetti por la ejecución de dos bandejas destinadas al servicio de mesa, decoradas con temas de acusado clasicismo según dibujos de Rafael conservados hoy en Windsor y en Oxford. En otro sector geográfico, el francés, marcado particularmente en esta época por la Escuela de Fontainebleau, de acusado gusto italianizante, podríamos señalar la actividad de Etienne Delaune (...1518-1583...) que, con un estilo de extrema precisión influido por Primaticcio, nos da diversos estudios previos para obras de orfebrería, como platos, medallas, jarros, copas o colgantes, con refinada decoración mitológica. Algo parecido cabría decir de Antonio Fantuzzi, activo en Fontainebleau entre 1537-1550 como ayudante de Primaticcio; es suyo el grabado de una gran copa (París, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). Habría que recordar aquí lo que nos dice Giorgio Vasari de José de Rosso, llamado el Rosso Florentino († 1540) en su etapa francesa. Hizo innumerables dibujos de saleros, vasos, conchas y otras bazarías que el rey Francisco I mandó realizar en plata, entre ellos los dibujos para todos los vasos de una alacena real.

Cuando llegamos al siglo XVII el panorama de nuestros distintos focos artísticos se enriquece en cuanto ahora nos atañe, ya que pueden señalarse referencias correspondientes a la colaboración prestada por arquitectos, escultores o pintores, a la realización de obras de orfebrería. Entre los arquitectos hay que señalar a Francisco de Praves, que diseñó una custodia realizada por el platero vallisoletano Juan Lorenzo en 1612 con destino al monasterio de Santa Cruz en dicha ciudad. También intervinieron arquitectos en lo que había de ser la obra más importante de la platería toledana del siglo XVII, el trono de la Virgen del Sagrario, impulsado por el cardenal Moscoso y Sandoval a partir de 1646. Se pidieron proyectos a los arquitectos madrileños Pedro de la Torre (1654) y Hermano Bautista; al platero de Madrid Juan de Pallarés y al

pintor Sebastián Herrera Barnuevo (1654). Este último le fue pagado el mismo año y se conserva en el Museo del Prado, pero el trono fue realizado por el orfebre italiano Virgilio Fanelli con arreglo al proyecto presentado por Pedro de la Torre.

Más numerosa es la aportación de los escultores, dedicados particularmente a proporcionar modelos en madera para las imágenes argéneas que en este siglo fueron frecuentes. Serían indudablemente muchos esos modelos, pero sólo tenemos referencias concretas de algunas piezas, como la que realizó Juan Grau, ayudado por su hijo Francisco, el año 1667, para la cabeza destinada a guardar la reliquia de Santa Úrsula, en Valls, que debía realizarse en plata. Unos años después, el 1672, el orfebre barcelonés Bonaventura Fornaguera se obligó a realizar una imagen de la Concepción para la catedral de Gerona según el modelo que había de proporcionar el escultor, también barcelonés, Domingo Rovira. Finalmente, el año 1691, el escultor Juan Roig hizo un modelo de madera para la figura de un Niño Jesús y quizá de una Inmaculada, imágenes que habían de ser ejecutadas en plata por el orfebre barcelonés Francesc Via con destino a la iglesia de Sant Vicenç de Rupjà (Gerona). El mismo escultor, ya en los primeros años del siglo XVIII, realizó los modelos en madera para dos de las más destacadas obras de nuestra orfebrería en su primera mitad: los dos candelabros monumentales de la catedral de Palma de Mallorca y la urna para las reliquias de San Bernat Calvó en la catedral de Vic, obra ésta que se prolongó bastantes años, cosa que determinó la intervención posterior de los escultores Joan Font y Pere Costa. Una y otra fueron realizadas por el orfebre barcelonés Joan Matons, que supo interpretar perfectamente con los materiales y las técnicas del platero las excelencias del modelo.

En la orfebrería sevillana de estos finales del siglo XVII algunos bustos relicarios alcanzan tal altura en su realización, una semejanza tal con la buena talla en madera, que parece indudable la colaboración de un verdadero escultor en las tareas preparatorias. Ello ocurre en particular con los bustos de San Pío y San Laureano, de tamaño natural, que formaron parte del retablo de plata de la catedral de Sevilla, y son obra probable del orfebre Juan Laureano de Pina, a cuya habilidad profesional fue confiada la realización de la magna urna de San Fernando en la misma catedral. En 1671 se

encargaron varios dibujos para el proyecto de esta urna, entre los cuales se eligieron los de Francisco de Herrera el Joven. Para la realización se organizó una comisión de asesores en que intervinieron de manera diversa el escultor Pedro Roldán, el retablista Bernardo Simón de Pineda, el platero Diego de León, el maestro de cantería Francisco Rodríguez y los pintores B. E. Murillo y J. de Valdés Leal. Finalmente hay que subrayar la conocida aportación de este pintor sevillano y del cordobés Antonio del Castillo, que proporcionaron excelentes dibujos a los plateros cordobeses y con ello contribuyeron al esplendor de la orfebrería en esa ciudad. Puede apreciarse de una manera general que, cuando se trata de obras de gran envergadura, parece natural que otros artistas de reconocido prestigio colaboren con los orfebres en la fase de proyecto, de diseño, para conseguir resultados de superior nivel estético. También hay que tener en cuenta ya la publicación de libros especializados, entre los cuales hay que citar el del orfebre parisién Gilles Légaré «*Livres des ouvrages d'orfèvrerie*» (París, 1663), cuyas láminas ejercieron un influjo inmediato, como se demuestra en algunos dibujos existentes en el Museo Episcopal de Vic.

Al penetrar en el siglo XVIII se inicia una etapa muy brillante y fecunda en distintos focos. Quedan citadas ya algunas piezas que cronológicamente se sitúan en sus límites, pero a medida que avanzan los años de esta centuria, podríamos advertir una ampliación del papel reservado a los diseñadores de obras de orfebrería, de manera que no faltan los ejemplos de la atención prestada por grandes pintores en particular a la realización de piezas que, en cierta manera, podrían considerarse de nivel secundario. Es muy posible que ello sucediera ya anteriormente, pero ahora tenemos plena confirmación del hecho e incluso podríamos apreciar cómo continúa la edición de libros que ayudarán en gran manera a la difusión de los estilos y de las novedades en la tipología.

No faltan las referencias a la colaboración de los arquitectos y entre ellos debemos destacar la intervención de Fernando Casas y Novoa, el gran arquitecto de la catedral compostelana, en la realización de la urna para el monumento de Semana Santa en dicha catedral, labrada por Antonio Morales, platero de Santiago, en los años 1725-1728; no se conserva, pero según referencias, era muy bella. El también arquitecto L. Ferro Caaveiro, con-

tinuador de Casas y Novoa, está citado como autor de las trazas para las rejas de plata de la capilla mayor de la catedral de Compostela, realizadas por el orfebre de dicha ciudad Ángel Piedra el año 1765. Al mismo núcleo pertenecía Antonio García Bouzas que dibujó la estatua argétea de Santa Bárbara, labrada en 1733 por el platero vallisoletano Juan Álvarez para la capilla de las Reliquias de dicha catedral compostelana que, como vemos, fue un importante centro impulsor de grandes obras de orfebrería en este siglo. No lo fue menos la sede toledana que se vio enriquecida en estas fechas con la gran peana o basamento de plata y bronce para su custodia mayor, constituido por cuatro ángeles de airoso movimiento. Es la obra más importante de Manuel Vargas Machuca, platero de Toledo, en 1740, quien siguió los dibujos proporcionados al efecto por Narciso Tomé, arquitecto, que pocos años antes había culminado la construcción del audaz Transparente en la misma catedral, para la cual había trazado, en 1735, una monumental lámpara realizada por el platero J. D. Domínguez.

De las aportaciones de algunos escultores tenemos también algunas referencias. Entre ellas hay que citar una figura de Santa Madrona, realizada por el platero de Barcelona Joan Brauver el año 1743 para la iglesia barcelonesa de Santa María del Pino, según proyecto del escultor Josep Sunyer. Mucho más abundante es la que corresponde al escultor Lluís Bonifàs i Massò (1736-1786) del cual conocemos noticias pormenorizadas a partir del año 1752, fecha en que contrató con el platero barcelonés Pau Cots el modelo de madera de encina para un San Pedro que había de ser ejecutado en plata para el convento de San Francisco de Paula, de Barcelona. En 1755 hizo otro modelo similar, que le encargó el canónigo de la catedral de Tarragona Josep Foguet, para una figura de San Francisco Javier que debía realizar el platero de Barcelona Josep Martorell. Otro modelo corresponde a este mismo año; es el San Pablo que le encargó el platero leridano Pepe Llopart quien debía ejecutarlo en plata para la catedral ilderdense. El mismo orfebre barcelonés J. Martorell le encargó una figura de San José, en 1758, que había de ser modelo para una imagen en plata destinada a la cartuja de Montalegre. Más adelante, en 1764, realizó el modelo de una urna que debía ser realizada en plata por el orfebre de Tàrrrega Josep Fontanet para el monasterio de Vallbona de les Monges

(Lérida) y, finalmente, el siguiente año 1765 ejecutó el modelo para una lámpara que debía realizarse en plata para la capilla de la Virgen del Rosario, en Reus. Ya en los últimos años del siglo, concretamente entre 1794 y 1798, el orfebre valenciano Bernardo Quinzá realizó una imagen de plata de San Vicente Mártir para la cual contó con la colaboración del escultor José Esteve Bonet.

También los pintores participaron en estas tareas, tanto en niveles de escasa categoría como en otros de superior consideración. Si el poco conocido barcelonés Josep Vinyals diseñó en 1754 una figura de San José para que la realizase el ya mencionado platero de Barcelona Joan Brauer, con destino a la iglesia de Santa María del Pino, una actividad semejante desarrollaría el tan destacado pintor madrileño Luis Paret y Alcázar (1746-1799) a juzgar por los excelentes e ilustrativos dibujos con obras de orfebrería que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. No son piezas excepcionales, sino tan corrientes como pueden serlo una naveta, un cáliz, un relicario para un *lignum crucis* o unas custodias de sol, sin particulares valores en su tipología aparte la excelente calidad artística propia del pintor, pero demostrativas de la preocupación por mejorar el nivel de nuestra orfebrería, que en este siglo XVIII se hizo patente. Finalmente, y sólo a título de referencia de lo que ocurría en los ámbitos franceses, tan superiores y refinados en este terreno como en cualquier otro de las Artes Decorativas, cabría recordar la actividad múltiple desarrollada por Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), pintor, escultor, arquitecto y, además, orfebre, que es uno de los grandes maestros del rococó en Francia.

SIGLO XIX.

El panorama correspondiente al siglo XIX en el tema que ahora nos ocupa se hace mucho más complejo y con derivaciones muy sugestivas que llegan hasta relacionar estrechamente lo político con lo artístico. Se manifiesta a lo largo de toda la centuria, pero con particular fuerza en los años de su segunda mitad. Pocas, muy pocas, son las referencias correspondientes a los primeros años de este siglo. Interesante por ser muestra de lo que más adelante será frecuente, es la espada que se realizó para la consagración de Carlos X el 29 de mayo de 1825;

se trata de una verdadera obra de orfebrería en su empuñadura, dibujada por Evrard Bapst y realizada desde 1824 por Charles Bapst, joyero de la Corona francesa. Hay que llegar a los años 40 para apreciar un cambio importante, que es consecuencia de nuevos planteamientos político-culturales con su lógico reflejo en lo artístico. En los ámbitos franceses se aprecia una interesante circunstancia. Frente a una posición galicanista del Estado, en la que estilos relacionados con lo neoclásico predominaban ampliamente, se va constituyendo una posición favorable al retorno al rito romano, cosa que se realiza hacia 1840. Se impone una generación de eclesiásticos que considera a los filósofos del siglo XVIII como culpables de la descristianización de la sociedad y plantean el deseo de retornar al siglo de San Luis, a aquel siglo XIII que era considerado como la edad ideal en que la religión inspiraba la armonía política y social, y establecía la concordia entre lo temporal y lo espiritual. Este hecho puede interpretarse también como una manifestación de independencia frente a un poder político que tendía a afirmar su tutela sobre la Iglesia.

Adolphe Didron, el fundador de los «Annales Archeologiques», formuló por primera vez en 1844 la necesidad de imitar sistemáticamente todas las formas del mobiliario litúrgico medieval. Definió con precisión dos principios: en primer lugar, que toda creación debía ir precedida de un riguroso estudio arqueológico de las obras del siglo XIII, y en segundo que, cuando el modelo no existía o era preciso adaptarse a las necesidades modernas, había que proceder como lo habrían hecho los artistas medievales. Este arqueologismo político teológico se impuso de manera espectacular y el resultado puede apreciarse a través de la arquitectura neogótica o de la realización de piezas de orfebrería, de bordados o de ornamentos sagrados. Este ambiente se advierte con intensidad en los años iniciales del Segundo Imperio, como una actitud más o menos consciente de oposición del mundo eclesiástico al régimen de Napoleón III quien, por su parte, no tardó en canalizar el movimiento a través de las exposiciones oficiales, tanto si fueron artísticas como si unían el arte y las industrias, o por la protección de las actividades en torno a la producción de mobiliario litúrgico. En este sentido fue muy importante la intervención de E. Viollet-le-Duc (1814-1879) a lo largo de una veintena de años.

En los círculos cortesanos de Napoleón III se deseaba promover la educación de las clases populares mediante la regeneración de las artes decorativas, de manera que las de la época medieval eran contempladas como el arte democrático por excelencia. Esta era en el fondo la opinión de Viollet-le-Duc, quien pretendía conciliar de nuevo la calidad de la concepción con la amplia difusión del objeto, cosa que había sido el principal objetivo de los artesanos de los siglos XII y XIII. Además, consideraba que los esfuerzos del arqueólogo y del teórico serían inútiles si no permitían llegar a un objeto adaptado a las necesidades del momento y, en particular, a las costumbres litúrgicas de este siglo XIX. Si era necesario, el arquitecto debía inventar formas nuevas para satisfacer necesidades litúrgicas que no existían en la época medieval, así como adaptarse a las nuevas técnicas de producción, a los procedimientos industrializados, que permitían rebajar los costos. A nivel práctico, E. Viollet-le-Duc trabajó para varios orfebres muy destacados. Para Bachelet dibujó muchos modelos de custodias, cálices, copones y vinajeras; en colaboración con Poussielgue-Rusand realizó sus piezas más prestigiosas, relicarios, altares, facistoles o candelabros pascuales, y con Alejandro Chertier llevó a cabo numerosas piezas para el tesoro de Notre Dame de París.

Otros arquitectos presentan una actividad paralela. Puede citarse a Pierre Bossan (1814-1888), de amplia actividad como constructor de iglesias, monasterios o santuarios, que realizó numerosos dibujos para orfebrería religiosa, con erudito simbolismo. Algo parecido cabe decir de J. B.-A. Lassus (1807-1857), uno de los más destacados arquitectos neogóticos del Segundo Imperio; como complemento de sus tareas arquitectónicas, trató de recrear en ellas un «ambiente» gótico, mediante la realización de proyectos para objetos de culto, mobiliario, ornamentos, vidrieras y también orfebrería. En este sector concreto hay que destacar su intervención en la arqueta de Santa Radegunda (1852) para Poitiers.

En cuanto a la orfebrería civil puede apreciarse la fuerza del estilo neogriego en el Segundo Imperio. Mucho ayudó a ello la adquisición en Roma, por Napoleón III, de la colección Campana el año 1861. Estaba constituida por más de doscientas joyas griegas, etruscas o romanas, que pasaron al Museo del Louvre y, desde un principio, entusias-

maron a los orfebres. También penetró el gusto egipcio hacia 1867, con motivo de la apertura del canal de Suez, y se añadieron elementos extremo-orientales tras la expedición de China (1860) y la apertura del Japón al mundo europeo occidental. En este terreno hay que recordar la colaboración de algunos dibujantes o escultores. Maturin Moreau (1821-1912) proporcionó modelos de estatuillas a los fabricantes de bronce artísticos, entre ellos la casa Christofle, y P. A. Schoenewerk (1820-1885), con frecuentes temas mitológicos en su obra, trabajó para la casa Froment-Meurice. Por su parte, el conocido dibujante Louis Constant Sévin (1821-1888) creó objetos de orfebrería para casas tan renombradas como la de G. Denière y en particular para J. V. Morel, como unas copas de líneas renacentistas en piedras duras, entre ellas la conocida copa Hope (1855).

El reflejo de estas ideas en España y, particularmente, en Cataluña fue muy amplio. Contribuyó eficazmente a ello la publicación en Barcelona, en el año 1856, del «Álbum Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales. Sección de Platería y Joyería», por el pintor y dibujante Lluís Rigalt y Farriols (1814-1894). Con espíritu ecléctico, propio de la época, en sus láminas pueden admirarse custodias y cruces, góticas o platerescas; cálices románicos, escribanías mudéjares, joyas varias con decoración de tipo geométrico y otras piezas que podrían verse realizadas por nuestros orfebres de la época. En los años sucesivos, hasta principios del siglo XX, tenemos un amplio repertorio de datos demostrativos de la intensa participación de muchos artistas en la creación de la obra de orfebrería. Arquitectos, escultores y pintores colaboraron de manera diversa en esa tarea, de manera que los arquitectos intervinieron particularmente en obras que permiten aplicar soluciones relacionadas con su profesión, en especial las que están conectadas con la mencionada tendencia hacia el goticismo. También los escultores se situaron en terrenos muy afines con lo que les era propio, mientras que la participación de los pintores fue mucho más diversificada y reducida, aunque más temprana. Según nuestras noticias la inicia el mencionado Ll. Rigalt, en 1861, con el proyecto de la espada que la ciudad de Reus regaló al general Prim, la cual fue realizada por el orfebre barcelonés J. Fábregas y Falgueras. A. Urgellés dio la idea para un viril realizado por el platero Oñós, en 1866, para la iglesia de la Mer-

ced, y J. Serra Gibert (1834-1877) se mostró particularmente activo en este terreno, pues diseñó la medalla para las Exposiciones Agrícola y Marítima de 1872, cincelada por J. Espriu, y realizó el proyecto para tres espadas que el Ayuntamiento de Bilbao deseaba ofrecer a los generales Serrano, Concha y Castillo el año 1874 en atención a considerarles libertadores de la Villa en la tercera guerra carlista. Muy lógica es la colaboración del pintor José Masriera Manovens (1841-1912) en las tareas del taller familiar; entre otras muchas obras cuyas debemos destacar el dibujo de la gran urna de plata, de estilos renacentista y barroco, realizada en 1895 para guardar los restos del beato capuchino Fr. Diego José de Cádiz en una iglesia de Ronda. Para el mismo taller dibujó el polifacético Alejandro de Riquer (1856-1920) una arquilla de plata con que se obsequió (1890) al pintor Baldomero Galofre y, finalmente, hay que recordar una urna para las reliquias de Santa Madrona, realizada por el orfebre Juan González (1899) de acuerdo con el proyecto del dibujante J. Ll. Pellicer Feñé (1842-1901).

Las referencias acerca de la participación de los escultores se inician en Barcelona el año 1871 con la realización en plata, por los talleres de los hijos de F. A. Carreras, de un grupo de la Huida a Egipto, del escultor E. Pagés, con que se obsequiaba al Papa Pío IX. En los años sucesivos son particularmente numerosas las noticias correspondientes a la actividad del escultor Rosendo Nobas (1838-1891) en relación con la orfebrería; colaboró con el orfebre F. Cabot en una escribanía de plata (1874); con los orfebres Torruella en otra escribanía dedicada al jurisconsulto Federico Nicolau (1880) y con los talleres Masriera para la realización (1875) de un busto, en plata, del compositor y musicólogo Felipe Pedrell. Más numerosas y variadas son las realizaciones de Eusebio Arnau (1864-1933) en colaboración con la casa Masriera especialmente; podemos señalar su intervención en una arqueta de plata con esmaltes (1891); en una placa de homenaje al fundador del Banco de Barcelona, Manuel Girona (1894); en una gran medalla con la alegoría de la Caridad (1894); en una lámpara para la iglesia de la Virgen de la Merced (1895); en un grupo de plata regalado al director de «La España Industrial», Matías Muntadas (1896), y en un viril destinado al convento sevillano de la Visitación (1898).

De modo esporádico colaboraron otros escultores destacados. Podemos señalar a Jerónimo Suñol (1838-1902), quien modeló la medalla que se acuñó en memoria de M. Fortuny en los talleres Masriera (1875), en los cuales fue realizado también (1884) un gran crucifijo de plata, modelado por J. Suñol, con dos ángeles de A. Querol al pie. Joan Roig y Soler (1835-1918) intervino en la factura de una estatuilla en plata que la Diputación de Barcelona quería regalar al general Martínez Campos por sus aportaciones a la pacificación de Cataluña (1875). El malogrado Josep Gamot (1860-1890) proporcionó el modelo para un Mercurio en plata de la Joyería Cabot (1882) y Josep Reynés Gurgui (1850-1926) el del grupo en plata maciza de la princesa Isabel, heredera del Imperio del Brasil, que se realizó en la joyería Masriera (1889). Finalmente, el gran escultor modernista Josep Llimona y Bruguera (1864-1934) proyectó el báculo realizado en la misma joyería Masriera (1900) como regalo del «Círcol Artístic de Sant Lluç» al obispo de Vic Josep Torras y Bages. Como podemos apreciar, escultores muy destacados del núcleo barcelonés a lo largo de dos generaciones prestaron su concurso para mejorar los niveles de la orfebrería producida en esta ciudad.

Finalmente, algunos de los mejores arquitectos barceloneses también participaron en esta tarea. Su colaboración se orientó particularmente hacia piezas de envergadura en que tenían parte destacada los elementos estructurales. F. de P. del Villar y Carmona proyectó las dos lámparas de bronce en forma de coronas votivas ofrecidas al monasterio de Montserrat (1878), y poco más adelante intervino en la realización de la corona labrada por los orfebres Suñol para las fiestas de la coronación de la Virgen de Montserrat (1881). Mayor interés presenta la actividad que en este sentido desarrolló Antonio Gaudí (1852-1926), materializada en un proyecto de relicario (Museo de Reus), firmado y fechado en Barcelona el año 1878, y en otro dibujo, que no conocemos, para una custodia destinada a la iglesia de Jesús María, en San Andrés de Palomar, realizada por el platero Vicente Badía en 1881, la cual, según se indica, seguía un nuevo modelo. Joan Martorell Montells (1833-1906), uno de nuestros arquitectos más caracterizados de la tendencia neogótica, proyectó un templete de dos cuerpos y estilo de transición del románico al gótico, ejecutado en bronce por la casa Isaura, con

destino a la nueva iglesia de Portbou (Alt Empordá), de estilo neogótico, obra de dicho arquitecto, que es autor asimismo del diseño de una custodia, realizada por el joyero Suñol (1884) en dicho estilo, correspondiente al de la iglesia barcelonesa de las Salesas adonde iba destinada. Se completan las aportaciones de este arquitecto con el proyecto para el sarcófago de bronce fundido y estilo románico que se destinaba a los restos mortales del marqués de Comillas, el financiero Antonio López, que había de colocarse en su panteón familiar de Comillas (Santander) e incluía una alegoría, fundida según modelo del escultor Venancio Vallmitjana.

También era arquitecto destacado Antonio M.^a Gallissà (1861-1903), citado por su dibujo de dos coronas de estilo románico, seguramente lámparas, para una capilla en Horta, Barcelona (1887). Otras referencias corresponden a Jerónimo Granell y Manresa (1867-1931) en relación con una custodia para la iglesia de las Hermanitas de los Pobres, en Barcelona (1892); a F. A. Rogent y Pedrosa (1861-1898) que proporcionó los dibujos para un servicio de altar (1893) realizado por R. Gelabert para la iglesia del recién restaurado monasterio de Ripoll, y a Augusto Font y Carreras (1846-1924), que intervino en la realización del báculo ofrecido al obispo de Teruel Antonio Estalella (1894) en el cual, labrado por los orfebres Torruella, se siguió un estilo pseudorrománico.

La relativa abundancia de noticias de que disponemos con respecto al foco barcelonés en este siglo XIX no va acompañada de un similar panorama en el resto de la península, ni siquiera en lo que corresponde al núcleo madrileño, que lógicamente debía ser de gran altura. Lo único que podemos señalar se sitúa en Santiago de Compostela donde los orfebres Rey y Martínez realizaron, el año 1886, la urna de plata para las reliquias del Apóstol, en estilo neorrománico, según el dibujo proporcionado por José Losada.

En el tránsito del siglo XIX al XX se concreta un nuevo modo de concebir la obra de orfebrería que se coloca globalmente en los amplios horizontes de lo que denominamos Modernismo. Muchos son los ejemplos que cabría aducir y sólo a título de muestra destacaremos algunos ejemplos. En Francia tenemos a René Lalique (1860-1945) que, con la incorporación de nuevos materiales y el desarrollo de diseños renovadores, creó joyas que se

apartaban totalmente de las formas tradicionales; en Inglaterra cabría destacar a Charles R. Ashbee (1863-1942), arquitecto y diseñador, que sobresale por su plata de mesa, sector en que prolonga la secular tradición inglesa con sus piezas de gran calidad material y artística. En Alemania August Endell (1871-1925), hombre polifacético que diseñaba muebles, alfombras, tejidos y joyas, y en el importante núcleo belga el no menos polifacético Henry van de Velde (1863-1957), diseñador de ornamentos y encuadernaciones, de muebles y joyas, de artículos de plata, candelabros y juegos de té, en cuyo conjunto predomina la movilidad curvilínea, pero con una doble simplificación armónica.

Consideramos especialmente representativa la personalidad del checo Alfonso Mucha (1860-1943), particularmente en su etapa parisina. Parece que hacia 1895-1896 inició ya el diseño de joyas, con alguna anterioridad a su colaboración efectiva con el joyero G. Fouquet a partir de 1899. Es posible que este joyero hubiese observado las extraordinarias joyas con que Mucha adornaba a las mujeres de sus ilustraciones, paneles y carteles desde 1893 y, sobre todo, desde 1896. Así vemos que Fouquet había enviado sus joyas, diseñadas por Charles Desrozières, al Salón de los Artistas Franceses, de 1899, pero en la Exposición Universal del año 1900 en París las presentó de acuerdo con el nuevo y original concepto debido a A. Mucha. Poco después, en 1902, fueron publicados los «Documents Decoratifs» preparados por este artista e integrados en 72 láminas que constituyen un verdadero curso de arte aplicado; en él, a partir de un estudio escrupuloso, se llega a las más variadas aplicaciones de la flora, la fauna o la figura humana a la construcción o la ornamentación de todos los objetos familiares, de los utensilios varios y de los elementos decorativos aplicados a la vida corriente. Concretamente propuso joyas de gran refinamiento compuestas por elementos vegetales, flores o cabelleras sinuosas, que dicho joyero realizó en gran cantidad a partir de 1900. Particularmente se hizo famoso un brazalete y un anillo suyos, compuestos con tema de serpientes enlazadas, para la actriz Sarah Bernhardt en 1899.

Llegamos así al siglo XX que, tras ese importante prólogo, había de desarrollar un riquísimo y renovador panorama. Un panorama que en justicia merecería un planteamiento monográfico por la am-

plitud de sus realizaciones, la variedad de sus soluciones y la riqueza de contenido que presentan las aportaciones creadoras que pueden apreciarse en sus obras más representativas. Obviamente, los límites que permite la ocasión presente no son los que se necesitarían para exponerlos con la riqueza de matices que sus múltiples facetas permitirían. Por este motivo, apenas cabrá superar aquí la amplitud de un recordatorio, breve y conciso, de lo más destacado. Convendrá mencionar ante todo el gran impacto que la Bauhaus ejerció sobre la joyería, con repercusiones por toda Europa, y señalar que, siquiera lo hiciese con escasa intensidad, P. Picasso se interesó por las posibilidades que ofrecían las técnicas de la orfebrería y en su etapa de Vallauris, hacia 1946, modeló algunos medallones realizados en oro en que el tema básico era la cabeza de toro. Con mayor atención lo hizo Alexander Calder (1898-1976) con sus diseños de joyas, como algunos collares y broches hacia 1938, y unos brazaletes (1950) de líneas puras y renovadoras, con las que ejerció un fuerte influjo en Norteamérica. André Derain (1880-1954) modeló algunos pendientes y broches para su esposa, en 1945, y tanto Henry Laurens (1885-1954) como Max Ernst (1891-1976) han contribuido mucho al desarrollo de la orfebrería de creación, terreno en que con gran libertad se situó también Lucio Fontana en 1960. De orientación surrealista son las joyas diseñadas por Jean Lurçat (1892-1966) en que predomina el tema solar, y como ocurre con frecuencia en las joyas diseñadas por escultores, las de los italianos Arnaldo y Gio Pomodoro, que usan con frecuencia cristales de cuarzo combinados con diamantes y rubíes, tienen un fuerte plasticismo. Otro importante escultor orfebre es Bruno Martinazzi, con sus destacadas aportaciones de carácter figurativo. Finalmente hemos de recordar la colección de más de un centenar de joyas producidas por Georges Braque (1882-1963) en colaboración con Henry-Michel de Lowenfeld, y sus dibujos del año 1962.

Si nos ceñimos a los límites estrictamente hispánicos en el presente siglo, podremos observar que se intensifican las aportaciones de los pintores o escultores al terreno de la orfebrería, mientras que prácticamente desaparece la colaboración de los arquitectos, seguramente por la escasa atención que en nuestros días se presta hacia las obras de gran envergadura y por la preferencia hacia la búsqueda

de nuevas soluciones en lo que atañe a formas y colores en las joyas. Las grandes piezas de orfebrería con estructura monumental son escasas, en tanto que predominan las obras de uso doméstico y las joyas de carácter personal. Como muestra de la persistencia de soluciones tradicionales, cabría recordar el monumental mausoleo de San Juan de la Cruz en el convento de Carmelitas Descalzos de Segovia; realizado en los talleres Granda, de Madrid, fue acabado en 1927 y en la obra colaboraron los escultores J. Capuz y J. Adsuara. Parece justo señalar el punto de partida de la recuperación en la persona de Francisco Durrio (1886-1940), escultor y ceramista residente y activo en París, que fue el realizador de joyas de pleno gusto modernista y fuerte sentido escultórico; las suyas son particularmente broches con temas antropomorfos y zoomorfos y ausencia de líneas quebradas o angulosas, labradas en plata y con exclusión de esmaltes o piedras preciosas. Paralelamente situado en la corriente modernista, pero con criterio muy distinto hay que situar al citado pintor y orfebre Lluís Masriera y Rosés (1872-1958), autor de primorosos diseños situados en los primeros años de nuestro siglo, en los cuales recoge el espíritu de los grandes creadores coetáneos activos en París. Se hallan en numerosos cuadernos de dibujos acua-relados, ya que en las joyas correspondientes el color era fundamental. Además, en ellas, los materiales se aplicaban más por su colorido, su textura o su simbolismo, que por el valor intrínseco que pudieran tener. En su misma línea se sitúan las joyas de P. Mascaró, feliz intérprete de los dibujos de Alejandro de Riquer, pero frente a este sector que podemos considerar de vanguardia, mantienen su fuerza los planteamientos tradicionales en piezas de mayor tamaño y alta representación. En este sentido es interesante subrayar la intervención del mencionado Ll. Masriera en obras como el báculo para el obispo de Tuy (1907), de líneas goticistas, o la corona ofrecida a Victoria Eugenia de Battemberg con motivo de su boda con Alfonso XIII en 1906, la cual seguía el esquema clásico de las flores de lis. Lo mismo ocurriría con el báculo para el obispo de Gerona (1915), inspirado en el estilo románico, que se realizó en la casa Cabot con intervención del escultor Josep Llimona.

Más adelante, entre los años 1915 y 1936, adquiere destacada importancia la actividad de varios

escultores que se sitúan en Barcelona y París y muestran un señalado interés y una particular dedicación hacia el diseño de joyas dotadas de singular valor artístico. Podemos considerar que el grupo está encabezado por Manolo Hugué (1872-1945) quien, en París y en los años 1903-1907 por consejo e influencia de F. Durrio, realizó varias obras de línea modernista para los joyeros Arnould y Vin con fuerte acento simbolista. En años sucesivos se suceden las joyas suyas, más valiosas por su refinado simbolismo y la belleza de sus formas que por la riqueza de sus materiales; a destacar varios broches, anillos, colgantes o argollas. Amigo suyo fue Julio González Pellicer (1876-1942), de familia de orfebres en Barcelona y también seguidor de Durrio; para sus joyas, repletas de novedades, utilizó la plata, el cobre, la alpaca e incluso el hierro, sin perder la condición de tales. Otro gran escultor, Pablo Gargallo (1881-1934) cultivó este género con menor asiduidad, pues parece que solamente hacia 1916 realizó algunas piezas, del tipo de broches o colgantes, con elementos figurativos femeninos o vegetales estilizados.

Ya en los años 40 se producen las fundamentales aportaciones de Salvador Dalí a la orfebrería contemporánea; muestran las amplias capacidades de su personalidad singular para manifestarse también a base de las técnicas y los materiales propios de esta actividad. Son numerosos sus diseños para joyas, reunidos básicamente en la Owen Chatham Foundation, de Greenwich (Conn. EE.UU.), que en buena parte fueron realizados con preciosos materiales por el orfebre Carlos Alemany, argentino de origen catalán. Son bien conocidas, entre otras, las que se titulan «El ojo del tiempo» (1949), «Persistencia de la memoria» (1949), «Corazón real» (1953), «Explosión lapizlazulina» (1954), de claras raíces surrealistas, que no han tenido derivaciones. Una decidida apertura hacia el informalismo se advierte en los años 50 en las obras que fueron el resultado de la colaboración entre el pintor J. J. Tharrats Vidal y el orfebre Manuel Feliu Via, expuestas en 1956. Esta tendencia, que podríamos denominar de joya-diseño, ha sido seguida ampliamente y traduce el lógico anhelo de abrir nuevos caminos a la creación en el dominio de las materias más nobles y las técnicas más refinadas. Muchos jóvenes profesionales de la orfebrería se han lanzado en esta dirección, a causa del ancho campo que ofrece a sus iniciativas y ensayos, y en

ella han recibido la colaboración de otros artistas plásticos que así han multiplicado sus posibilidades. Curiosa en este sentido es la experiencia, iniciada en 1975 por el llamado «Estudi tres x tres», fundado por Perecoll y Ramón Tapias para realizar joyas con carácter de piezas únicas, de acuerdo con el diseño original de otros artistas contemporáneos, pintores o escultores especialmente, de reconocido prestigio y capaces para sugerir nuevas formas o texturas. Entre los artistas que han participado en esta labor conjunta cabe citar a Henry Moore, Pablo Serrano y J. M. Subirachs, exponentes de la tendencia dominante en la actual orfebrería de creación, en la cual se da primacía a lo artístico, al diseño, sobre lo puramente precioso, pero sin dejar de lado jamás una depurada labor técnica de realización material.

Fácilmente pueden advertirse las posibilidades de trabajo que ofrece el esquema contenido en las líneas precedentes. Creemos que es un terreno en el cual sería fecundo un análisis pormenorizado de las diversas circunstancias que en cada época han permitido o favorecido esta convergencia de las aportaciones y capacidades creadoras de artistas especializados en actividades distintas, para mejorar el nivel de una obra de arte. En nuestra opinión, este análisis, aplicado ahora de manera general al campo de la orfebrería, pero con análogas posibilidades en otras actividades artísticas, nos permitiría profundizar en las raíces del pensamiento creador que, en cada época, define y concreta lo que le es característico y halla su traducción plástica en las obras de arte que en ella se realizan. Podría parecer que esta relación se manifiesta en una sola dirección, en la que aparentemente se dirige desde las que han sido designadas como Artes Mayores hacia las Artes Menores, protegidas y orientadas de esta manera, pero convendría ampliar los planteamientos y los puntos de vista. Consideramos que las tareas futuras deberían tener presente la oportunidad de plantearse problemas globales, incluso a nivel interdisciplinar. El cúmulo de datos parciales que se van amontonando como resultado de los amplios trabajos de investigación en marcha, debería aplicarse a la progresiva definición de lo que contribuye a precisar los límites y las características de lo que llamamos «ESTILO», de cada época en cada país, estilo que de un modo u otro siguen las distintas artes, conectadas entre sí de manera indudable.

BIBLIOGRAFÍA particularmente consultada

- ALCOLEA, Santiago: *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*. Ars HISPANIAE, XX, Madrid, 1975.
- ALCOLEA, Santiago: *L'Orfebreria barcelonina del segle XIX*. D'ART, 6-7 (1981), págs. 141-193.
- DALMASES, Nuria de: *Conèixer Catalunya. L'Orfebreria*, Barcelona, 1979.
- DIX SIÈCLES DE JOAILLERIE FRANÇAISE: París, Museo del Louvre, mayo-junio 1962.
- L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU: París, Grand Palais, octubre 1972-enero 1973.
- JANNEAU, Guillaume: *L'époque Louis XV*, París, 1967.
- MUCHA: 1860-1939, *Peintures. Il-lustrations, Affiches, Arts Decoratifs*, París, Grand Palais, febrero-abril 1980.
- MULLER, Priscilla E.: *Jewels in Spain, 1500-1800*, New York, 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I. Dibujos españoles. Siglos XV-XVII*, Madrid, 1972.
- SANZ SERRANO, M. J.: *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981.
- SCHMUTZLER, Robert: *El Modernismo*, Madrid, 1980.
- TURNER, Ralph: *Contemporary Jewelry. A Critical Assessment 1945-1975*, Londres, 1976.
- VIOLLET-LE DUC: París, Grand Palais, febrero-mayo 1980.

El fiel contraste de la platería de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)

BEGOÑA ARRUE UGARTE

La existencia del cargo de fiel contraste de la ciudad de Santo Domingo de la Calzada era evidente ante las piezas de plata conservadas que presentaban la marca de su artífice junto a la de esta localidad. En un estudio anterior nos ocupamos del punzón que identificaba a esta platería, a pesar del desconocimiento de los fieles contrastes que pudieron actuar en ella¹. Hoy, después de haber documentado sus nombramientos, las conclusiones en cuanto al sistema de marcaje de este centro no se ven modificadas:

1. Evolución de la marca de localidad con el paso de los siglos, manteniendo con variaciones la representación de las armas de la ciudad.
2. No utilización de la marca personal del contraste.
3. No aparición, en ningún caso, de marca cronológica.

La lectura de las Actas Municipales conservadas en el archivo del Ayuntamiento que, afortunadamente, recogen Acuerdos desde 1508 a 1854 (aunque no siempre completos), nos ha permitido acercarnos de algún modo a la figura del fiel contraste y conocer algunas de las particularidades de este cargo en Santo Domingo de la Calzada². La au-

sencia de unas ordenanzas específicas que regulasen el trabajo de los plateros calceatenses hace que su presencia cobre, quizá, mayor importancia en otras platerías españolas³. Era, en definitiva, la única persona que vigilaba y garantizaba el trabajo de la plata en la ciudad. También, hay que tener en cuenta que un centro como el de Santo Domingo no albergaba una cantidad de talleres tal que fuese necesaria más de una persona para su control. En 1598, un regidor municipal hablaba de tres o cuatro plateros entre los que no había grandes diferencias⁴. Por tanto, el fiel contraste realizaba funciones que en platerías más complejas se repartían entre distintos cargos.

El primer nombramiento de contraste que conocemos en Santo Domingo se otorgó en 1541 y su elección se siguió efectuando, junto a la de otros

ción que en cierto modo facilita su consulta pero, quizás, después de su definitiva organización salgan a la luz legajos que hoy hemos dado por desaparecidos. Así, faltan los Acuerdos de 1513 a 1530, 1533 a 1537, 1625 a 1637 (leg. 111), 1800 a 1810 (leg. 128). A partir del legajo 114 los Acuerdos se presentan muy incompletos. Las últimas Actas corresponden a 1854.

³ Hemos de suponer que, al igual que los plateros logroñeses hasta el siglo XVIII, los de Santo Domingo se regulasen por las ordenanzas generales a todos los gremios, hasta la promulgación de las Ordenanzas Generales por Carlos III en 1771.

⁴ El doctor Gamarra con motivo de la elección de marcaador de pesos celebrada el 5 de diciembre de 1598, expresaba: «que por quanto en esta ciudad ay tres o quatro plateros y según la común opinión no ay ezeso conoçido de vno a otro y porque este ofiçio es de mucha legalidad...» (A. M. Sto. Domingo: Libro de Acuerdos 1598-1603, leg. 109, fols. 24v-25r.).

¹ B. ARRUE UGARTE: *El punzón de la platería de Santo Domingo de la Calzada (siglos XVI-XX)*. Comunicación al «I Coloquio sobre Historia de la Rioja», Logroño, abril 1982 (Actas en trámite de publicación).

² El archivo municipal de Santo Domingo de la Calzada no hace mucho que fue trasladado de lugar y se encuentra a la espera de ser ordenado. Los libros mantienen una antigua cataloga-

cargos municipales, hasta 1613. En las «elecciones de oficios» de 1614 ya no se lleva a cabo la de contraste, abriéndose un gran paréntesis que continúa al menos hasta 1845⁵. No obstante, la marca de localidad se sigue utilizando hasta el siglo XX, prueba de que el cargo continúa ejerciéndose aunque no se constate en las Actas Municipales. Sin embargo, sabemos por una escritura notarial que en 1656 era contraste de Santo Domingo el platero Bernabé de Osma y Tabliega, cuando concierta la confección de una lámpara de plata para el monasterio de San Millán de la Cogolla⁶. La causa por la que se dejó de hacer constancia en los Libros de Acuerdos del nombramiento de fiel contraste nos es desconocida pero, quizás, fueron motivos de orden interno en los que jugaría un papel importante el progresivo descenso del número de plateros.

Las fechas habituales para la elección de contraste de la plata, veedores de distintos oficios y otros cargos municipales, oscilaban entre los meses de mayo y junio⁷. El sistema era el usual, la votación. La persona elegida, siempre platero, juraba el cargo a continuación o dos o tres días más tarde.

La denominación del cargo varía con los años y no siempre mantiene uniformidad. En líneas generales podemos decir que desde 1541 a 1562 se habla de «marcador de la platería» o «marco de plata» —aisladamente, se le nombra en 1545 «veedor de la marca de plata»—. A partir de 1567 comienza a llamarsele «marco de plata y oro y contraste de plata y oro» y desde 1593 se generaliza a «contraste de plata y oro» o «de plata», simplemente. Esta diversidad de calificativos, indistintamente utilizados para el cargo, no es más que la explicación de la variedad de su trabajo en el que se unían las labores de veedor, marcador y contraste⁸. De

este modo, se encargaba de la vigilancia de la ley de la plata y el oro, comprobación de los pesos de estos materiales y ensayar y sellar las piezas en ellos realizadas con la marca de la ciudad. El contraste, con independencia de su cargo, labraría piezas también (hecho frecuente en centros no muy grandes) y, en ese caso, hemos de suponer que utilizara su marca personal.

El nombramiento se hacía por un año, aunque el platero podía ser reelegido en años consecutivos (no llega a producirse este caso más de cinco veces seguidas). Lo frecuente, entre pocos plateros, era la alternancia en el cargo. De este modo se comprueba que la mayoría de los plateros de Santo Domingo, en el período que conocemos, ejercieron al menos una vez el oficio de contraste. Este carácter anual sólo se especifica en dos ocasiones, 1541 y 1575, pero la relación de los nombramientos realizados lo certifica y, a pesar de que a partir de 1599 y durante cinco años consecutivos, se hace «por el tiempo que fuere la voluntad de la ciudad», en esos seis años se eligieron cuatro plateros distintos, es decir, se continuó nombrando en la forma y con el carácter acostumbrados.

Se da el caso, al igual que en Logroño, de que el mismo contraste se encargue del fielato de las carnicerías en algún momento⁹. También recae el nombramiento de marcador de los pesos y medidas del mercado público en la misma persona del contraste. Así, el 15 de diciembre de 1598 se eligió a un platero, Bernardino Ruiz de Alegría, con la conformidad de Juan Alonso, «contraste y visitador de las pesas y medidas», que se encontraba

⁵ Pequeños paréntesis se producen también entre 1541 y 1613, debidos a la pérdida de algunos folios (diciembre 1543 a noviembre 1544; actas de 1584 y 1591) o a la ausencia de nombramientos (1563-1566).

⁶ A. H. P. Logroño: Valle de San Millán, Pedro Monasterio Carranza (1654-1658), leg. 1954, fols. 17r-18r.

⁷ Las elecciones de veedores de otros gremios (sombriereros, tintureros, tejedores de lienzos, zapateros...) y otros cargos (alcaldes de campo, jurados, contadores...) se continuaron realizando anualmente en esos meses, trasladándose a fines del siglo XVIII al día 31 de diciembre y siendo variable la fecha a partir del siglo XIX.

⁸ Un ejemplo más de la fusión de los cargos de marcador y contraste con anterioridad a su formalización legal (Fernando VI, 1752). En la mayoría de los estudios publicados sobre centros

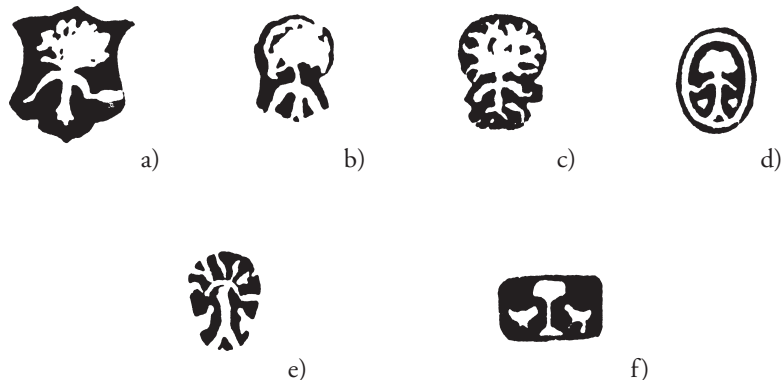
concretos de platería en España se hace referencia a estos cargos. Solamente citaremos, por la concreción del tema, el trabajo de Dionisio ORTIZ JUÁREZ: *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980.

⁹ Juan Gutiérrez «el Mozo» recibió poder de la ciudad para encargarse de las carnicerías el 11 de junio de 1571 (Libro de Acuerdos 1559-1572, leg. 107, s. f.). Ese año no era contraste pero sí en 1573, cuando se obligó desde el 24 de junio a dar cuenta de la administración de las carnicerías en compañía de su padre, Juan Gutiérrez «el Viejo» que también había desempeñado el oficio de contraste en años anteriores (J. G. MOYA VALGANÓN: *Documentos para la Historia de las artes industriales en la Rioja*, «Berceo», núm. 86, Logroño, 1974, doc. 101). Para este caso concreto y el estudio general del cargo de contraste en Logroño, B. ARRUE UGARTE: *La platería logroñesa*, Logroño, 1981.

en la ciudad¹⁰. El mismo platero fue reelegido el 15 de junio de 1599, habiendo sido nombrado el 20 de mayo de ese año contraste de la plata. El nombramiento, no obstante, se hizo con cierta cautela: «le admtyian por tal marcador sin perjuiçio del derecho de la çiudad y sin que pare perjui(cio) a los fieles que la çiudad nonbra y solamente por el tienpo que fuese la boluntad de la çiudad»¹¹.

La relación de contrastes desde 1541 a 1613 nos ofrece catorce nombres de plateros que ejercieron el cargo. En los primeros veinte años Juan Gutiérrez y Juan Márquez son indistintamente reelegidos frente a Gómara o Juan de San Vicente. Juan Gutiérrez «el Mozo» ejercerá el cargo al igual que su padre, después de que éste consiguiese la regiduría de la ciudad, alternando con Agustín de Enciso y Naso; Gómara, Falces o Andrés García lo ostentarán en el último cuarto de siglo y en los años finales de éste y hasta 1613, se alternan Bernardino Ruiz de Alegría, Andrés Martínez y Diego de la Estrella, fundamentalmente. Por desgracia las noticias se cortan antes de finalizar la primera quincena del siglo XVII, lo que no nos permite pro-

fundizar en la búsqueda de una relación entre el cambio de contraste y las posibles variaciones de la marca de localidad. Por otro lado, los nombramientos constan en las Actas de forma muy escueta, sin ninguna referencia a la marca utilizada ni otros datos que hagan suponer un cambio de la misma en un momento dado. Solamente contamos con el documento de las propias marcas en las piezas conservadas y éstas nos informan hasta ahora de la utilización de una misma marca durante el período de contrastes conocidos, quizás al límite de la introducción de una nueva variante que usarían los contrastes de pleno siglo XVII — Bernardino Ruiz de Alegría— (figs. a y b). A ésta sucedería otra que identificaría a los del siglo XVIII (fig. c). Al filo del siglo XIX, quizá debido al especial gusto de los fieles de esos años, hallamos dos variaciones que pudieron sucederse con rapidez dentro del primer tercio o, incluso, alternarse paralelamente al cambio de contrastes (figs. d y e) y ya entrando en la segunda mitad del siglo aparecería una nueva marca que se continúa hasta el siglo XX (fig. f).



Marcas de la platería de Sto. Domingo de la Calzada.

¹⁰ Este visitador se encargó de refinar el marco de los pesos de la ciudad y, al parecer, debió elevar distintas denuncias a particulares propietarios de pesos y medidas, según se trasluce de los acuerdos adoptados el 23 y 26 de febrero de 1599, en los que se decide acudir a la Corte para la defensa de «dicho pleito» (Libro de Acuerdos 1598-1603, leg. 109, fols. 24v-25r., 30v., 59v. y 50 r.).

¹¹ *Ibidem.*, fols. 73r. y 77v.-78v. Fieles de medidas se nombran con regularidad a partir de los últimos años del siglo XVIII. En el siglo XIX se nombra «fiel medidor» y «fiel pesador». En ninguno de los casos recae la elección en plateros.

RELACIÓN DE FIELES CONTRASTES DE LA CIUDAD DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA:

1541, junio, 6	JUAN MÁRQUEZ	1579, junio, 8	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1542, mayo, 29	JUAN GUTIÉRREZ	1580, mayo, 23	LÁZARO DE FALCES
1543		1581, mayo, 15	ANDRÉS GARCÍA
1544		1582, junio, 4	LÁZARO DE FALCES
1545, mayo, 25	JUAN MÁRQUEZ	1583, mayo, 30	AGUSTÍN DE ENCISO
1546, junio, 14	JUAN GUTIÉRREZ	1584	
1547, mayo, 30	GÓMARA	1585, junio, 10	AGUSTÍN DE NASO
1548, mayo, 15	JUAN GUTIÉRREZ	1586, mayo, 27	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1549, junio, 4	JUAN GUTIÉRREZ	1587, mayo, 18	DIEGO DE LA ESTRELLA
1550, mayo, 22	JUAN MÁRQUEZ	1588, junio, 5	LÁZARO DE FALCES
1551, mayo	JUAN MÁRQUEZ	1589, marzo, 21	LÁZARO DE FALCES
1552, junio, 6	JUAN GUTIÉRREZ	1590, junio, 11	LÁZARO DE FALCES
1553, mayo, 22	JUAN GUTIÉRREZ	1591	
1554, mayo, 14	JUAN GUTIÉRREZ	1592, mayo, 18	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1555, junio, 3	JUAN GUTIÉRREZ	1593, junio, 6	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1556, mayo, 25	JUAN GUTIÉRREZ	1594, mayo, 29	JUAN GUTIÉRREZ ULLARA
1557, junio, 7	JUAN MÁRQUEZ	1595, mayo, 16	ANDRÉS MARTÍNEZ
1558, mayo, 30	JUAN MÁRQUEZ	1596, junio, 2	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1559, mayo, 11	JUAN GUTIÉRREZ	1597, mayo, 25	ANDRÉS MARTÍNEZ
1560, junio, 23	JUAN GUTIÉRREZ «MAYOR»	1598, mayo, 10	DIEGO DE LA ESTRELLA
1561, mayo, 26	JUAN DE SAN VICENTE	1599, mayo, 30	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1562, mayo, 9	JUAN MÁRQUEZ	1600, mayo, 21	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1563		1601, junio, 10	DIEGO DE LA ESTRELLA
1564		1602, mayo, 26	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1565		1603, mayo, 18	ANDRÉS MARTÍNEZ
1566		1604, junio, 6	DIEGO DE LA ESTRELLA
1567, mayo, 20	JUAN GUTIÉRREZ «EL MOZO»	1605, junio, 29	ANDRÉS MARTÍNEZ
1568, junio, 8	JUAN GUTIÉRREZ «EL MOZO»	1606, mayo, 14	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1569, mayo, 30	AGUSTÍN DE ENCISO	1607, junio, 3	DIEGO DE LA ESTRELLA
1570, mayo, 15	JUAN GUTIÉRREZ «EL MOZO»	1608, mayo, 25	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1571, junio, 4	AGUSTÍN DE ENCISO	1609, junio, 7	ANDRÉS MARTÍNEZ
1572, mayo, 26	AGUSTÍN DE NASO	1610, mayo, 30	ANDRÉS MARTÍNEZ
1573, mayo, 11	JUAN GUTIÉRREZ «EL MOZO»	1611, mayo, 22	BERNARDINO RUIZ DE ALEGRÍA
1574, mayo, 31	AGUSTÍN DE ENCISO	1612, junio, 10	DIEGO DE LA ESTRELLA ¹²
1575, mayo, 23	SEBASTIÁN DE GÓMARA	1613, mayo, 26	DIEGO DE LA ESTRELLA
1576, junio, 11	AGUSTÍN DE ENCISO	...	
1577, mayo, 27	SEBASTIÁN DE GÓMARA	1656	BERNABÉ DE OSMA Y TABLEGA
1578, mayo, 19	LÁZARO MÁRQUEZ		

¹² Fuentes manuscritas consultadas

Archivo Municipal de Santo Domingo de la Calzada:

<i>Acuerdos</i>	<i>leg.</i>
1508-1539	105
1539-1558	106
1559-1583	107
1584-1598	108
1598-1610	109
1610-1625	110
1637-1655	112
1656-1676	113
1677-1680	114
1681-1688	115
1689-1693	116
1693-1699	117
1700-1703	118
1704-1707	119

1708-1716	120
1717-1722	121
1723-1728	122
1729-1745	123
1746-1765	124
1766-1779	125
1780-1790	126
1791-1799	127
1811-1818	129
1820-1822	130
1823-1825	131
1826-1828	132
1829-1831	133
1832-1837	134
1838-1842	135
1843-1848	136
1849-1854	137

Algunas notas sobre la orfebrería del Renacimiento en Granada y su provincia

M.^a PILAR BERTOS HERRERA

Pretendemos solamente, en estas breves notas acerca de la orfebrería del Renacimiento en Granada y su provincia, destacar la indudable importancia que esta materia tiene para el más exacto acercamiento al ser y sentir de las gentes y pueblos de nuestra ciudad, pues no en balde y como ya se ha dicho «la orfebrería es el módulo más alto del límite a que puede llegar el gusto de una sociedad cualquiera en su desarrollo histórico artístico»¹.

LAS ORDENANZAS DE LOS PLATEROS

El Reino de Granada por sus especiales circunstancias históricas —pues no cuenta con Edad Media Cristiana— ve cómo tras la conquista por los Reyes Católicos en enero de 1492, nuestra ciudad se va a incorporar al resto de las corrientes políticas, religiosas y artísticas del país, conquista que supuso entre otras cosas la formación de plateros como consecuencia de las necesidades y demandas de las nuevas iglesias erigidas en la capital y su provincia.

Nuestra incorporación, a juzgar por las fechas que separan la toma de la ciudad (1492) y las primeras noticias que tenemos de los orfebres grana-

dinos contenidas en las «Ordenanzas que los muy Ilustres y muy magníficos Señores de Granada mandaron guardar para la buena Governación de su Republica», impresas en el año de 1552 y que se remontan a 1531, se realizó con rapidez, y aunque los artistas viniesen de otros reinos, la realidad es que mediante la pronta aparición de estas nuevas formas artísticas traídas por los Reyes Católicos, Granada, en posteriores etapas de su historia, dará muestras de su valía artística en todos los campos no siendo una excepción el de la platería.

Factor importante también para poder comprender esa rápida incorporación de nuestros plateros locales fue el contar con los tradicionales trabajos de metalistería y platería que durante el asentamiento árabe se producen en nuestra ciudad.

Por las fechas de 1531 sabemos que la ubicación de plateros y mercaderes se concentraba en las calles del Zacatín, Puente del Carbón y Alcaicería², significativo núcleo mercantil de nuestra ciudad que nos indica la importancia que este oficio tenía, situándose muy cerca de estas calles el edificio de la Lonja, que se acordó hacer el 17 de septiembre de 1518, con la misión de que en éste se jun-

¹ LAÍNEZ ALCALÁ, R.: *Antigua Orfebrería Española*. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Madrid, Madrid, 1941, pág. 5.

² *Ordenanzas que los muy Ilustres y muy Magníficos Señores Granada, mandaron guardar, para la buena governación de su Republica*. Impresas año de 1552. Que se han Buelto a imprimir por mandado de los Señores Presidente y Oydores de la Real Chancillería de esta ciudad de Granada, año de 1670, págs. 133 y sigs.

tasen los mercaderes y tratantes y que en él estuviere el fiel del contraste de la ciudad³.

También aquí y al igual que en otras ciudades españolas existió el Gremio o Cofradía de Plateros, como se cita en las Ordenanzas de 1531 en las que se habla de la Cofradía de los Plateros bajo la advocación de San Eloy⁴, y aunque el documento se halla perdido, suponemos que en él se encontrarían los estatutos para su organización y régimen interior con sus privilegios, obligaciones, cargos, ordenación interior y pública, pretendientes, listas de admitidos, etc.

En el título 56 de las citadas Ordenanzas de Granada se consigna la «Ordenanza de Plateros, y de lo que han de hazer», siendo el estudio de este título de gran interés para nuestra historia local, porque los problemas allí planteados denotan que la organización de este gremio en nuestra ciudad debió ocurrir en fecha bastante cercana a la de la conquista, máxime si recordamos la promulgación de unas nuevas Ordenanzas para los Plateros de Sevilla dadas el 12 de junio de 1518 por los Reyes Católicos⁵, año éste que coincide con el acuerdo de levantar en la Ciudad la Lonja granadina en donde se debía ubicar el fiel contraste de la ciudad como vimos.

La primera cuestión que se plantean en las ordenanzas es una petición con fecha 20 de marzo que los plateros hacen a la ciudad para que se den las órdenes competentes sobre las soldaduras, como resultado de haber tomado la Justicia y algunos señores del cabildo, ciertas manillas (pulseras) de oro y plata, y alegando que éstas eran hechas con mucha soldadura, con lo cual bajaba el peso de oro dos o tres quilates por dobla, a lo que contestaban los citados plateros textualmente: «dezimos, que hemos hecho, y hazemos en lo que toca a las soldaduras, se ha hecho, y se haze en Toledo, y en Sevilla, y en Cordova, y pues que por alla lo hazen, aca se podia hazer tambien...»⁶, dejando no obstante todo el problema a la resolución de las auto-

ridades con una propuesta de los plateros para la viabilidad del citado problema en las que se abordaron los siguientes puntos:

1. «Que el oro de Manillas, que llaman albordadas, acuda después de fundido a veynte y un quilates.»
2. «El oro de Manillas lisas acuda a veynte y un quilates y medio.»
3. «Manillas de plata, y cómo ha de añadir cada real.»
4. «Orden que dio la Ciudad de cómo ha de acudir el oro de manillas de veynte y dos quilates después de fundidas.»
5. «Orden de como ha de acudir el real después de fundidas las manillas de plata»⁷.

El establecimiento de estas leyes para el trabajo de la plata y el oro son importantísimas. Las manillas o pulseras de oro de 22 quilates, después de fundidas deberían tener 21 quilates, entendiéndose éstas las que fueren cubiertas con estampas en cuyo caso se les denominaba «albordadas», mientras que las manillas lisas de igual peso (22 quilates), tras ser fundidas, deberían tener 21 quilates y medio.

En lo que se refiere a las manillas de plata lisas, se fija el precio «cada real después de fundidas a treynta y dos maravedis», mientras que las manillas de plata «encordadas, o estampadas, o albardadas, o axorcas», después de fundidas costaría treinta maravedís por cada real⁸.

No obstante estas disposiciones minuciosas, los problemas debieron continuar, pues, en el cabildo celebrado el 2 de mayo de 1531 con asistencia de los Señores Granada y el Ayuntamiento, se volvieron a tratar asuntos similares a los ya mencionados, indicándose el engaño y falta de peso por parte de los plateros en el oro y plata de las piezas, hecho éste que motivó las siguientes ordenanzas por parte de la ciudad:

1. «Orden que dio la Ciudad, de cómo ha de acudir el oro de manillas de veynte y dos quilates después de fundidas.»
2. «Orden de cómo ha de acudir el real después de fundidas las manillas de plata.»

³ GALLEGO BURÍN, A.: *La Capilla Real de Granada*. C.S.I.C. Patronato Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca Reyes Católicos. Estudios núm. V, Madrid, 1952, pág. 182, nota 170.

⁴ *Ordenanzas que los muy...*, pág. 133.

⁵ SANZ SERRANO, J.: *La Orfebrería Sevillana del Barroco*, 2 vol. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, pág. 57.

⁶ *Ordenanzas que los muy...*, pág. 132.

⁷ *Ordenanzas que los muy...*, pág. 132 f.v.

⁸ *Ordenanzas que los muy...*, pág. 132 f.v.

Con esto se reguló que las manillas de oro de 22 quilates que estuviesen completadas con «estampas» llamadas «albordadas», tras ser fundidas tendrían 21 quilates, mientras que las lisas de 22 quilates tendrían, tras ser fundidas, 21 quilates y medio.

En cuanto a precios, las manillas de plata lisas después de fundidas costarían 32 maravedís por cada real, y las estampadas y ajorcas 30 maravedís por cada real, imponiéndose pena de doscientos maravedís por manilla si fuese la primera vez que se infringieran estas leyes, y doblada si cayese la segunda vez perdiendo las citadas manillas.

Muy interesante es también el reparto de estas multas impuestas quedándose los «Proprios» de la Ciudad con la cuarta parte, y siendo una tercera parte para el denunciante, otra para la cofradía de los plateros, y otra para los jueces que lo sentenciaren.

Tampoco estas Ordenanzas debieron ser del agrado de los Plateros, pues contamos con la apelación que éstos hicieron a las citadas ordenanzas fechadas en 16 de mayo de 1531.

Graves debían ser los conflictos existentes entre la ciudad y el Gremio de la platería, pues con fecha 23 de agosto de 1532, se pregonó la orden dada por la Ciudad de que todos los plateros que comprasen plata labrada no la pudieran fundir hasta el tercer día, debiendo tenerla expuesta públicamente para que si los vecinos la quisieren comprar, lo hicieren, todo ello bajo pena de diez mil maravedís, repartidos de la siguiente forma: la mitad para obras públicas, y la mitad para el denunciante y juez.

Con fecha 18 de septiembre de 1538 se hacen públicas en la Plaza Bibrrambla las Ordenanzas que regirían a los Plateros de la paja y en las que por primera vez se menciona la presencia de los «maestros» y «oficiales» de ese oficio.

En total son ocho ordenanzas con los siguientes títulos:

1. «Que el oro se labre de veynte quilates, y el platero que lo labrare le eche su sello, para que se conozca cuya es la obra.»

2. «Que toda la obra que esta hecha se trayga dentro de treynta dias al Alamin del oro, para que vea si son de veynte quilates, y sino se venda por oro quebrado.»

3. «Que el zaguacador no venda esta obra sin llevarla primero al Alamin, para que vea si es buena.»

4. «Que ningún platero pueda dar color al oro viejo para vender, salvo sino fuere para traer al dueño.»

5. «Como se han de pesar las axorcas Moriscas para que no aya engaño, y como se han de sellar.»

6. «Que todas las obras pese el Alamin, y las tenga en su tienda una noche, para que no aya engaño en el peso.»

7. «Que el Alamin pese cada cosa de por si.»

8. «Que el que comprare cosas de oro, luego de el dinero de lo que comprare»⁹.

En éstas se regula el peso de la obra de oro a labrar en 20 quilates o más, siendo castigado el que no lo hiciere y existiendo también la obligación por parte de los oficiales plateros a marcar o sellar las piezas para el conocimiento de tales obras, bajo pena de perder la pieza de oro y diez maravedís, de los cuales la tercera parte sería para el denunciante, otra tercera parte para los jueces y otra para las obras públicas de la ciudad.

Muestra de la importancia del sello, es no sólo la alta pena a pagar para el que infringiera estas leyes, sino también el hecho de que como se dice textualmente:

«cada platero tenga su sello conocido, y de patrón a la Ciudad para que lo tenga en su carga, para que se conozca cada uno cuyo es»¹⁰.

También debieron ser numerosos aquellos que sin ser maestros, ni oficiales, ni mercaderes, vendían las piezas de oro, pues en las Ordenanzas se menciona la presencia del «zaguacador», nombre con el que se conocen a esta especie de revendedores, quedando totalmente prohibida la venta a éstos sin antes llevarla al «alamin» del oro para que, comprobado su peso y una vez sellada, autorice su puesta en venta.

En caso de que la pieza no se ajustare al peso de 20 quilates y si el dueño la quisiere vender, lo sería como «oro quebrado», con pena para el que no cumpliera estas normas de la pérdida de la pieza.

Si en último extremo el zaguacador la vendiese sin cumplimentar antes todos estos requisitos, estaría obligado a pagarle al dueño el valor de la citada pieza.

Otro punto de interés es la recomendación que se hace de que ningún maestro ni oficial pueda dar color a las obras de oro viejo para venderlas como oro nuevo, a menos que el dueño así lo quisiera, pero no para su venta, siendo multado el que in-

⁹ Ordenanzas que los muy..., pág. 133 f.v.

¹⁰ Ordenanzas que los muy..., pág. 134.

fringiera esta ley con la pérdida del oro y dos mil maravedís.

La importancia que aún tenía el trabajo en oro de las piezas «Moriscas», lleva a mandar que las ajorcas de oro huecas y rellenas de cal y «almizteca» debían ser vaciadas para pesarlas, labor que requería el meterlas en el fuego con lo cual perdían su Fiel o contraste, mandándose por ello que tras esa operación fuesen de nuevo selladas, si tuviesen 20 quilates, y se les diese color bajo pena de dos mil maravedís para el que no lo cumpliera así. En caso de no tener el peso establecido no podían ser vendidas por el dueño, o lo serían como «oro quebrado», todo ello bajo las multas y repartos ya establecidos para el propietario y çaguacador.

El trabajo del «Alamin del Oro» debió ser importante dentro del ambiente de los plateros, pues tenía por misión ver y pesar todas las piezas llevadas por los maestros, oficiales y mercaderes, en el plazo de treinta días, para controlar su peso y sello quebrando las piezas de menos de veinte quilates, con lo cual se venderían como «oro quebrado», todo ello bajo pena de perder la pieza y multa de cinco mil maravedís. A la vez era de su obligación el tener las piezas durante una noche en su casa antes de pesarlas, pues como se explica «a causa de venir la tal pieza mojada de la color que le da, y mucha arena pegada en ella, por estar mojada pesa más, y los compradores reciben engaño, y estando una noche en la tienda del Alamin, se enjuga y se puede quitar el arena que viene pegada»¹¹, bajo multa de mil maravedís para el que la vendiese sin este requisito, y otro tanto para el Alamin que así no lo cumpliera, amén de pagar los daños al comprador.

Además éste debía pesar todas las ajorcas una por una, anotando su peso y sellándolas bajo multa de otros mil maravedís.

Muestra significativa de la meticulosidad a que llegaban estas ordenanzas, y su afán de que nadie, comprador, o vendedor, saliese perjudicado es el apartado que se dedica a los vendedores de la ciudad o forasteros, que recibían con cierto retraso el dinero de su venta, ordenándose que el comprador que no hiciese el trato con dinero en mano, pagase por cada día de retraso tres reales, encargán-

dose el Alamin del oro del exacto cumplimiento de ello.

Las «Ordenanzas de los Doradores, y de lo que han de hazer y guardar», que se contienen en el título 58 de las citadas Ordenanzas de Granada, nos sirven para ampliar y conocer mejor todo el complejo mundo que se organizaba en torno a los plateros de la Granada del siglo XVI.

Los puntos sobre los que tratan éstas son:

1. «Que ningún oficial ponga tienda sin ser examinado.»
2. «Que ningún oficial ponga tienda sin dar fianças.»
3. «Que ha de saber el oficio que se examinare.»
4. «Que el dorador declare las hojas de oro que lleva.»
5. «Que ninguno venda cosa dorada, ni plateada, sino conforme a las Ordenanças.»
6. «Que no puedan tomar obreros, si no fueren examinados.»
7. «Que ningún oficial haga obra, si no fuere examinado.»
8. «Que ningún espadero pueda vender cosa dorada, ni plateada, si no fuere conforme a estas Ordenanças.»
- y 9. «Que no se pueda hazer estrivos de una oja de plata.»

Para la ubicación de la tienda de los doradores, se requería el previo examen hecho por cuatro oficiales, dos escogidos por el cabildo y otros dos del oficio de los doradores con el objeto de comprobar la habilidad y suficiencia del pretendiente para el oficio de dorador y para poder poner, en este caso, tienda previo el pago de un ducado: la mitad para los presos de la cárcel, y la otra mitad destinados a los Veedores que lo examinen, siendo multado el oficial que no cumpliera con esta ley con una pena de seiscientos maravedís.

Otra cláusula a cumplimentar por estos doradores era la obligación de dar diez mil maravedís de fianza, antes de poner la tienda, «porque en el dicho oficio dan a vender muchas cosas doradas, y otras de plata»¹², bajo pena al fiador que así no lo hiciere de seiscientos maravedís.

Llegamos así a uno de los aspectos quizá interesantes de todas las Ordenanzas, como es el sistema

¹¹ *Ordenanzas que los muy...*, pág. 135.

¹² *Ordenanzas que los muy...*, pág. 136 f.v.

de examen a cumplimentar por los oficiales. Sistemáticamente deberían hacer: «un jaez entero, estriveras, cabeçadas, un petral, y unas espuelas, y una guarnición de espada, y las estriberas, cabeçadas, y petral sea plateado, y amirado de amir fino, dorados encima, y las espuelas, y guarnición de espadas doradas sobre hierro, y que haga, y que dore lo susodicho en casa de un oficial, que a la sazón fuere señalado por Alcalde...»¹³, y si el aspirante no lo hiciese así, la pieza no sería dada por buena excepto si la hiciese en casa del oficial. También queda terminantemente prohibido que ningún oficial haga obras sin antes pasar el examen, a menos que sea para un maestro dorador con tienda, bajo multa de pagar la valía de la obra y mil maravedís.

Del aprendizaje sólo sabemos que les estaba totalmente prohibido el tomar obreros doradores en su casa y tienda para hacer obras de la ginetá para vender, a menos que el oficial fuese maestro examinado, y todo ello bajo pena de dos mil maravedís.

Las ventas también llevaban consigo una serie de normas a seguir evitando los fraudes y engaños para el comprador, por lo cual se recomienda que los vendedores declaren las hojas de oro que llevan las piezas, siendo la pena por infringir esta ley la pérdida de la pieza para la primera vez, y seiscientos maravedís por la segunda.

La segunda norma a guardar en lo que a ventas se refiere es la especificación de que ninguna persona —«correeros, guarniceros» ni de otros oficios—, vendan obras «de la ginetá» dorada ni plateada si no fuese conforme a lo dispuesto bajo pena de la pérdida de la pieza y dos mil maravedís. Asimismo los espaderos no podían tampoco tener en su casa tienda guarniciones de espadas doradas ni plateadas, ni espadas para vender salvo si fuesen hechas según lo dispuesto, ni guarnición traída, bajo multa de mil maravedís. Recogiéndose por último que ningún oficial dorador ni otra persona, pueda traer ni hacer estribos de una hoja de plata, siendo la multa, en caso contrario, de dos mil maravedís y la pérdida de la pieza.

Como señalábamos al principio, la falta de los estatutos de la Cofradía de los Plateros nos impo-

sibilita, entre otras cosas, el conocimiento de los ingresados, pretendientes, etc., aunque, no obstante todo esto, sabemos de la existencia de algunos importantes maestros de este oficio por las firmas que se adjuntan en las Ordenanzas analizadas, siendo los nombres y fechas citadas las siguientes:

1531

Diego López de Ribera
Tomé García
Alonso de la Mar
Diego Flores
Fernando de Iaen
Iuan Álvarez
Bartolomé de Hermsilla
Hernando de Sevilla
Francisco de Baeza
Luis Hernández
A. de Córdova
Gonçalo de Herrera
Diego Fernández
Francisco López
Francisco Núñez
Diego Hernández
Luis de Castro
Gerónimo Ruyz
Pedro Martínez
Iuan de Córdova
Iuan Baeça
Iuan de Oñate
Iuan de Dueñas
Francisco de Vitoria Reján
Alonso de Buentalante
Alonso de Mendoza
Blas de Mendoza
Iuán de Vitoria

DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍA DE LAS PIEZAS

El inicio de nuestra orfebrería religiosa por especiales circunstancias históricas, está dentro del gusto del Renacimiento, existiendo sin embargo algunos ejemplares de interés en los que se manifiestan características de la orfebrería Gótica.

Aún siendo de gran significado artístico los cálices, copones y demás piezas de orfebrería producidas en este momento, creemos más interesante centrar nuestra atención en cuatro custodias del si-

¹³ *Ordenanzas que los muy...*, pág. 136 f.v.

glo XVI, por ser éstas las piezas de mayor importancia de la orfebrería.

Decisivos, al igual que en el resto del país, va a ser la abundancia del oro y la plata venidos de América y la Sesión XXII, cap. 5.^o, del Concilio de Trento que trata sobre las Ceremonias solemnes del Sacrificio de la Misa¹⁴, de la misma manera que el cincelado en esta época se impone al repujado, siendo la decoración de candelieri, guirnalda de frutas, cartelas, hermes...

La tipología de las custodias granadinas en el siglo XVI es variada, pues existen ejemplos del tipo ostensorio: como la custodia de la Iglesia Parroquial de Viznar y la custodia de la Capilla Real, regalo de la Reina Isabel, y custodias de templete o torre: como la de la Iglesia Parroquial de la Encarnación de Huéscar, conocida como la «Torrecilla», y la custodia procesional de la Catedral.

La custodia de plata de la Iglesia Parroquial de Viznar es según Gómez Moreno de 1533 del platero Hermosilla¹⁵, mide 0,57 mt. y medio de altura y presenta una base circular moldurada y plana sin adornos, un astil con elementos cilíndricos, elípticos y ovoides adornado con asas renacentistas, y un sol grande con rayos rectos y ondulados rematado por elegante cruz, siendo el viril dorado y con rayos rectos ondeantes (fig. 1).

Del tipo ostensorio es también la original custodia conservada en el Museo de la Capilla Real, custodia que con anterioridad fue espejo de la Reina Isabel.

La obra de 0,72 mt. de alto es de plata sobredorada y presenta una gran base circular y cóncava apoyada sobre cuatro garras y decorada con

cinco esmaltes que representan escenas de caza, música, luchas de caballeros y otros con pequeñas representaciones de animales (ciervos, insectos, etc.).

En el astil hay un gran nudo semiovoide con gallones dorados y esmaltes con niños, colocándose sobre el nudo un plato y vástago muy decorado, mientras que el sol, en forma de disco, se adorna con filigrana y esmaltes. Según Gallego Burín, esta custodia fue identificada por Gómez Moreno, autor que también puntualiza que a la pieza se le agregaron unos rayos dorados y cruz, que fueron quitados en 1945¹⁶ (fig. 2).

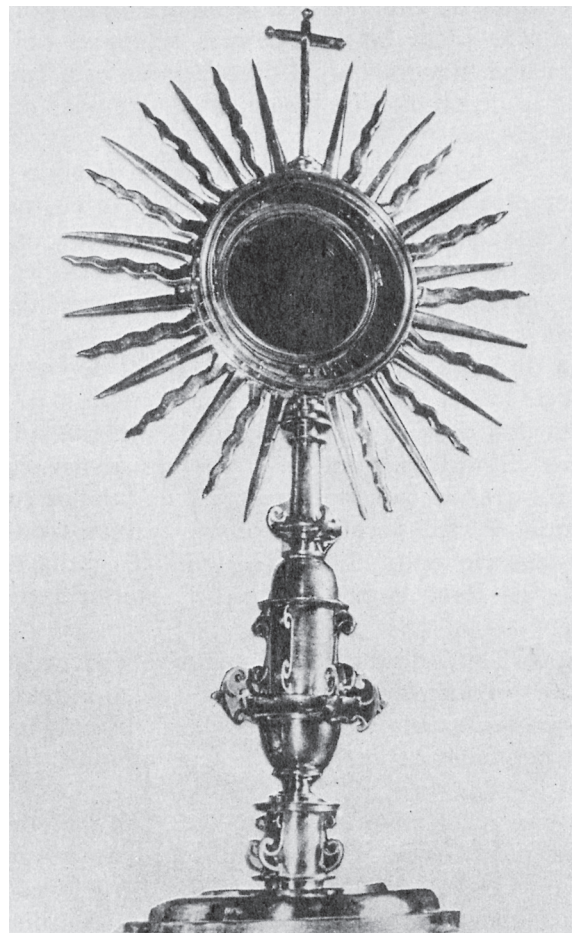


Fig. 1. Custodia Igl. Parr. de Viznar. 1533. Granada.

¹⁴ De las Ceremonias Solemnes del Sacrificio de la Misa.

«Y como la naturaleza humana es tal que sin los apoyos externos no puede fácilmente levantarse a la meditación de las cosas divinas, por eso la piadosa Madre Iglesia instituyó determinados ritos, como por ejemplo, que unos pasos se pronuncien en la Misa en voz baja (ca. 9), y otros en voz algo más elevada; e igualmente empleó ceremonias (ca. 7), como misteriosas bendiciones, luces, inciensos, vestiduras y muchas otras cosas a este tenor, tomadas de la disciplina y tradición apostólica, con el fin de encarecer la majestad de tan grande Sacrificio y excitar las mentes de los fieles, por estos signos visibles de religión y piedad, a la contemplación de las altísimas realidades que en este Sacrificio están ocultas.

DENZINGER, E.: *El Magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Ed. Herder, 1963, pág. 267.

¹⁵ GÓMEZ MORENO, M.: *Las Águilas del Renacimiento español*, C.S.I.C., 1.^a Edición, Madrid, 1941, págs. 116-117.

¹⁶ GALLEGO BURÍN, A.: *La Capilla Real...*, pág. 72.

Entre las custodias de templete de esta época destacamos por su enorme interés la que se conserva en la Iglesia Parroquial de la Encarnación de Huéscar, obra realizada en plata, de tres pisos, y que por su forma se la conoce como la «Torrecilla».

Presenta una base hexagonal cuyos lados están ricamente trabajados con escenas en altorrelieve; en el lado delantero y central hay un escudo sin decorar y a ambos lados, parejas de figuras que portan escudos y espadas. Todas las escenas son del Antiguo Testamento, destacando el Sueño de Isaías, el Sacrificio de Isaac, el Maná y un banquete.



Fig. 2. Custodia. Espejo de la Reina Isabel.
Capilla Real de Granada.

Sobre esta base, se levantan tres pisos: el primero de ellos presenta seis columnas sobre plintos con decoración vegetal y rostros en medio relieve, y tras las columnas abalaustradas y adornadas con guirnaldas y flores, hay pilastras con rica decoración vegetal. En total se abren seis arcos de medio punto, cuyas enjutas están decoradas con rostros de perfil en bajorrelieve, y en las claves, broche vegetal. El entablamento completo se decora con figu-

ras en altorrelieve, escenas bíblicas, animales fantásticos, águilas, etc. En el interior se coloca el viril dorado adornado con motivos renacentistas.

El segundo piso tiene también seis columnas, y sobre ellas seis ángeles exentos y dorados con las alas extendidas, que portan objetos en sus manos. Tras los ángeles hay pilastras con capiteles vegetales y medias columnas con fustes decorados con temas florales. En total se abren seis arcos de medio punto, cuyas enjutas se decoran con rosetas caladas y en la clave de cada arco, broche vegetal. De cinco de los arcos, exceptuando el frontal, penden campanas. Como remate hay un entablamento con friso adornado con temas florales y animales.

En el interior de este segundo piso se halla una figura de la Inmaculada, dorada, y colocada sobre un basamento dorado y circular. La Virgen —que está rodeada por multitud de rayos— lleva túnica y manto muy pegado al cuerpo, colocándose a sus pies la media Luna.

El tercer piso tiene seis figuras femeninas, exentas y doradas, con túnicas y mantos recogidos. En la base se colocan figuras arrodilladas de ángeles alados, y en el alzado, y como elementos de sostén, medias figuras humanas semidesnudas, situándose tras ellas, pilastras sin decorar. Se abren en total seis arcos de medio punto pendiendo de sus claves campanillas, decorándose el entablamento con guirnaldas, animales, candelieri, etc. Como remate hay grutescos, seis figuras aladas que portan antorchas, escudos y lanzas, y en la parte superior de la custodia una cúpula muy decorada de cuyo interior cuelga una campana de mayores proporciones que las anteriores. En el vértice de la obra, y sobre un pie finamente decorado se coloca la figura de Cristo Resucitado, dorada, que cubre la mitad de su cuerpo con manto muy plegado. Con una mano bendice, mientras que en la contraria lleva un banderín rematado por cruz. A los pies del Salvador hay colocada una calavera (fig. 3).

Estudio muy especial merece la custodia procesional del Corpus Christi granadino, donación de la Reina Isabel la Católica a principios del siglo XVI, pues aparte de la belleza misma de la obra y de ser precursora de los templetos de León, Toledo y Córdoba¹⁷, nos sorprende por

¹⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *La Custodia de la Catedral de Granada*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Vol. III, Universidad de Granada, Granada, 1973, pág. 235.

la diversidad estilística y cronológica que hay en todo el conjunto.

El estilo de nuestra custodia no es el de las custodias de los Arfe, es algo original y distinto al tipo generalizado en España. El cuerpo más antiguo de la custodia pertenece al siglo XVI con forma de templete hexagonal rematado todo por chapitel, cuya manzana fue hecha por Francisco Téllez en 1565 de acuerdo con el estilo romano según señala Gómez Moreno ¹⁸.

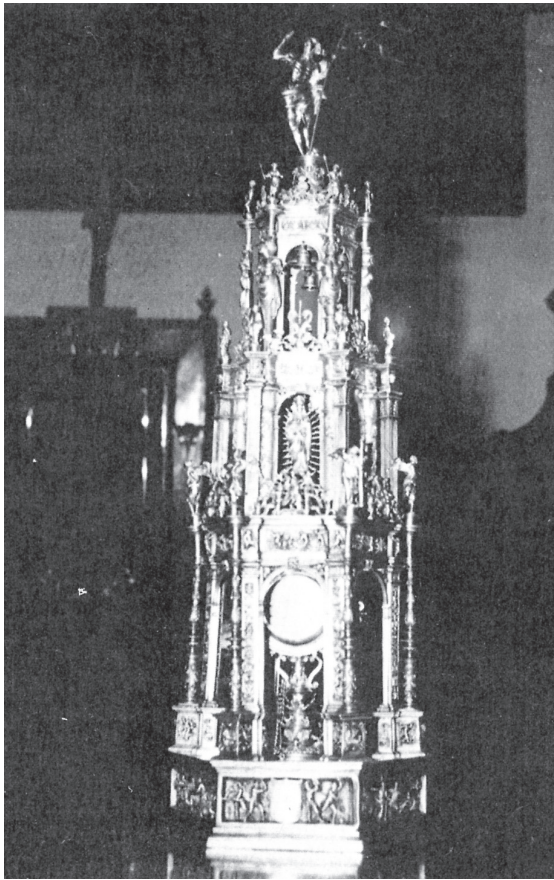


Fig. 3. «Torrecilla». Custodia de la Igl. Parr. de la Encarnación de Huéscar. Granada.

Este primer cuerpo de plata dorada tiene aristas destacadas, decorándose las esquinas con atlantes de medio cuerpo, cuya parte inferior lo forman pilastras. En los lados del hexágono hay relieves que representan a dos niños sosteniendo una cartela que

lleva el busto de un Apóstol. Sobre la base, y en las esquinas, hay seis jarras, surgiendo del centro el astil que presenta una media naranja colocada sobre una base hexagonal con la parte superior calada, con el escudo de los Reyes Católicos y cardina. Encima hay un cuerpo hexagonal decorado con cardina, y el nudo o manzana ovoide que se divide en tres partes: la inferior adornada con medallones ovales, la central con óvalos enlazados y la superior con máscaras animales y cortinajes recogidos.

Del nudo surgen seis grandes eses, sobre las que se coloca el templete, cuya base, de forma piramidal decorada con cardinas, arranca del mismo nudo de la custodia.

El templete hexagonal, presenta una tracería en su base, y en los ángulos, columnas con la mitad superior de los fustes estriados y la mitad inferior retorcidos, que sostienen arcos escarzanos decorados con cresterías. Adosados a las columnas hay finos pilares colocados sobre una base calada y gárgolas, y como remate una bóveda con gallones bastante plana.

En la parte superior del templete hay dos tracerías con pináculos o chapitel con dos cuerpos sobre los que se coloca la Fe que sustituyó a la primitiva cruz. El primero piramidal ricamente decorado y el segundo hexagonal y calado (fig. 4).

En el siglo XVII, Juan Serrano Salvaje agrega a la custodia otro segundo cuerpo, haciéndose en la siguiente centuria el tercer cuerpo de planta cuadrada, siendo el viril del siglo XX.

Al margen de los cuerpos agregados en los siglos XVII, XVIII y XX, el estudio del primer cuerpo de la custodia de la Catedral de Granada resulta del máximo interés porque a través de él podemos ver cómo se mezclan en una misma obra elementos de finales del gótico con otros del renacimiento, y no sólo encontramos que técnicamente se emplea el repujado típico del gótico y el cincelado característico del renacimiento, sino que también notamos que las cresterías, pináculos, gárgolas, tracerías y adornos de cardina nos ponen en relación con los últimos trabajos del gótico de los que encontramos excelentes ejemplos en la Capilla Real, y en el terreno de la orfebrería en el cáliz del último gótico de Pedro Vigil conservado en el tesoro en esta Real Capilla, y como exponentes claros del Renacimiento, los trabajos en este cuerpo de la custodia realizados por Francisco Téllez con adornos de cartelas, máscaras, atlantes, etc.

¹⁸ GÓMEZ MORENO, M.: *Guía de Granada*, Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, pág. 277.

El estudio descriptivo de estas cuatro piezas nos permite realizar una serie de importantes valoraciones estilísticas y conclusiones generales que son:

1. Variedad técnica, pues la custodia de la Catedral recoge el cincelado y repujado.
2. Variedad en la tipología de las piezas analizadas, existiendo ejemplares del tipo Ostensorio o Custodia Portátil y del tipo de Templete, de Torre o de Asiento.
3. Variedad en la decoración. Dentro del tipo de Ostensorio los hay con gran pobreza de adornos (Custodia de Viznar) y con riqueza de esmaltes (Espejo de la Reina Isabel).

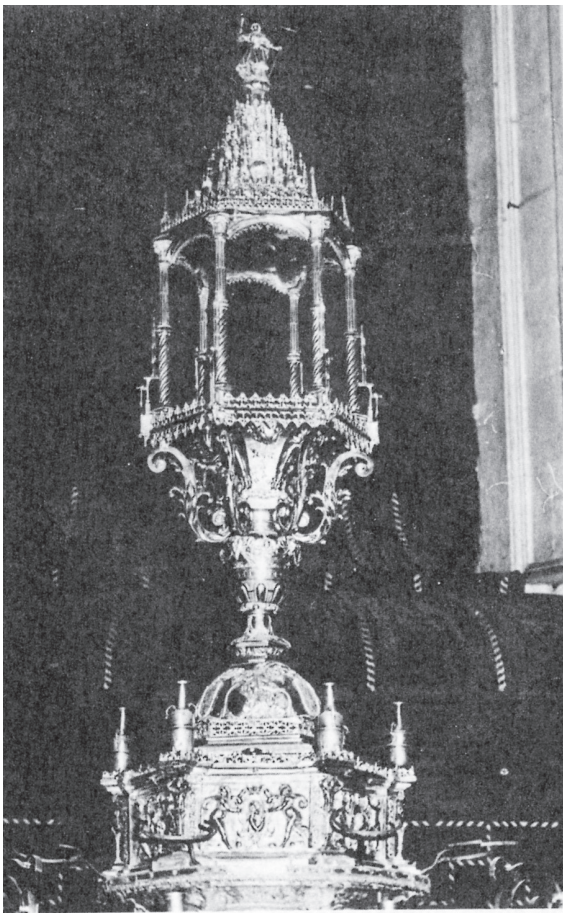


Fig. 4. Custodia Procesional del Corpus. 1565.
Catedral de Granada.

Destacable asimismo es el que los esmaltes representen escenas profanas consecuencia de que su primitivo uso no era religioso.

4. Variedad en la decoración de las Custodias del tipo de Templete. En la «Torrecilla» de Huéscar

destaca su marcado carácter arquitectónico en donde es importante la proporción y el equilibrio, y la riqueza de los motivos escultóricos relacionados directamente con la Eucaristía.

En la del Corpus Christi granadino resaltamos su originalidad que hace que se aparte del tipo generalizado en España, así como la variedad de estilos que en esta pieza coexisten, siendo importantes los elementos góticos y renacentes que se mezclan.

TALLERES Y PUNZONES

El estudio de los talleres y punzones de la platería granadina en este período resulta altamente dificultoso al no haber hallado el Libro de Estatutos del Gremio de Plateros del siglo XVI, ya que este documento nos hubiese esclarecido muchos aspectos oscuros en los que a talleres, familias y punzones se refiere.

Sabemos, por las citadas Ordenanzas de Granada, que existieron plateros de plata y plateros de oro, aunque advertimos que muchos de estos artífices trabajaban indistintamente con uno u otro material. No obstante la dificultad existente, la mayoría de éstos trabajaban la plata, pues las piezas de oro religiosas son más escasas, siendo la mayoría de las obras punzonadas que conservamos de plata.

Desgraciadamente sólo hemos encontrado una custodia perteneciente a uno de los artífices que se mencionan en las Ordenanzas, nos referimos a la Custodia de la Iglesia Parroquial de Viznar de Bartolomé HERMOSILLA (1533), según Gómez Moreno. A pesar de la carencia de marcas de esta pieza, estilísticamente la podemos poner en relación con un copón conservado en la Iglesia Parroquial de S. José de Granada de Bartolomé HERMOSILLA, fechado entre 1510-33 y cuya marca es: Escudo del Arz. Rojas; Rdlala;

unso?
LOIN?

El primer cuerpo de la custodia de la Catedral no posee marca alguna, aunque Gómez Moreno atribuye a Francisco TÉLLEZ (1565) la manzana de la custodia, no obstante sabemos que este importante platero de mediados del siglo XVI y del que desconocemos su vida y gran parte de su obra, rea-

lizó en 1561 y para la Iglesia Parroquial de Viznar un hermoso cáliz con la marca: Granada; F. TÉLLEZ; observándose en ambas piezas semejanzas estilísticas.

Otra de las obras punzonadas es la «Torrecilla» de Huéscar, que según González Barberán no pertenece a la familia de los Arfe, como se le venía atribuyendo, sino a la Escuela de Jaén¹⁹, aunque según hemos tenido ocasión de ver hay una carta del Sr. Baldomero Montoya Díaz, dirigida al Sr. Cura Párroco de esa feligresía, en la cual se identifica la marca que presenta esta custodia como perteneciente a los punzones cordobeses, siendo así que los

problemas de autoría y fechación de esta pieza siguen sin resolverse. La marca de la obra según hemos podido comprobar es:

DL; M^oNA; $\frac{\text{corona}}{\text{AEN}\cup\text{O}}$

Por último, sobre el autor, fecha y ciudad del que fuera espejo de la Reina, nada sabemos, aunque podemos asegurar, viendo tan delicada pieza, que el artífice debió ser un extraordinario conocedor del arte de la orfebrería a juzgar por su excelente factura, su buena proporción, medida, elegancia y finura de adornos.

¹⁹ GONZÁLEZ BARBERÁN, V.: *La muy noble y muy leal ciudad de Huéscar*. Pregón granadino. Calle Elvira. Primavera. Granada, 1977, pág. 25.

Platería y punzones granadinos

MANUEL CAPEL MARGARITO

La orfebrería granadina es muy importante, pero está aún por publicar; posee una larga tradición que remonta al período eneolítico, con ejemplares como la *diadema* de la Cueva de los Murciélagos, que constituye «una aproximación entre nuestra cultura y la oriental troyana»¹, semejante a las joyas encontradas en las culturas dolménicas, que enlazaría con las de Almería, El Argar y las invasiones mediterráneas, de aires egipcios y persas. La orfebrería de excavación no ha deparado el hallazgo de tesoros ibéricos o tartesos, romanos o visigodos; no obstante supo conservar, hasta muy entrado el período nazarí y aun después —en sus labores moriscas—, su rica tradición artesanal, mozárabe, llegando a consolidar un estilo propio, el *granadino*, dentro del cuadro general hispano-árabe, caracterizado por la «menuda labor, la filigrana y el calado... Verdaderos encajes metálicos» y la ataujía, ambas «como una última consecuencia del gusto persa», escribía² Narciso Sentenach, a cuyas características responden: el *tesorillo de Loja* —hoy en el Museo Valencia de Don Juan— a base de piezas de plata y oro, «huecas, esféricas o abellotadas, cilíndricas y caladas... o en forma de estrella con leves apliques de esmalte»³; o los *tesoros de*

Bentaurique y *Bérchules* (en el Arqueológico Nacional), conjunto de joyas árabes: joyeles con incrustaciones, ajorcas, brazaletes, hilos de aljofar, collares de oro y colgantes de esmeraldas y perlas, sarteles y arracadas de plata, cuya noticia encontramos ya a finales del pasado siglo en la Revista «Alhambra», crónica imprescindible para la historia de Granada.

Los viajeros de todos los tiempos han celebrado el gusto de las mujeres granadinas, «que usaban ricos collares, brazaletes y ajorcas», y han mostrado, igualmente, su admiración por las *joyas nazaritas* y por las empuñaduras de sus *espadas*⁴, donde los orfebres granadinos sentaron las bases de los futuros talleres peninsulares (preciosa combinación de nobles metales y marfil en un alarde de técnica), sin cuya orientación no podríamos entender los ejemplares más antiguos, desde la *espada de Boabdil* a la *del Rey Católico*.

Con la reconquista del reino de Granada, esta tradición no se interrumpe, a pesar de que fue política de los Reyes Católicos —en la Castilla de finales del siglo XV— limitar la actividad de los gremios; prueba de ello fue que el Cabildo de la ciudad de Granada aprobaba en 20 de marzo de 1531 las *Ordenanzas de Plateros*⁵, mucho antes que las de la Hermandad del mismo gremio de Toledo, que no se lograrían hasta 1555. Por ellas y por los pun-

¹ LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael: *Antigua Orfebrería Española*. Public. de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, 1941, pág. 8.

² *Bosquejo histórico de la Orfebrería Española*, Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, Madrid, 1908, págs. 439 y sigs.

³ GARCÍA FUENTES, José M.ª: *Notas sobre Orfebrería Hispano-musulmana*. Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Univ. de Granada, 1965, núm. 66, vol. XIV-XV, pág. 103.

⁴ GÓMEZ MORENO, Manuel: *La espada del Rey Católico*, 1982.

⁵ Archivo Municipal de Granada. *Libro de Ordenanzas*.

zones de sus importantes piezas aún conservadas, conocemos la nómina de tantos «escultores en oro y plata» granadinos, que emularon en interés y riqueza a los de otras provincias⁶. Fueron plateros granadinos o trabajaron en los obradores de la ciudad en el siglo XVI: Alonso de la Mar, Juan Álvarez, Miguel Arias (Arias), Francisco y Juan de Baeza, Alonso de Buentalante, Luis de Castro, Antón y Juan de Córdoba, Juan de Dueñas, Diego Fernández, Diego Flores, Tomé García, Juan Gómez, Juan Gutiérrez, Bartolomé de Hermostilla (bartolomé), Diego y Luis Hernández, Gonzalo de Herrera, Melchor de la Hoz, Fernando de Jaén, Francisco López, Diego López de Rivera, Pedro Martínez, Alonso y Blas de Mendoza, Francisco Núñez, Juan de Oñate, Gerónimo Ruiz, Hernando de Sevilla, Francisco Téllez (co/Fr/TÉLLEZ), Pedro Vigil, Diego de Valladolid, Cristóbal de Rivas, Francisco y Juan de Vitoria Rejón.

A pesar de la generalizada ausencia de punzones en las piezas de orfebrería del siglo XVII, por causa de las repetidas prohibiciones de fabricar objetos de plata, damos a conocer el nombre de algunos de sus más importantes artífices: Juan Antonio Tercero, Tomás de León y su hijo Gaspar León, Antonio González, Juan Jacinto Vázquez, Juan de la Cruz Verdugo, José Riquelme, Diego Cervantes Pacheco, Juan Serrano Salvaje, Diego de Palma y Francisco Sánchez.

La relación, en cambio, de plateros y fieles contrastes de la ciudad de Granada en los siglos siguientes, XVIII y XIX, es enormemente extensa; pasan de un centenar los artífices de plata y oro que tenían tienda abierta en la Granada del siglo XVIII. Las previsiones contenidas en la Real Cédula de la Reina D.^a Juana, de 1513, ordenando que «plateros, sastres y otros oficios estuviesen cada uno en calle aparte, proveyendo en la mejor forma al ornato de ella»⁷... se hace insuficiente. La granadina calle del Zacatín —obligada residencia del gremio de plateros— es desbordada por las tien-

das y obradores del gremio, que se ven obligados a extenderse por la plaza de Bib Rambla, calles del Príncipe, del Caño, la Gallinería y callejón del Viernes, etc. En el siglo XIX, la vida gremial y los talleres de orfebrería granadinos ven reducida su actividad a menos de la mitad, como se empezaba a advertir, en las postrimerías del siglo anterior, cuando se hizo el censo de plateros y estado de sus beneficios anuales, contenidos en el Catastro de la Ensenada⁸, en el que se observa el creciente número de plateros sin obrador y los casi nulos ingresos de muchos de ellos. Por otra parte, «el arte de la Platería» de Granada, que se había venido rigiendo por las citadas *Ordenanzas* de 1531, luego de un Real Despacho de 10 de marzo de 1771, se establecieron las *Nuevas Ordenanzas* que prohibían abrir tienda u obrador de platería sin haber sido examinado de maestro, abonar las tasas correspondientes ante el Cabildo y pertenecer al Colegio o Hermandad de su residencia; en Granada, la Hermandad de San Eloy se reunía en la iglesia parroquial de N.^a S.^a de las Angustias, «en la sala que llaman de la Contaduría», y era dicha Hermandad la que proponía al Cabildo de la ciudad —primero por un año y luego cada seis, renovables— el nombramiento de los *fieles contrastes* de oro y plata, cargo que debía proporcionar grandes ingresos, a juzgar por el interés con que era solicitada su provisión o renovación.

Ya podemos señalar, al menos desde 1700, la nómina de contrastía de la ciudad de Granada; hasta 1741, el cargo estuvo separado en fiel de oro y fiel de plata, siendo ejercido por personas distintas y auxiliado cada uno de ellos por un teniente o acompañante, todos ellos de nombramiento anual de parte de la Hermandad de San Eloy, pero con posibilidad de ser reelegidos. Hemos localizado como fieles de oro: D. Diego González y D. Pedro Balaguer (desde 1719), D. Juan de Sevilla y D. Pedro Balaguer (desde 1729), D. Roque Antonio Gamarra y D. Pedro Balaguer (desde 1730), D. Pedro Balaguer y D. Andrés Vargas Machuca (desde 1734). Los fieles de plata inicianse con Juan Miguel Lechuga, al que vemos desde 1700 a 1734 en diversas ocasiones, seguido de las indicadas parejas de titular y acompañante: Salvador de Agustín

⁶ CAPEL MARGARITO, Manuel: *El Manierismo en la Orfebrería*. A propósito de una valiosa pieza de los Van Vianen en Jaén. Public. homenaje a Jacinto Prieto del Rey. Universidad de Granada, 1981. Ídem.: *Los Guzmán, una dinastía de plateros giennenses*. Rev. «UBIUT», Úbeda, 1982, núm. 4.

⁷ R. C. de 21 de julio. Archivo Municipal de Granada, leg. núm. 1.872.

⁸ A. M. de G. (el censo es de 1771).

y Manuel Rexano (desde 1719), Salvador Argüeta y Manuel Rexano (desde 1720), Francisco Pérez de Oviedo y Andrés Romero (desde 1730), Juan Miguel Lechuga y Manuel de Thene (desde 1734).

Es de 1741 el acuerdo del Cabildo⁹, por el que éste acataba una R.C. por la que se reconocía a D. Manuel Thene (*Tene*) el derecho a usar del «oficio de fiel marcador de plata y tocador de oro y contraste de esta ciudad», cargos que quedarían ya resumidos en su sola persona (1741) hasta por lo menos 1759; es posible que desde esta última fecha hasta 1761 la contrastía de Granada la ejerciese un tal *Castro*, todavía no bien conocido, al que sucedió D. Antonio de Ocaña y Caballero (OCAÑA), hasta el año de 1764, que la pasó a desempeñar D. Manuel López Portero (POR RO), que permaneció en la misma hasta 1786, fecha en que fue nombrado D. Juan de Campos y Ortega, el cual fue contraste de Granada hasta su fallecimiento en 1828. Los Campos constituyen una conocida dinastía de plateros granadinos, que hemos estudiado en otro lugar¹⁰, formada por D. Juan de Campos (CAM/POS, con el marco rectangular y los trazos de la A alargados), que tenía tienda en el Zacatín, aunque feligrés de S. Gil, casado con D.^a Rosa Ortega y padre, entre otros, de tres hijos plateros: Antonio, Pedro y Juan; este último, Juan de Campos y Ortega (CAM/POS, con marco irregular y letras del mismo tamaño) es el contraste y cuyo punzón no debe confundirse con el de los anteriores.

Sabido es que un Edicto del Ayuntamiento Constitucional de Granada de 25 de marzo de 1837 dejaba: a) Abolido el oficio de fiel contraste y marcador de oro y plata; b) Permitía que todos los que hayan obtenido u obtengan el título de

ensayador puedan ejercer libremente estas funciones (cargo entonces unido al del marcador y contraste) sin más que presentar en el Ayuntamiento las marcas que adopta, en un plomo. c) Los ensayadores pondrán sus placas o tarjetas en sus casas y abonarán sus tasas y exacciones. Y todo ello sin necesidad de examen, título ni incorporación a los gremios. Con ello moría, como organización gremial y estamento profesional, «el arte de la Platería», pasando a diluirse entre el conjunto de las demás industrias y profesiones liberales. No obstante, continuaría haciéndose provisión del cargo de fiel contraste de la ciudad de Granada hasta finales del siglo XIX; aunque se tardó casi un año en proveerse, tras la muerte de D. Juan de Campos, el día 3 de junio de 1829 es la fecha del acta del Cabildo, que nombraba a D. Antonio José González Aguilera (GONZ/AGUILERA), al que siguieron: D. Mariano González Quintana (M/GONZÁLEZ), en 1852; D. Antonio Martínez Carbajal (68/A. CARBAJAL), en 1868; y D. Jaime Orozco y Riera, en 1871.

Finalmente, anticipamos otro carácter de la *orfebrería religiosa granadina*¹¹, que se corresponde con su amplia área geográfica y de jurisdicción — pueblos muy distantes de la capital, más próximos de la capitalidad de otras provincias, así como dos obispados, el de Granada y el de Guadix-Baza—, lo cual ha motivado la existencia, junto a la de sus propios talleres, de frecuentes encargos a otros de provincias vecinas, como los de Córdoba, Jaén y Murcia, siendo, pues, muy abundantes los ejemplares de esas orfebrerías y las noticias de sus plateros y punzones, al lado de lo estrictamente granadino.

Punzones Granadinos

1		2		3	
4		5		6	
7		8		9	
10		11		12	
13		14		15	
16		17		18	
19		20		21	
22		23		24	
25		26		27	
28		29		30	
31		32		33	

Sig. XVI: 1 y 2. Bartolomé Hermosilla; 3. Cristóbal de Rivas; 4. Francisco Téllez; 5. Miguel Arias; 6. Pedro Martínez. Sig. XVIII: 7. Juan Miguel Lechuga; 8. Manuel Thene; 9. Antonio Ocaña y Caballero; 10 y 11. Manuel López Portero; 12. Juan de Campos (padre); 13. Juan de Campos Ortega (contraste); 17. Francisco Franco Sarabia; 18. Diego Caño; 19. Ramos. Sig. XIX: 14. Antonio José González Aguilera; 15. Mariano González Quintana; 16. Antonio Martínez Carbajal; 20. Francisco de Paula Quintana; 21. José Carbajal; 22. Juan Fernando Zamora; 23. Ygnacio Gamarra; 24. León Guzmán Espinar; 25. Carlos Peláez; 26. Diego Ruiz; 27. Antonio Laguna; 28. José Atienza; 29. José Quintana; 30. José Laguna; 31. Mariano Sancho; 32. Joaquín Martínez; 33. Gregorio Barela.

Orfebrería de la Semana Santa malagueña: Aproximación a su tipología

AGUSTÍN CLAVIJO GARCÍA
LORENZO PÉREZ DEL CAMPO

Desde que los conocidos eruditos locales Llordén y Tembours publicaron sus respectivos trabajos sobre orfebrería malagueña, aportando el primero gran abundancia de datos documentales en torno a los principales maestros plateros que trabajaron en Málaga durante los siglos XVI y XVII¹, y el segundo, copiosa luz en orden a catalogar por estilo y cronología las más notables obras religiosas de esta especialidad², los estudios de esta manifestación artística en nuestra ciudad han ido en aumento hasta el punto de que no es exagerado el afirmar que se trata de una de las parcelas mejor conocidas en nuestros días del patrimonio artístico de Málaga y su provincia³. Así pues, divulgado el gran bloque de la orfebrería malagueña, obviamente tan sólo quedan algunas piezas aisladas, como es el caso que ahora nos ocupa en esta breve aportación, que viene a valorar y completar el panorama local de este capítulo tan importante de las llamadas «Artes Suntuarias».

Por todos es sabido que de todas las artes aplicadas es la orfebrería la más difícil de historiar. Tan-

to por el considerable valor intrínseco de su materia, como, en especial, por su fácil y económica transformación, han sido por desgracia motivos más que suficientes para que llegasen a nosotros sumamente diezmadas todas sus series: unas veces destruidas por expolios y saqueos, y otras, modificadas en formas y decorados acordes con absurdas modas posteriores. Estas causas fundamentales motivan principalmente la desaparición de tantas piezas importantes y esenciales reseñadas en los contratos documentales o de las que figuran en antiguos inventarios desgraciadamente, redactados éstos y aquéllos sin datos que nos den idea cierta de su belleza, estilo o calidad formal, siendo, por otra parte, «la más noble y cuidada de nuestras tradicionales manifestaciones artístico-artesanales, fundamentalmente las piezas religiosas, por estar consagradas al culto de la Divinidad» (Tembours).

La importancia que, tras la reconquista de la ciudad de Málaga en 1487 por los Reyes Católicos, comenzaron a tener las Hermandades y Cofradías de Pasión en el pueblo malagueño, trajo consigo un gran incremento en la demanda de obras artísticas para estas tradicionales instituciones religiosas, no sólo en sus elementos esenciales (imágenes devotas y tronos procesionales), sino en todo el variado conjunto de sus enseres procesionales y litúrgicos (cruces-guías, placas de mayordomía, bastones de mando, campanillas, guiones, mazas, trompetas, báculos, faroles, etc.).

Lamentablemente, este destacado y popular acervo artístico no ha llegado en toda su integridad hasta nuestros días por los tristes avatares que

¹ LLORDEN, Andrés: *Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños de los siglos XVI y XVII*, Málaga, 1947 (la parte correspondiente a los plateros de los siglos XVIII y XIX, aunque también investigada por el citado autor, aún no ha sido publicada, lo que lógicamente dificulta por el momento todo trabajo de información documental correspondiente a esta época).

² TEMBOURS ÁLVAREZ, Juan: *La Orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de Catalogación*, Málaga, 1948.

³ Con gran atención viene dedicando su investigación a esta actividad artística nuestro compañero en las tareas docentes Rafael SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR.

han marcado la historia de Málaga a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, muy en especial, en la históricamente conocida «Quema de Conventos» de los días 11 y 12 de mayo de 1931, y durante los sucesos de la guerra civil (julio de 1936-febrero de 1937), «ocasionando aquellos desgraciados acontecimientos innumerables pérdidas en archivos históricos, bibliotecas, templos, conventos, imágenes, pinturas y enseres procesionales que difícilmente se pueden evaluar, y lo que es aún peor por definitivo, jamás se podrán rehacer, restablecer o restituir»⁴.

A pesar de todo ello, todavía contamos con un patrimonio artístico y cofradiero, el cual, aunque ya algo reducido en obras del pasado, nos permite estudiar la tipología concreta y diferencial que se ha ido manteniendo tradicionalmente entre las Cofradías y Hermandades malagueñas de penitencia. Así, una vez apuntado el contexto histórico-religioso por el que se ha desarrollado el acervo cofradiero malagueño, damos a conocer a través de este reducido trabajo algunas importantes piezas procesionales, conservadas por fortuna en nuestros días, cuyo interés no reside tanto en su calidad artística (que no le falta), sino en su singular tipología (tres bastones de mando y tres placas de mayordomía) dentro del repertorio variado de la orfebrería de la Semana Santa Malagueña.

1. BASTÓN DE MAYORDOMO

Lámina I

Propiedad: Hermandad de Jesús El Rico y María Santísima del Amor.

Fecha: Año de 1759 (grabado en la empuñadura).

Materia: Plata blanca.

Dimensiones: 99 cms. de altura.

Marcas: No se reconoce en la actualidad ninguna identificación.

Conservación: Falta la base de apoyo, habiendo sido sustituida por una pieza metálica moderna (posible ubicación de la marca y del punzón).

Es evidente una notable pieza barroca tardía con reminiscencia del nuevo estilo rococó al presentar una profusa decoración a base de un ritmo unitario y repetitivo que no afecta para nada a la propia

estructura formal de la obra. Muestra dos partes bien diferenciadas: la empuñadura y el cuerpo central del bastón. Este último se halla dividido en cinco segmentos unidos entre sí por medias cañas, presentando una menuda y tupida ornamentación formada por una red de rombos de tradición mudejarizante (sebka), en cuyo interior aparecen sendos elementos decorativos ovalados, rodeados a su vez por incisiones rectilíneas convergentes. Asimismo, en el reborde superior de la empuñadura se inscriben los nombres de Antonio LOBATO, Juan RODRIGOZ y Franco BALDEIGLESIAS, mayordomos de la Hermandad de Jesús El Rico y María Santísima del Amor, bajo cuyo mandato fue encargado el bastón. En el remate de la empuñadura se encuentra grabado el escudo de la citada Cofradía en caracteres bien destacados: J H S («Jesús Hominum Salvator»), rodeado en su parte superior por la corona real y en la inferior por la palabra «RICO», enmarcándose todo el conjunto por un halo decorado por motivos vegetales de gran vistosidad. Actualmente es portado por uno de los principales mayordomos en la solemne procesión de penitencia de la popular Hermandad de Jesús Nazareno «El Rico».

2. BASTÓN DE MAYORDOMO

Lámina I

Propiedad: Hermandad de Jesús El Rico y María Santísima del Amor.

Fecha: Año de 1759 (grabado en la empuñadura).

Materia: Plata blanca.

Dimensiones: 99 cms. de altura.

Marcas: No se reconoce ninguna señal de identidad.

Conservación: Buena.

Compañero del anterior, no sólo por su idéntica factura técnico-estilística (lo que indica sin duda alguna una misma mano de realización), sino incluso por las mismas características compositivas e idénticas inscripciones a las ya descritas en la pieza precedente, con la salvedad de presentar una visible irregularidad en las dimensiones de los cinco segmentos constitutivos del cuerpo alargado del bastón, sin afectar por ello a la estructura general de la obra. Posiblemente en esta época la Hermandad debió encargar otros bastones similares a la pareja descrita, a juzgar por la repetición de motivos ornamentales que demuestra una intensa actividad artesanal muy propia de un reconocido taller de orfebrería de la ciudad de Málaga. Al igual que el anterior, sigue siendo portado en la proce-

⁴ CLAVIJO GARCÍA, Agustín, y RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio: *El Cartel de la Semana Santa Malagueña*, Málaga, 1981, pág. 51.

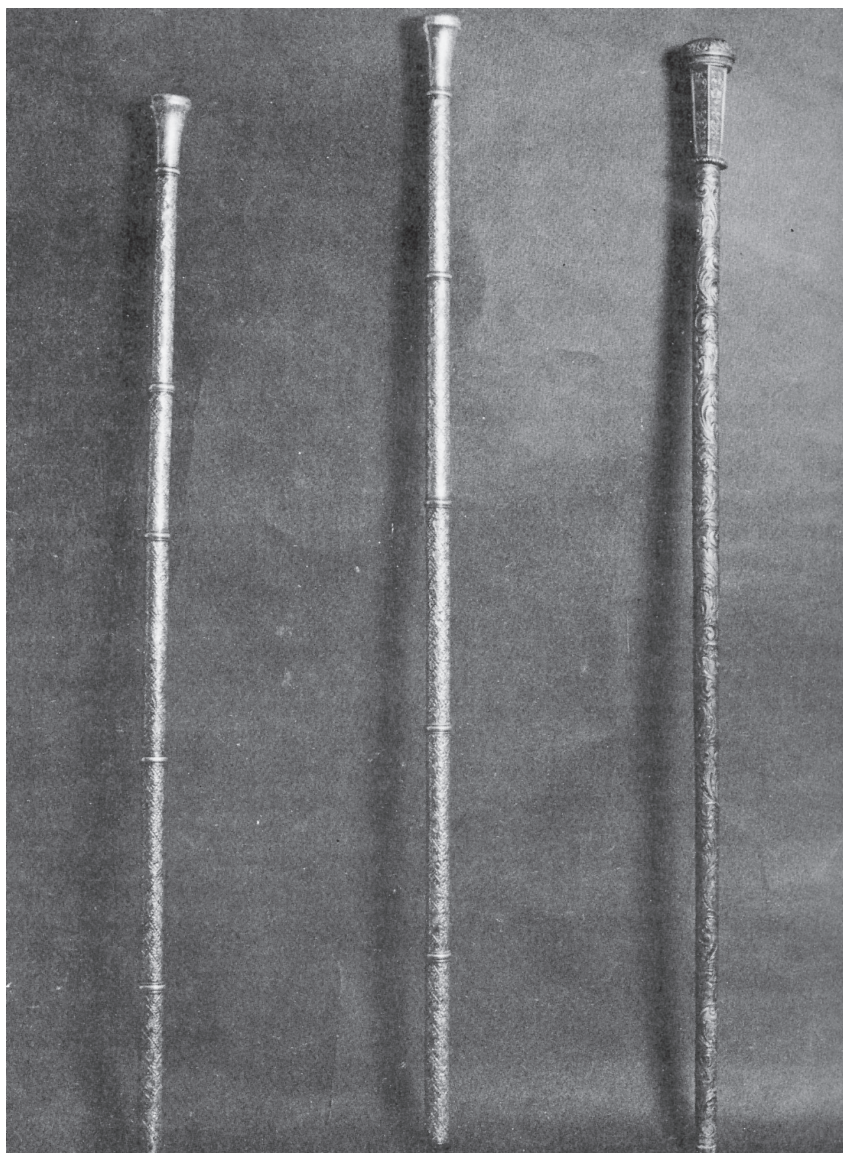


LÁMINA I

Bastones de mayordomo

1. Año 1759 2. Año 1759 3. Circa 1850.

sión de penitencia por uno de los mayordomos más antiguos de la Hermandad de Jesús Nazareno «El Rico», ubicada en la malagueña parroquia del Apóstol Santiago.

3. BASTÓN DE MAYORDOMO

Lámina I

Propiedad: Colección particular malagueña.

Fecha: Alrededor de 1850.

Materia: Plata blanca con empuñadura de plata sobredorada.

Dimensiones: 96 cms. de altura.

Marcas: No se observa ningún indicio de señales de identidad.

Procedencia: Adquirido en el comercio malagueño.

Conservación: Excelente.

Se trata de un antiguo bastón de mando de la Real Archicofradía del Cristo de la Sangre y María Santísima de Consolación y Lágrimas que, por fortuna, fue adquirido en el comercio malagueño por un coleccionista particular de nuestra ciudad, salvando de esta manera tan importante pieza de la orfebrería cofradiera al permitir su publicación por nuestra parte. La empuñadura aparece dividida en dos

secciones: la hexagonal, que sirve de transición entre el cuerpo del bastón, y la circular, apoyada a modo de remate sobre la anterior. Decorativamente presenta motivos rítmicos de gran tradición plateresca a base de figuras geométricas en forma de eses entrelazadas con motivos vegetales armónicamente distribuidos por cada uno de los seis paños rectangulares, lo que contrasta en gran manera con el recargado y sinuoso barroquismo ornamental de las carnosas hojas que, en agitado movimiento envolvente y con un gran sentido de horror al vacío, rellenan toda la superficie monolítica y fusiforme del cuerpo alargado del cañón. El remate circular de la empuñadura, que tiene como transición para el cambio de planta una sucesión de escocias cóncavas y convexas, presenta en mediorrelieve el escudo de la mencionada Archicofradía malagueña: una «S» entrelazada en una maciza cruz de palo, cuyos extremos se decoran con motivos circulares, estando todo ello enmarcado con una corona circular de superficie lisa en abierto contraste con el picado menudo y numeroso del resto de la empuñadura ejecutado a punta de cincel. A juzgar por su cuidada y artística técnica de realización, así como por su variada ornamentación vegetal grabada a buril, es pieza de notable interés en el contexto de la orfebrería cofradera malagueña, no pudiéndose por ahora señalar la posible atribución del maestro platero de tan destacada obra, ejecutada muy posiblemente a mediados del siglo XIX, época de gran esplendor y brillantez popular de la Real Archicofradía del Cristo de la Sangre y María Santísima de Consolación y Lágrimas, a la que perteneció primeramente.

4. PLACA DE MAYORDOMÍA

Lámina II

Propiedad: Archicofradía de Nuestra Señora de los Dolores.

Autor: José Peralta Verdugo (1743-1820).

Fecha: Finales del siglo XVIII.

Materia: Plata blanca.

Dimensiones: 40 x 33,5 cms., con un espesor de 0,67 m/m.

Marcas: Escudo coronado con el Castillo de Gibalfaro y la Alcazaba de Málaga sobre unas ondas de mar en su interior.

Inscripción: PERALT/J.RA.

Conservación: Excelente.

Estudiada por Temboursy⁵, esta destacada pieza presenta en su centro un bello relieve de la primi-

tiva imagen de Nuestra Señora de los Dolores [obra atribuida a Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) y destruida en el saqueo de la parroquia de San Juan el 11 de mayo de 1931], cobijada bajo un dosel de forma apiramidada que abre con elegancia un cortinaje en dos mitades para permitir la visualización de la figura de la Virgen. A sus pies, una formación nubosa con querubines alados crea una artística peana que realza en gran manera la devota imagen de la Dolorosa. Indiscutiblemente, es obra de singular maestría del platero José Peralta Verdugo⁶, ejecutada, según el citado erudito malagueño, «en el período de plenitud de su producción artística, al mostrar en esta pieza una habilidad técnica muy superior a las de igual tema de su juventud, lograda tras muchos años de ejercicio de profesión. Así la figura pierde hieratismo y logra perfecta naturalidad. El contorno ya prescinde de sinuosidad, como asimismo se suprime la labor calada anterior. El relieve, bien estructurado en planos, se consigue, sin estos recursos, con profundidad y aislamiento del fondo. Se resalta expresivamente la calidad de los modelos, como la rigidez del manto y el tejido riguroso y almidonado del vestido de hilo. También el lenguaje ornamental de esta placa es distintivo: el dosel y sus telas, la rigidez carti-

⁶ Según Llordén, a quien agradecemos las notas facilitadas, «Don José Peralta y Verdugo nace en Málaga en 1743, hijo de Cristóbal Peralta y Teresa Verdugo, naturales y vecinos de la misma ciudad. Contrae matrimonio con Rosalía Ledesma y tuvieron por hijos a María, Josefa, José y Rosalía. Documentalmente como platero aparece con frecuencia desde el año 1777, por lo general en pareciaciones de alhajas, sin que aporten dichas escrituras ningún interés especial. En 1788 era Alcalde Veedor del Colegio de Plateros de Málaga; once años después, en un padrón general, por feligrés, hecho por el Ayuntamiento en unión de los párrocos (año 1799), declara ser viudo, de 56 años, feligrés de la parroquia de los Santos Mártires y vivir en la calle de Lezcano, manzana 59, en unión de su hijo José, presbítero. El 7 de octubre de 1803 firma, como examinador, en la prueba de aptitud de Joaquín de Lara, que deja en Antequera una labor copiosa, y en 1819 seguía de Veedor de Platería. Y por fin el 25 de abril de 1820 otorga ante el escribano Miguel de Ávila su testamento. En este documento, aparte de los datos familiares ya consignados, dice que era feligrés del Sagrario y hermano de los Dolores de la parroquia de San Juan y que «se hallaba con algunos achaques» prolongándose estos males todavía unos meses más, pues en una nota marginal se dice que fallece en la mañana del día 16 de septiembre de ese año. Su labor artística se conoce a través de unas pocas piezas marcadas y otras que les son semejantes, ya publicadas por Temboursy en su obra citada (págs. 302-310).

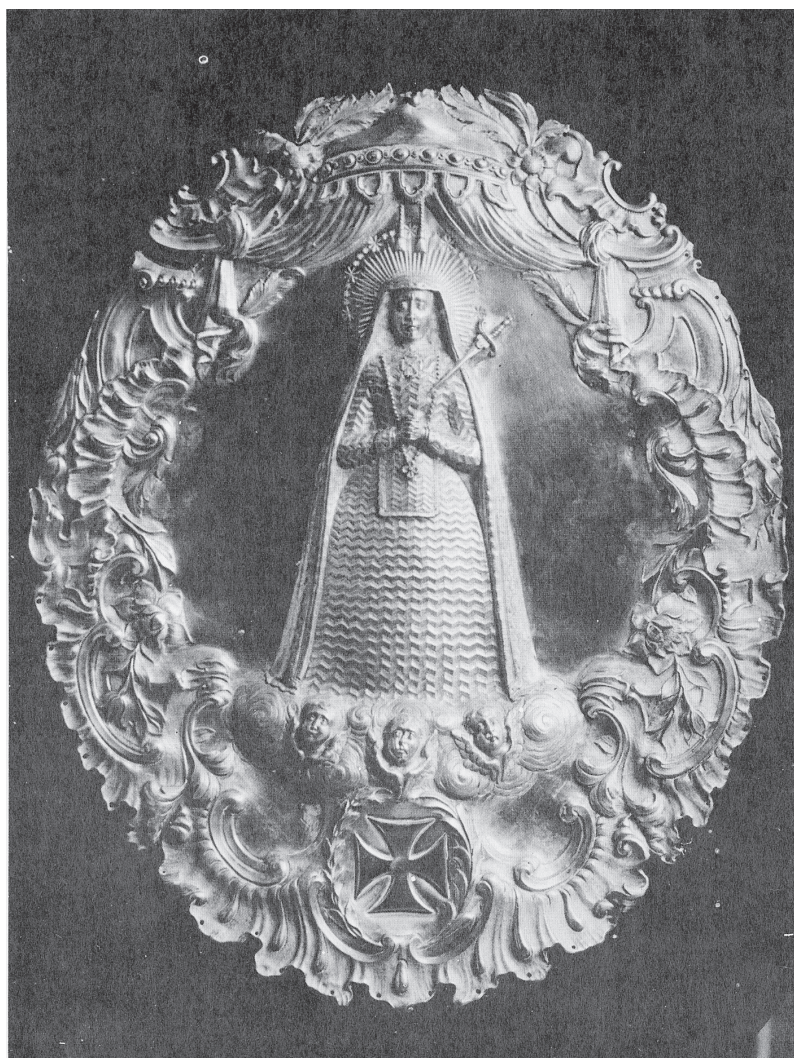
⁵ TEMBOURSY, *Op. cit.*, pág. 309.

laginosa de las cartelas, la ondulación agitada de las conchas, la jugosidad de la flora, el abullonado de las nubes sobre la que flotan querubes mofletudos; todo logra un acertado y justo cualificativo en su múltiple técnica diferencial». Entre los elemen-

tos decorativos de la parte inferior destaca, finalmente, la Cruz de Malta, rodeada de una corona de laurel, símbolo de la sede canónica de la Archicofradía de la Virgen de los Dolores (iglesia parroquial de San Juan Bautista).



P R A

*LÁMINA II*

4. PLACA DE MAYORDOMÍA. Cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores de San Juan. José Peralta Verdugo (1743-1820). Hacia finales del siglo XVIII.

5. PLACA DE MAYORDOMÍA

Lámina III

Propiedad: Cofradía de Jesús de la Puente del Cedrón y María Stma. de la Paloma.

Fecha: Año de 1815.

Materia: Plata blanca.

Dimensiones: 40 x 31 cms., con un espesor de 0,71 m/m.

Marcas: No presenta ninguna identidad.

Conservación: Excelente.

De forma ovalada, esta placa de mayordomía, de estilo barroco tardío con mezcla de elementos ornamentales rococós, es usada en la actualidad (como en el caso de la ya descrita de la Archicofradía de Nuestra Señora de los Dolores) como placa de guión de la Hermandad en su desfile procesional. Iconográficamente representa el grupo escultórico de Jesús de la Puente, obra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) (destruida en 1936 tras una profunda restauración en 1932), según aparecía en 1815 en su trono procesional (esta singular iconografía fue mantenida por la Cofradía hasta el año 1923,

siendo a partir de esta fecha sustituida la tradicional perspectiva frontal del puente por una visión lateral). Aparece en el centro la figura de Cristo maniatado conducido por un sayón, mientras que un soldado romano levanta el puño en actitud amenazante al otro lado. Frente a la serenidad y humilde aceptación gestual de Jesús de la Puente, contrasta el dramatismo teatral y gesticulante de los otros dos personajes que componen la escena evangélica. Una gran cartela enmarca el trasunto religioso, presentando la Cruz de Malta del Apóstol San Juan en la parte superior (aludiendo así a la sede canónica de la Hermandad en la iglesia parroquial de San Juan), mientras que la inferior aparece ocupada con la siguiente inscripción: JHS/SE HIZO SIENDO MAYORDOMOS./ D.^N JOSEF DEL PINO Y D.^N TOMÁS/RUIZ/AÑO DE 1815. El interés de la obra además reside en la variedad y calidad de los motivos ornamentales de un repujado excelente, entre los cuales destacan diferentes tipos de flores, veneras, tallos carnosos y hojarascas.



LÁMINA III
5. PLACA DE MAYORDOMÍA. Cofradía de la Puente del Cedrón de San Juan. Anónimo malagueño de principios del siglo XIX (año 1815).

6. PLACA DE MAYORDOMÍA

Lámina IV

Propiedad: Cofradía de Jesús de la Puente del Cedrón y María Stma. de la Paloma.

Fecha: Año de 1843.

Materia: Cobre sobreplateado.

Dimensiones: 41 x 31 cms., con un espesor de 0,86 m/m.

Marcas: No presenta ninguna señal de identificación.

Conservación: Presenta visibles desprendimientos del baño de plata, siendo más reiterativos junto a la inscripción de la parte inferior.

Es una réplica, aunque de calidad notoriamente inferior, de la pieza anterior, al representar a los personajes con evidentes desproporciones anatómicas que rayan en una línea de exagerada parodia iconográfica junto a una manifiesta tosquedad de modelado. No cabe duda que estamos ante un platero copista de segunda fila, más preocupado por la decoración del conjunto de la placa que por la representación plástica de las figuras que conforman la escena evangélica. Como aportación innovadora respecto a la placa comentada anteriormente, el orfebre se recrea en el variado troquel de

los fondos, dando con ello una mayor riqueza de claroscuro a todo el conjunto ornamental de la placa. Así, en torno a la iconografía de los personajes aparece una decoración romboidal con punteados en su centro, mientras que alrededor de la cartela los fondos son escamosos obtenidos a través de un punteado discontinuo a golpe de buril. Tanto la Cruz de Malta de la parte superior como el resto de la decoración vegetal son más toscas de formas y modelados que los de la placa del año 1815. En la parte inferior, según el modelo ya mencionado, aparece la siguiente inscripción: ESTE SE HIZO EN 26 DE MARZO/ DEL AÑO DE 1843, SIENDO HERMº/ EN PROPIEDAD Y A SU COSTA/ D^N. FRANCO. TROYANO. Al igual que la pieza anterior, fue escuetamente inventariada por Temboury en su conocida obra (*La Orfèbrería Religiosa en Málaga*, pág. 373). Aunque en la actualidad no se procesiona, sabemos por añejas fotografías que era portada en el desfile procesional de la Cofradía por uno de los hermanos que ostentaba el cargo de «mayordomo de procesión».



LÁMINA IV

6. PLACA DE MAYORDOMÍA. Cofradía de la Puente del Cedrón de San Juan. Anónimo malagueño de mediados del siglo XIX (año 1843).

La joyería catalana del siglo XX

MARÍA JOSÉ COROMINAS

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Modernismo

El movimiento fue definido con sus límites cronológicos por Ráfols, en 1949, y Cirici, en 1951, desde 1888 hasta 1911.

Después han aparecido nuevas clasificaciones.

Alexandre Cirici propuso un primer período «Esteticista» desde los años 70 hasta 1894 ó 1896 (que es el momento de la llegada a Barcelona de la revista «The Studio Uggend “i Simplicisimus”»). El Modernismo, de 1894 a 1910».

Diversos autores han propuesto tomar en cuenta una etapa que empezaría para unos en 1900, como para Juan Ainaud (catálogo de la exposición *El Modernismo en España*, Madrid, 1969). En el mismo catálogo, Joaquín de la Puente llama ya noucentistas algunas manifestaciones posteriores a 1900. Francesc Fontbona ha dado a este período, entre 1904 y 1910, el nombre de Postmodernismo. Es un concepto que también encontramos en Oriol Bohigas, clasifica como centro de Modernismo y de Noucentismo la obra tardía de Rubió, Martorell, Martinell o Jujol y la primera de Masó i Pericas. Alexandre Cirici, basándose en textos de la época, y una especie de Manifiesto de Utrillo, y el título mismo de la revista *Forma*, que sucedió a la modernista *Pel i Ploma*, propuso el nombre de Formalismo

Noucentismo

Existe una gran discusión sobre el Noucentismo, su influencia y su significación. Fue utilizado, en el sentido que la mayoría le da hoy, para Cirici en todos sus textos sobre *l'arquitectura catalana*, *l'escultura catalana*, la pintura catalana y posteriormente en *l'art català contemporani*, es considerado como el arte establecido desde el retorno de Sunyer (1911) hasta la guerra, y un «revival», en Montserrat, en 1947.

Una tesis reciente (1982) de Norbert Bilbeny intenta reducirlo a la estricta influencia de D'Ors y la academia de 1916.

Enric Jardí propone como fecha inicial 1906 (año de la *Nacionalidad catalana* de Prat de la Riba), el Glosari d'Ors i *els Fruits Sabrosos* de Carner como comienzo, con una alternativa para la de 1911. El final lo sitúa entre 1929 (aparición del grupo que será el GATCPAC) y 1936 (la guerra de España), si bien reconoce el revivir de Montserrat de 1947. Llega a proponer aceptar la palabra de neo-Noucentismo para el nombre cultural de «Ariel», 1949-1951, que propuso Fontbona. También existe una pugna sobre la significación del Noucentismo.

Oriol Hohigas la inició con la visión del Modernismo como progresista y el Noucentismo como arte de la burguesía conservadora de la Lliga.

La Vanguardia había reemprendido la creatividad «de izquierda», desde la época republicana.

El mismo sentido tiene la crítica de Murgades, que identifica Noucentismo y burguesía conservadora de manera muy polémica.

Frente a estos puntos de vista, Cirici demostró que la mayoría de creadores del Noucentismo fueron de izquierda, como Torres García, Fabra, Francesc Galí, etc. Últimamente Joaquín Molas ha reforzado este punto de vista al firmar que el Noucentismo era la voluntad de encarnar el arte moderno internacional. Las tesis de Alicia Suárez y Mercé Vidal sobre los hermanos Puig Gairalt (1982) han contribuido a demostrar el carácter de vanguardia internacional del Noucentismo.

Vanguardia y actualidad

No existe una bibliografía propiamente dicha fuera de los catálogos, en los cuales encontramos un inicio de clasificación aún no consolidado. Nosotros hemos intentado formularlo con nuestro trabajo.

Nos mueve a interesarnos por el tema de la joyería catalana del siglo XX la comprobación de la fina sensibilidad con que esta actividad artística ha captado a lo largo de este siglo las más pequeñas variaciones en los sistemas de valores sostenidos por la sociedad ambiental a través de una historia muy cambiante, con momentos de esplendor y períodos absolutamente dramáticos. Decía el historiador Vicens Vives que el arte es el barómetro más elocuente a la hora de juzgar los sentidos ascendente o descendente de las evoluciones sociales, y lo que él decía del arte en general podría haberlo dicho con mucha más precisión todavía de un instrumento que, por tantas conexiones con la realidad, es tan sensible como es la joyería.

Cataluña tenía una gran tradición orfebrera medieval, que los artesanos del tardo Gótico del Renacimiento y del Barroco supieron mantener como ha puesto de manifiesto el excelente estudio del *Llibre de Passanties* publicado por Nuria de Dalmasas.

La revolución industrial y los cambios sociales que determinaron la desaparición de los Gremios Profesionales acarrearón, como en todos los países de la Europa occidental, una profunda decadencia de éste, como de todos los oficios. No solamente

las nuevas relaciones de trabajo no eran favorables a las antiguas exigencias de calidad que se basaban en el rigor del aprendizaje, sino que las ideas del Romanticismo favorecían una concepción novelesca o teatral de la arquitectura, la decoración, el vestido y el aderezo, en la cual lo evocado o sugerido tomaba más importancia que lo real. Lo determinante no era la calidad física ni formal, sino el efecto producido.

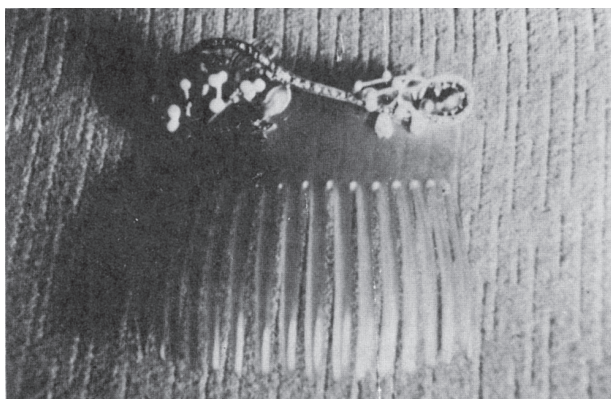
El extensísimo trabajo sobre la orfebrería del siglo XIX, publicado por un equipo del Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona, nos permite apreciar con detalle la profundidad de estos hechos con todas sus implicaciones de tipo escenográfico. Por otra parte, el desarrollo de la burguesía industrial barcelonesa y de la pequeña burguesía comercial tan bien retratada por el arquetipo del Senyor Esteve, de Rusiñol, significaron para los primeros el desarrollo de una joyería de la piedra preciosa como pura afirmación de riqueza, y para los segundos la continuidad en las convenciones tradicionales de los regalos de bautizo, comunión, noviazgo, boda, etc.

La reacción de Ruskin contra la fealdad impuesta en el mundo industrial por la pérdida de autenticidad con la que se contagiaron los artesanos supervivientes, es sabido que tuvo su respuesta en la creación y desarrollo de algo radicalmente nuevo como fue el artesanado de arte promovido por William Morris, pronto esparcido por toda Europa con el movimiento de Arts and Crafts. Paradójicamente este movimiento llegó a Cataluña mezclado con el que en Inglaterra era su feroz contrincante: el Esteticismo. Morris había pensado en los objetos artesanos como un instrumento para volver a dar a la vida cotidiana de los trabajadores aquel entorno de calidad y belleza que habían tenido en la Edad Media, en función de su filantropía socialista. En contraste, el Esteticismo promovido por personas como Whistler u Óscar Wilde partía del criterio casi cínico del Arte por el Arte. Pero para un ciudadano de un país marginal como el nuestro, el descubrimiento de la cultura artística inglesa era un hecho deslumbrador en el que era fácil aunar la calidad de los objetos, redescubierta por Morris con la nueva poética de la pintura y de la decoración, plagada de ecos góticos y japoneses, de sueños y de positivismo, propia de los esteticistas.

En las artes decorativas y suntuarias el introductor más eficaz del Esteticismo británico con el cual

se quiso fecundar una nueva joyería de arte, fue sin duda Alexandre de Riquer, dibujante y pintor, y al mismo tiempo poeta, que diseñó temas para las más variadas entre las que entonces se llamaban Artes Industriales. Bajo su influencia trabajaron los primeros joyeros que implicaron alguna trascendencia en sus obras como Pere Mascaró o Joaquim Cabot que, muy significativamente, tuvo un estatus social y cultural muy por encima del de un simple artesano. Verdaguer le dedicó un poema y el Orfeo Catalá le nombró presidente.

Más que con los esteticistas, el gran cambio se produjo con la llegada del Modernismo. Lluís Masriera fue el protagonista de este movimiento artístico que se desarrolló en los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX. El nuevo estilo se basaba en el movimiento vitalista que tenía su centro en el pensamiento de Nietzsche y las reivindicaciones de la literatura nórdica de un Ibsen o de un Strindberg, de un Maeterlinck o de un Verhaeren, y se había concretado en un movimiento artístico de lujo sofisticado que, con esnobismo, los franceses llamaron con la expresión inglesa *Modern Styl* y los ingleses con la expresión francesa *Art Nouveau*. El mismo movimiento en Alemania se llamó *Jugendstil* y en Italia *Liberty*.



En Cataluña la repercusión de esta nueva concepción del Arte recibió el nombre de *Modernisme* y no se limitaba a recibir las constantes estilísticas del vitalismo europeo, sino que las combinaba, a menudo, con ingredientes culturales de otras corrientes europeas, incluso contradictorias, como el *Historicismo* o el *Naturalismo*, en una síntesis original. Como dijo Eduard Valentí: la palabra *Modernisme* no significaba otra cosa que la con-

ciencia de los catalanes de 1900 de encontrarse en un contexto arcaico y su voluntad de entrar a formar parte de una Europa moderna, industrial, electrificada, higiénica, pedagógica, próspera, liberal y democrática, todo lo contrario de lo que era España después del desastre de 1898.

Lluís Masriera se formó en el extranjero, particularmente en Ginebra y en sus joyas hizo referencia a un mundo natural, inédito para la sensibilidad europea. De acuerdo con la influencia japonesa abandonaba los antiguos enfoques del tema floral y animal y concebía una nueva fítica y una nueva zódica miopes enfocadas hacia la flor y el insecto. Sus flores se basaban ya no en la tradición decorativa, sino en la observación directa y se estilizaban de acuerdo con el criterio simbolista de ir más allá de la pura realidad visible para alcanzar una especie de mundo ideal, como el de los sueños. En este mundo las flores se convertían en expresión de los sentimientos humanos especialmente los de delicadeza, ternura, nostalgia y tristeza, pero también a trechos, empuje sensual o ímpetu vital. El tema de los insectos era prácticamente inédito en el arte europeo y Masriera lo trató aprovechando grandes novedades técnicas que había aprendido en Suiza. Realizó libélulas y mariposas de cuerpo flexible, articulado, adaptables al relieve de un escote, y desarrolló la gracia de las alas translúcidas, obtenidas mediante nervios de oro y esmalte tendido y vitrificado entre ellos, sin soportes, cosa que produce un efecto como de vitral policromo. De este modo la joyería tradicional que sólo utilizaba los colores de los metales y la pedrería pasó a gozar de una policromía nueva, intensa y luminosa.

En contraste con este concepto modernista de lo transparente y alado que tendía a crear encima del vestido o del cuerpo femenino una idea de delicada fragilidad, de acuerdo con la lírica del decadentismo más refinado, hubo otra ala del Modernismo interesada por una cierta fantasía épica y casi monumental; en que afloran una energía y un abarrocamiento comunes con la arquitectura de Gaudí. Esta corriente tiene su representante más característico en Teixé, autor de obras de formato exageradamente grande en las que aparece en algún caso el hierro y, paradójicamente para una joya, el color negro.

La gran calidad de la buena joyería modernista se apoyaba en la labor de unos artesanos de una gran capacidad escultórica y de una pasmosa habi-

lidad práctica, como Narcís Perafita que fue el autor de las figuras presentes en las joyas de Lluís Masriera, cuyos trabajos en yeso, en los que vemos los modelos para sus cincelados, resisten sorprendentemente al ampliación fotográfica en la cual aparecen como si fuesen magníficas esculturas de gran tamaño.

Es conocido el fenómeno histórico del Noucentisme que tenía que herir de muerte al Modernisme alrededor de 1910. Pero lo que ya no es tan frecuente es que se tenga en cuenta una etapa que duró de 1904 a 1910, la cual puede ser denominada de acuerdo con los textos de la época y del título de la revista de arte principal de la Barcelona de entonces con el nombre de Formalismo. Este período empieza a ser estudiado por algunos especialistas. Oriol Bohigas lo juzga como una simplificación y una ordenación o regularización de algunos resultados del Modernismo y le da el nombre de Postmodernismo. Por su parte, Fontbona define este período en relación con la escultura y lo juzga como un primitivo o un brutalismo. En joyería esta etapa formalista viene caracterizada especialmente por el trabajo de algunos escultores que crearon modelos para medallas, anillos, broches y pectorales (que entonces se llamaban, a la francesa, «Pendentifs»). Éstos fueron particularmente Manolo (Manuel Martinex Hugué) y Pau Gargallo. Se trataba de figuras concebidas con un voluntario primitivismo y una corporeidad todavía no geometrizada, a la manera de las tallas tahitianas de Paul Gauguin, y rodeadas de una fítica esquemática de formas orgánicas.

El Noucentisme que se instaló alrededor de 1910 fue la expresión de un profundo cambio de mentalidad que se produjo en Cataluña como consecuencia de los cambios históricos derivados de la desaparición del caciquismo en las elecciones de 1901 y las consecuencias del gran cambio operado por la entrada de los políticos de la Lliga Regionalista en el Ayuntamiento de Barcelona y en la Diputación. En el Ayuntamiento, Bofill y Matas inició una profunda labor cultural, pero fue más importante todavía la que promovió Prat de la Riba en la Diputación y más tarde en La Mancomunitat.

Este ambiente suscitó una gran voluntad de participación por parte de todos los sectores culturales de Barcelona entusiasmados en la idea de transformar el país y convertir Cataluña en un territorio plenamente moderno y europeo.

Este cambio de óptica fue especialmente articulado por los textos de Eugeni D'Ors, entonces Xenius, a través de su Glosari y su Ben Plantada. La ruptura consistía en sustituir los valores emotivos del Modernismo por una exigencia normativa con aspiración a convertirse en clásica. En vez del entusiasmo se puso el orden, en vez de la locura desmedida, la medida; en vez del visualismo, los valores táctiles y en vez de los programas desbordantes de ambición, la pequeña perfección de la obra bien hecha.

La «Obra Bien Hecha» pasó a convertirse en un eslogan colectivamente aceptado y la Mancomunidad, al crear su Escuela Superior de Bellos Oficios quiso contribuir eficazmente a convertir esta consigna en realidad.

El Noucentisme representó una gran exigencia técnica, pero también la superposición de criterios ideológicos que los artistas supieron dosificar y combinar. Por una parte se pretendía crear un Clasicismo catalán basado en la monumentalización rítmica de temas mediterráneos, entre ellos los de abolengo helénico, y por otra parte temáticas procedentes del repertorio popular del país tal como se encontraban en los grabados antiguos al boj o en los azulejos.

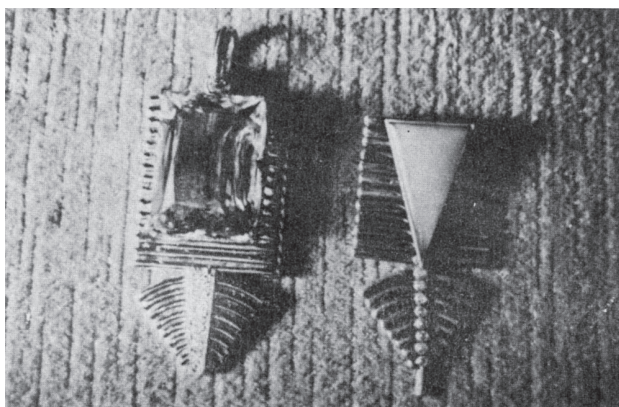
El otro criterio era el de la modernidad entendido de una manera cosmopolita. Los joyeros del Noucentisme cobraron independencia respecto al París de la Belle Epoque que seducía a los modernistas, y más bien se dirigieron hacia las novedades centroeuropeas de la Secesión austríaca o de las Werkbund alemanas. En la etapa noucentista la personalidad dominante fue Ramón Sunyer, que unió un cierto decorativismo de origen popular con las nuevas estructuras geométricas puestas de moda por el Cubismo, en una síntesis elegante que se puede relacionar con la estética de los ballets rusos. Significativamente, Sunyer tuvo un gran papel en la exposición de artes Decorativas de París de 1925 y obtuvo el Gran Premio y la Medalla de Oro en la exposición internacional de Barcelona de 1929. Sunyer había sido quien en 1912 había obtenido del cercle de Sant Lluch la admisión de un estatuos para la joyería análogo al de la pintura, en las exposiciones de la entidad.

El segundo gran artífice de la joyería del Noucentisme fue Jaume Mercadé, formado en la Academia del Patriarca de este movimiento, Francesc Galí. Mercadé alternaba su trabajo de pin-

tor con el de joyero y orfebre, y consiguió que el público apreciara ambas especialidades en un mismo nivel. Cuando Galí fue nombrado por la Mancomunidad director de la Escuela Superior de Bellos Oficios, Mercadé fue incorporado a ella como profesor de orfebrería. Su estética se basaba en gran parte en un conocimiento directo de la joyería del centro de Europa, con una combinación muy hábil de cierto primitivismo popular con la agresividad expresionista, todo ello sometido a unos ritmos, unas simetrías y una armonía muy mediterráneos.

Otros artífices cercanos a los conceptos de Sunyer y Mercadé acentuaron particularmente los aspectos neopopulares y mediterráneos, como Martí Vilanova.

Es conocido el desarrollo de la Vanguardia artística por los catalanes presentes en París en el momento en que nació el Cubismo. Luego, habría una nueva generación vanguardista que coincidiría con el nacimiento del Surrealismo.



En la órbita del Cubismo, cabe citar a Gargallo y a Juli González. Gargallo pronto se especializó en la gran escultura y abandonó la joyería pero Juli González, de una familia de orfebres, trabajó durante muchos años en la especialidad. Dentro de ella tiene mucha personalidad su sistema de relieves o falsos relieves obtenidos por medio de placas recortadas en montajes muy fieles a la estética Cubista.

En la etapa del Surrealismo, iniciada en 1924, Joan Miró era demasiado fiel a su concepto poético y simple de la actividad artística para pensar en la creación de joyas. Por otra parte, Salvador Dalí tardaría muchos años en pensar en la realización de joyas, aunque luego, después de las guerras, haya

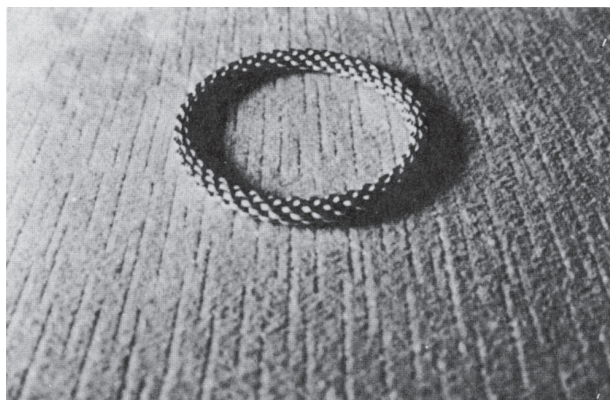
creado muchas y de gran fantasía. Pero en los años anteriores a la guerra de España el único joyero importante que reflejó el fenómeno Surrealista fue Manuel Cabdevila, quien introdujo en sus morfologías las superficies recortadas de perfil orgánico, procedentes de Hans Arp, los asteroides de Picasso o de Cocteau y las superposiciones de áreas distintas, tan frecuentes en la pintura de Joan Miró.

Después de la guerra de España, el dinero fácil producido por el estraperlo favoreció la generalización de un concepto de la joyería basado en la ostentación de riqueza, de acuerdo con una constante histórica según la cual esta ostentación se produce precisamente cuando el privilegio de la fortuna contrasta con el empobrecimiento general.

En oposición respecto a este fenómeno dominante, apareció en Barcelona una joyería totalmente distinta creada dentro del contexto de una reducida burguesía culta que continuaba fiel a los valores imperantes antes de la contienda. Se explica así el papel que desempeñó el ya citado Manuel Cabdevila, al cual las circunstancias obligaron a abandonar los aspectos de vanguardia (considerada entonces como algo Judeomasónico), pero conservó una concepción del valor de la joya que no se basaba en el precio de los elementos materiales, sino en la gracia compositiva, y en virtud del cual acostumbró a su público a la incorporación de piedrecitas encontradas en la playa en vez de las tradicionales piedras preciosas. Un nuevo taller que se abrió camino en la postguerra fue el de Alfons Serrahima, artista que se caracterizó por su tendencia hacia la más radical simplicidad de formas, la exquisita elegancia de los perfumes y una impresionante exactitud en las proporciones. Como material precioso no solía pasar del coral y el marfil que armonizaba también con su preferencia por la plata.

En criterio semejante de simplificación de la forma y de reivindicación de los materiales humildes, fue seguido en joyas y orfebrería, y particularmente en orfebrería religiosa, por Aureli Bisbe, el cual tuvo un papel importante en la recuperación del arte sacro durante los años cincuenta y sesenta. En estos mismos años los joyeros que habían tenido un papel antes de la guerra encontraron una zona de compromiso entre las ideas que fueron de vanguardia y la coacción social y política que impedía salirse de los límites de la moderación estilística. De este modo un Sunyer, un Mercadé o un

Cabdevila adoptaron la postura de la simplicidad formal y de la ruptura respecto a toda ostentación.



En los años cincuenta llegaron los ecos de un movimiento artístico internacional que constituía una nueva vanguardia, distinta de la de antes de la guerra. Desde 1955, Antoni Tàpies desarrolló su arte informalista como trasplante en el ámbito catalán del movimiento del «Arte Otro» que en Europa y América se había producido como respuesta a las circunstancias humanas de la segunda guerra mundial. El pensamiento existencialista alumbrado en aquellas circunstancias, contemplaba el triste destino del hombre contemporáneo dentro de una perspectiva muy desesperanzada de lo absurdo de la existencia. La traducción de estas ideas al nivel artístico significaba una plástica de la materia en bruto y de la textura determinada por el gesto impulsivo o por el azar sin planificación ni voluntad de forma. En el ambiente de este nuevo arte surgió la personalidad de Joan Josep Tharrats que llevó la concepción informalista al campo de las joyas materializándola en concreciones tumultuosas de oro y plata que aparecían como encrespadas o como corroídas y dentro de las cuales se alejaban las piedras, las perlas, los esmaltes y las incrustaciones de otros. Hay que remarcar que Tharrats significó un cierto rompimiento de la mayoría de los trabajos que se estaban realizando con su intento de reflejar su obra pictórica en joyería metales. Para estos trabajos colaboró con el profesional Manuel Feliu Vilá.

Un romanticismo abarrocado y expresivo con alguna relación con respecto al carácter azaroso del arte de Tharrats se presenta en la obra que desarrolló por la misma época el antiguo pintor

surrealista Salvador Dalí, el cual produjo formas caprichosas para sus joyas combinándolas con recursos iconográficos comunes a su obra pictórica como la figura volante del Crucifijo y con hallazgos patéticos como la joya colgante con aspecto de corazón rojo dotada de un mecanismo que la hacía latir.

Un inventario de la joyería de los años cincuenta fue la participación en la tercera Bienal Hispanoamericana, de 1955, en la que se destacaba el informalismo de Xavier Corberó y de E. Millioud (que firmaba con el nombre de Ninon Collet). Había la novedad de Oriol Sunyer, hijo de Ramón, la simplicidad de Alfons Serrahima y la obra compleja de Manuel Cabdevila, quien llegó a un paradjico monumentalismo de lo pobre en su corona para un mártir, formada por piedras encontradas, que dedicaba al Padre Kolbe, sacrificado en el campo de concentración de Auschwitz. También Cabdevila se distinguía por el desarrollo de la policromía. Utilizaba la laca, que antes de la guerra ya había empezado a desarrollar con la colaboración del lacador Ramón Sarsanedas. Otra forma de policromía era el esmalte, especialidad en la que colaboró con el esmaltador Morató.

A propósito de esmaltes, cabe recordar que, tras los precedentes de Josep Aragay y Marian Andreu, de la época noucentista, en los años cuarenta había triunfado el hábil academicismo frontal de esmalte del Altar Mayor de la Basílica de Montserrat.

Aparte las influencias del informalismo que hemos citado, en los años cincuenta se produjo el impacto del Organicismo arquitectónico. De una parte la influencia de los finlandeses Aalto y Saarinen, que significaba la reivindicación de la línea curva y la superficie alabeada, en reacción contra las rigideces del Racionalismo, y de otra parte la reivindicación de los materiales en su forma natural. Esta influencia llegó unida a la del americano Frank Lloyd Wright con su organicismo mezclado de temas decorativos rítmicos. Esta corriente introdujo cambios sustanciales en el arte de los joyeros de la época del Noucentisme. Así Ramón Sunyer desarrolló un estilismo de las espirales y Jaume Mercadé los ritmos curvilíneos entrelazados, temas que aparecen simplificados en el arte de J. A. Oriol y el joven Oriol Sunyer. El ala más sintética y elegante de este estilo se halla representada en las joyas de María Rosa Ventós, mientras Emili Armangol y Gall representa su máxima compilación.

Como colofón de todo lo realizado hasta el final de los años cincuenta, fue valiosa la presentación de conjunto que se realizó en 1961 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, titulada Cien años de Joyería-Orfebrería, con un catálogo con texto de Alexandre Cirici.

La joyería catalana de los años sesenta respondió a los nuevos estímulos de la época. Si, por una parte, se cultivaban las consecuencias del informalismo, por otra parte se incorporaba la organización visual geométrica y dinámica propia del Op-Art, en la que el influjo del arte Vasarely implantaba el ritmo constituido por formas elementales mientras, por otra parte, llegaba una gran novedad aportada por el Pop-Art y basada en sus relaciones con el cine, la televisión y «los comics», en el concepto de las series y los procesos, en las que se encuentra un eco final de los retratos de Marilyn Monroe o Jackie Kennedy, de Warhol.

El Informalismo que en los años cincuenta había representado un aspecto desordenado y tumultuoso de las joyas de Tharrats o de Dalí, en los sesenta aparece domesticado y convertido a una cierta ordenación. Para Ninon Collet representa solamente un cultivo de formas alabeadas análogas a las de Gaudí. Lo mismo, pero todavía más ordenado, para Oriol Sunyer. Para Manuel Capdevila en cambio, las formas derivaron hacia una paz encalmada y su informalismo se tradujo en el cultivo sistemático de la textura, especialmente a través de minúsculos estriados o cepillados, detalle que fue imitado por los joyeros industriales que fabricaban en serie y que convirtieron los estriados informales en un tópico de la joyería industrial.

Otro aspecto del informalismo es el pictórico que es incorporado a la joyería por obra de *Josep Civit*, un discípulo de Collet, que ha trabajado en contacto con el núcleo, internacionalmente tan decisivo, de Pforzheim. Interesado por la policromía, el aspecto escultórico de sus obras es muy lacónico y a menudo sus joyas aparecen como pequeños cuadros. A partir de los años setenta observamos tres datos en su obra: un marcado interés en los materiales pobres como piedras de playa o madera, un cierto minimalismo geometrizado y el tema nuevo de las falsas perspectivas grabadas.

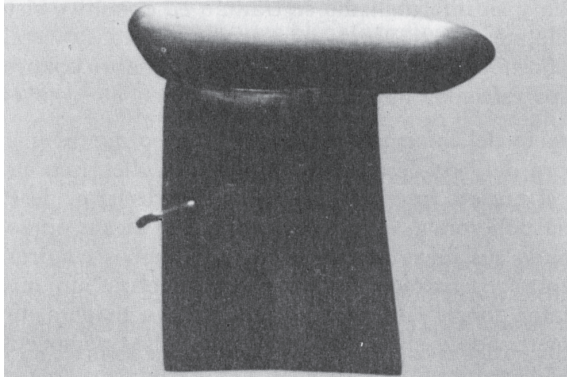
El cinetismo incidió en los años setenta a través de obras de grafismo seriado del escultor Armengol y Gall, de joyas panel de Aureli Bisbe, en las que encontramos las series de círculos o cuadrados pro-

cedentes del arte de Vasarely e incluso urdimbres y tramas ortogonales con corpúsculos distribuidos que recuerdan a Mondrian.

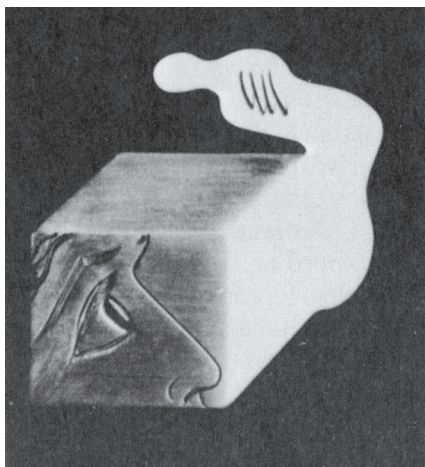
En esta corriente cabe situar una parte de *Joaquim Capdevila*, hijo y discípulo de Manuel, que completó su formación en París. Su obra se dirige a todos los públicos pero su creatividad se propone una teoría de la educación del gusto capaz de hacer comprender los planteamientos de vanguardia. En un momento orientó la investigación hacia los nuevos materiales, como la piel o el acrílico, pero más tarde se ha interesado por la investigación de formas nuevas dentro de los materiales tradicionales, a veces con un espíritu de aventura que recuerda las obras italianas de los Pomodoro. De la última época cabe destacar el estudio que ha hecho de las formas geométricas el cubo o el cilindro, de los que salen por uno de sus ángulos o caras alguna forma orgánica como unas hojas o unas serpientes y con falsas perspectivas en muchas de ellas.

Junto con Joaquim Capdevila formaron un grupo con ciertas analogías e intereses Anna Font, Julio Guasch y Montserrat Guardiola, los cuales fueron fundadores de Orfebres Fad.

Anna Font se formó en la Escuela Massana, pero realmente donde aprendió el oficio y los criterios fue en la escuela de Pforzheim, en Alemania, donde trabajó de 1966 a 1974 el lado de Reinold Reiling, en la *Kunst und Werkschule*. A partir de la terminación de sus estudios es profesora de la Escuela Massana y trabaja como diseñadora para los talleres Stahl, de Pforzheim. Aunque en sus morfologías encontramos referencias geométricas, la originalidad de su obra radica en las formas de apariencia blanda que aparecen como modificadas de un modo orgánico por presiones o tensiones. Algunos de sus volúmenes perforados y reticulados de la primera época recuerdan morfologías entre las de Gaudí y de Henry Moore, pero en los años setenta se separó de este punto de partida para adentrarse en formas emparentadas con la cerrajería, que introducían una componente de origen mecánico, incluso con la estética de lo desmontable. Al entrar en los ochenta, Anna Font empezó a desarrollar el tema nuevo e interesantísimo de formas orgánicas almohadilladas, algunas de ellas experimentadas con materiales flexibles como el cuero y otras reproduciendo esta clase de estructuras en metal.



Juli Guasch es conocido desde el año 1966, cuando formaba parte del grupo titulado «La Joya como diseño» en el que le acompañaban Sergi Aguilar, Joaquim Cabdevila, Anna Font y Montserrat Guardiola. Emprendía entonces un concepto de investigación, con ensayos en acero inoxidable, plata, metacrilato y marfil y se centraba en morfologías de origen geométrico con un marcado desarrollo tridimensional. Al acercarse a los ochenta cambió de orientación y se dirigió hacia formas orgánicas de apariencia blanda que corresponden a un enfoque del trabajo realizado en contacto con los creadores de la moda en el vestir. En esta etapa regresa a los materiales tradicionales del oro amarillo y las gemas preciosas y al mismo tiempo continúa realizando pequeños objetos de uso en los que mezcla con estos materiales el ébano y el marfil.



Por su interés histórico creemos que es importante el hacer referencia a los seis puntos que el grupo de «La joya como diseño» utilizó como una declaración de principios en 1970-71:

1. Entendemos por joya un objeto precioso para la persona misma.
2. La ruptura de la joya tradicional ayuda a la comprensión del concepto joya.
3. Los materiales en la joya no han de ser precisamente nobles.
4. Las joyas pueden ser o no ser llevadas, pero siempre han de comunicar algo.
5. Las joyas deben ser mágicas porque la auténtica joya es mágica.
6. Entendemos por diseño la perfecta coherencia entre forma y función, pero teniendo en cuenta que lo importante es el concepto.

Montserrat Guardiola, que empezó en el ambiente de este grupo, completó su formación en Dusseldorf y en París, y en 1970 ingresó en la Staatliche Kunst Werkschule de Pforzheim. Su estilo muy personal se basa en formas orgánicas de apariencia blanda caracterizadas por las prolongaciones de aspecto elástico. Ha sido la creadora fundamental en el taller de joyería Xavier Corberó de Esplugas del Llobregat.

Sergi Aguilar, a pesar de haber pertenecido al mismo grupo tiene un repertorio formal muy distinto. En su joyería, lo mismo que en su importante obra de escultor, ha partido de unas relaciones entre formas geométricas rígidas, entre las cuales reina el paralelepípedo que se organizan ora en articulaciones, ora en maclas. Es profesor de Volumen en la Escuela Eina de diseño, en Barcelona.

Las tendencias orgánicas a que hemos hecho alusión al hablar de la segunda etapa de este grupo se relacionan con la posición de Puig Doria, artífice que lleva el organismo hacia una radical pureza de formas que se puede relacionar con la plástica de un Henry Moore. Tal organicismo fue dominante en los años setenta. Rozó el minimalismo más estricto en la obra de Ramón Oriol, derivó hacia una versión tumultuosa en la obra de Emili Armengol y Abril y tomó aspectos estructurales simples en las de Ramón Ollé o José Quintana.

Teresa Casanovas colaboró en sus comienzos con Aureli Bisbe en cuyo taller aportó el contrapeso lógico contra el decorativismo. En su obra como artista independiente parece reflejar una tendencia que podríamos llamar ecologista hacia la forma espontánea de los materiales, especialmente los filiformes libres o entretejidos.

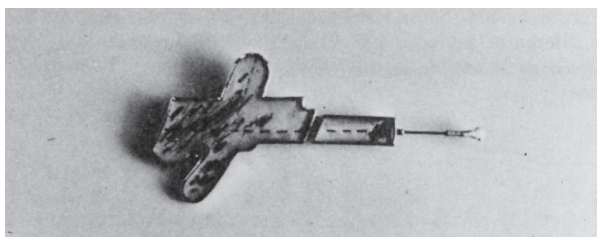
Rosa Bisbe representa en los años ochenta una estética relacionada con las transvanguardias y el arte

salvaje con sus joyas de esmaltes anguloso. En su actividad existe no sólo su creación personal, sino la edición de obras de otros artistas como algunos de los ya citados y las concepciones del escultor Josep María Subirachs que al igual que en su escultura juega con las relaciones positivo-negativo.

Después del grupo «La joya como diseño» y a la que podría llamarse la generación de los sesenta por ser los años en que se dieron a conocer, pasaron unos años sin que apareciera un grupo muy representativo hasta llegar a los años ochenta en que se han dado a conocer un grupo que, iniciado por Ramón Puig Cuyás, profesor de la Escuela Massana, ha propiciado la investigación en joyería entre sus alumnos. Este grupo ha tomado el nombre de Grup dels Nou —Grupo de los nueve— y que en sus inicios estaba formado por Teresa Sunyer, Josefina Cereza, Josep Escarpanter, Margarita Beltrán, Nuria Matabosch, Marta Breis, Ángeles López, Lluís Gilberga y Ramón Puig Cuyás. De éstos, los cuatro primeros han dejado su actividad de joyeros y por tanto el grupo se ha reducido a cinco.

Ramón Puig Cuyás, infatigable investigador en joyería, ha incorporado la pintura que él realiza con plástico, ceras, y dentro de una línea de support-surface encuadrada en unos marcos dialogan los restos de forma geométrica con deformaciones orgánicas. En sus piezas incorpora también el papel como el de aluminio de colores, el metacrilato con el que reviste sus piezas y resinas de poliéster, y todo sobre un soporte de plata. Él utiliza los materiales como proceso que ellos le ofrecen y no como medio, y podemos decir que en un principio Puig Cuyás estaba interesado en la técnica como finalidad y después ha pasado a interesarse en el hecho de que dominada ya la técnica, utilizarla como medio.

Nuria Matabosch produce unas sugerencias a través de un racionalismo con líneas geométricas.



Marta Breis hace una importante utilización del color e incorpore el elemento textil a su obra. Ángeles

López y Lluís Gilberga utilizan unas técnicas más tradicionales, pero con un lenguaje escultórico figurativo y en el caso de Gilberga más hiperrealista.

Como resumen de esta exposición creemos importante articular unas fases para la producción de la joyería catalana del siglo XX.

- 1900. Modernismo.
- 1910. Noucentismo.
- 1920. Primeras vanguardias.
- 1930. Surrealismo.
- 1940. Riqueza estraperlista. Simplificación cultural.
- 1950. Informalismo.
- Organicismo arquitectónico.
- 1960. Influencia Pop.
- Influencia Op-Cinetismo.
- Influencia de Phorzheim.
- 1970. Formas almohadilladas.
- Joya diseño.
- 1980. Organicismo minimalista.
- Relación con las Trans-Vanguardias.
- Retorno a lo comercial (post-moderno).

Fuentes

Las fuentes son:

- 1.^a Operación: *La observación directa*: Exposición Col. Arquitectos, 100 años de joyería y orfebrería. Exposición en la Academia de Ciencias, organizada por el Gremio de joyeros. Exposición 1982 en el Centro Cultural de «La Caixa».
- Visita a los estudios de los joyeros actuales.
- 2.^a Operación: *Relación contextual* que permite descubrir las líneas formales e ideológicas de los grupos cronológicos. Bases fundamentales: bibliografía y conocimiento directo del arte en los diferentes períodos.
- 3.^a Operación: *Hacer un balance de los resultados* con la información general sobre los momentos históricos.

Bibliografía

Bibliografía General

ALBERT DE PUIG, Luis: *Las joyas a través del tiempo*, Barcelona, 1939.

JARDI, A.: *L'Art Català Contemporani*, Barcelona, 1972.

Bibliografia Esteticismo

JUNYENT, Sebastia: *Ruskin*, en «Joventut», Barcelona, 1903.

CASELLAS, Ramón: *Exposición general de Bellas Artes de Barcelona*, en «L'Avenç», Barcelona, 1981.

RUSIÑOL, Santiago: *Desde el Molino*, «La Vanguardia», Barcelona, 1984.

TRENC BALLESTER, Eliseu: *Alexandre de Riquer, simbolista*, «Serra d'Or», Montserrat, 1972.

Bibliografia Modernista

JUNYENT, Sebastia: *Somni d'estiu*, «Joventut», Barcelona, 1901.

JUNYENT, Sebastia: *La crisis pictórica*, «Joventut», Barcelona, 1949.

RAFOLS, J. F.: *Modernismo y Modernistas*, Barcelona, 1949.

CIRICI, Alexandre: *El arte modernista Catalán*, Barcelona, 1951.

ELIES FELIU: *L'Escultura catalana moderna*, Barcelona, 1927-28.

BUSQUETS, E.: *L'art decoratiu*, Barcelona, 1903.

MASRIERA, L.: *La serie en las artes suntuarias y las bellezas del trabajo*, Barcelona, 1929.

MASRIERA, L.: *La caída del Modernismo*, Barcelona, 1903.

MARFANY, Josep Lluís: *Sobre el significat del terme modernisme*, «Recerques», Esplugues de Llobregat, 1972.

VALENTI EDUARD: *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, 1973.

Bibliografia Formalismo

FONTBONA, Francesc: *La crisi del Modernisme artistic*, Barcelona, 1975.

— *Torres García y el postmodernismo*, «Mundo Hispánico», Madrid, 1975.

PUJOLS, Francesc: *El pintor Pi de la Serra*, Barcelona, 1934.

Bibliografia Noucentisme: Textos Generales

JARDI, Enric: *El Noucentisme*, Barcelona, 1980.

SERRAHIMA: *Jardí, Bohigas, Cirici, Sostres*, en «Serra d'Or», Montserrat, 1964.

FUSTER, Joan: *Contra el Noucentisme*, Barcelona, 1977.

MURGADES, Josep: *Anals de revisió del Noucentisme*, «Els Marges», Barcelona, 1976.

«Artes Plásticas»: *Especial IX*, 1976.

«Quaderns d'Arquitectura»: *Especial 113*, 1976.

Bibliografia. Noucentisme, textos d'època

ALCOVER, Joan: *La Humanizació de l'art* (conferencia Ateneo), 1904.

MONEGAL, Esteve: *Fem Escoles*, ¡«El Poble català», 1905.

PRAT DE LA RIBA, Enric: *La nacionalitat catalana*, Barcelona, 1906.

CARNER, Josep: *Els Fruits Sabrosos*, Barcelona, 1906.

D'ORS, Eugeni: *Glosari*, «La veu de Catalunya», 1906-10.

— *La Ben Plantada*, Barna, 1908.

— *L'Amor a l'ofici*, «Ciutat», Terrassa, 1911.

PUIG I CADAVALCH, Josep: *La Casa Catalana*, Barcelona, 1908.

TORNE ESQUIUS, Margall: *Dolços indrets a Catalunya*, Barcelona, 1910.

— *Almanac del Noucentisme*, Barcelona, 1911.

ARAGAY: *El Nacionalisme de l'art*, Barcelona, 1920.

CREIXELL, Joan: *L'Objectivitat de l'art*, «La Publicitat», 1921.

Bibliografia Noucentisme. Textos crítics:

FOLCH I TORRES, Joaquim: en *La Veu de Catalunya*, desde 1910.

«La Ciutat i la Casa», desde 1925.

Bibliografia, Noucentisme, Monografias

TERIADE: *Pablo Gargallo*, «Cahiers d'Art», París, 1927.

PLA JOSEP: *Vida de Manolo*, Barcelona, 1930.

BENET, Rafael: *El Escultor Manolo Hugué*, Barcelona, 1942.

- CASSOU, Jean: *Julio González*, «Cahiers d'art», 1947.
 PLANA, Alexandre: *Jaume Mercadé*, Barcelona, 1928.
 JARDI, Enric: *Eugeni d'Ors, vida i obra*, Barcelona, 1967.
 MANENT, Albert: *Josep Carner i el Noucentisme*, Barcelona, 1969.

Bibliografía Vanguardia y actualidad

Colecciones de revistas:

«D'Ací i d'Allà»

«FAD»

«Ariel»

Catálogos de las exposiciones Orfebres FAD, Colegio de Arquitectos, 1976, La Caixa, 1982.

Curriculum vitae

Ramón Puig Cuyas
 Neix a Mataró, 1953

ESTUDIS

Escola Massana, especialitat de Joieria i Arts del metall. Barcelona.
 Facultat de Belles Arts «San Jordi». Barcelona.

Premis

1975. Premi Fi de Carrera de la «Fundació General Mediterrània».
 1981. Premi «Herbert Hofmann» —Messegelende— International Schmuck Schaw. Munich (Alemanya).

Activitat professional

1971. Treballa en un taller de Barcelona per tal de completar el coneixaments de l'ofici.
 1980. Membre fundador dels grups «Orfebres F.A.D.» i «GRUP NOU».
 1976. Invitació i participació al «Congreso de Artistas Jóvenes», a Vigo.

1980. Invitació in participació en el «World Craft Council Conference», a Viena (Austria) amb la presentació de «Experiencies en metall» i «la joieria catalana contemporània».

1982. Convidat per el Consell de Disseny de la Generalitat en el concurs restringit «Creu de Sant Jordi».

Activitat docent

1977. Professor, des d'aleshores, de l'Escola Massana: Taller de recerques de joieria i arts del metall.

Exposicions

Des de 1973 ha realitzat nombroses exposicions, individuals i col·lectives, a l'Estat Espanyol i a diversos països europeus.

Les derrerres exposicioóns realitzades son:

1979. Exposició d'Exercicis de reçerca plàstica a partir del cub, organitzat pel F.A.D. Barcelona.

Exposició simultània en diverses poblacions, amb el lema de «Artesania a la ciutat», també organitzat pel F.A.D.».

Exposició individual de Joies, Escultures i Dibuixos a la Galeria Roca. Sabadell (Barcelona).

Exposició individual de Joies, Escultures (de petit format) i Dibuixos. Galeria Llibreria de La Rambla. Tarragona.

Exposició de Joies. Galeria Joan de Serrallonga. Barcelona.

1980. Exposició de Joies. Grup Nou. Galeria Isaac el Cec. Girona.

Exposició de Joies. Grup Nou. Galeria Estudi Vidal. Sitges (Barcelona).

Exposició col·lectiva de Joies. Centre del Diamant. Amberes (Bèlgica).

«10 Orfebres espanyols», Art Prospect Galerie. Brussel·les (Bèlgica).

Exposició-presentació pública del Grup Orfebres F.A.D. Capella de Sta. Agueda. Barcelona.

Exposició de Joies. Galeria Rutzmoser. Munich (Alemanya).

«Artesania d'Avantguarda». Reials Dressanes de Barcelona.

1981. Exposa en la mostra «80 Anys de Joieria Catalana», prenent part en l'organització i selecció. Barcelona y Madrid.

«International Schmuck Schaw». Munich (Alemanya).

Pren part a la mostra «Catalunya avui», organitzada per la Generalitat de Catalunya, a la seu de l'U.N.E.S.C.O. París (França).

«Joieria Catalana Contemporània». Mikimoto Hall. Tokyo (Japó).

Exposició de Joies. Galeria Am Graben. Viena (Austria).

«Arts a Catalunya». Koblenz (Alemanya).

Exposició de Joies. Grup Nou. Reial Monesir de Santes Creus. Tarragona.

Exposició de Joies. Galeria Tertre. Mataró (Barcelona).

Exposició amb la A.A. F.A.D. en el Palau de Congressos de Montjuich. Barcelona.

Exposició itinerant de Joies amb esmalt per Austràlia.

Brisbane Civic Art Gallery Museum. Brisbane (Austràlia).

Tasmanian Museum and Art Gallery. Tasmania (Austràlia).

National Gallery of Victoria. Victoria (Austràlia).

1982. Art Gallery of South Australia (Austràlia).

Art Gallery of Western Australia (Austràlia).

Newcastle Region Art Gallery (Austràlia).

Museum of Applied Arts and Sciences. Sydney (Austràlia).

«Cronojopios y Fayasmas». Grup Nou. Populart. Barcelona.

International Schmuck Gerat». Munich (Alemanya).

«Histories d'amor i d'inquietut». F.A.D. Barcelona.

«Catalunya viva». Las Palmas de Gran Canaria (Canàries).

«Joies». Galeria Laurent. Barcelona.

«Arte y oficio». Palacio de Cristal de la Casa de Campo. Madrid.

«Expocultura». Palau de Congressos de Montjuich. Barcelona.

Això fiudra lloc al febrer del 1983.

Convidat a: «International Jewellery Art Exhibition». Trienal organitzada per el Isetan. Art Museum Shinjuku a Tokyo (Japó), i a «Navio Gallery», i a «Navio Gallery», Osaka (Japó).

Convidat a: «Schmuck 82. Tendenzen?». Cuatrienal organitzada per el Museo de Joieria a Pforzheim (Alemanya).

Convidat a: «Preliminar». I Bienal Nacional de Artes Plásticas. De caracter itinerant per: Zaragoza, Barcelona, Madrid, Sevilla, Santiago y Santander.

1982. Obra en el Schmuckmuseum de Pforzheim (Alemanya).

1982. Exposició de Joies. Grup Nou —Electum Gallery—. Londres (Inglaterra).

Bibliografia

1980. *La joya, apuntes sobre su función*, M. VINARDELL. Artes Plásticas, núm. 37. Barcelona, 1980.

10 Createurs Espagnols, Art Prospect Gallery. Multicetera, núm. 2 Bruselas (Bélgica), sept. 1980.

10 Createurs Espagnols. Jalons et actualités des Arts, núm. 65, sep.-oct., 1980. Bruselas.

Orfebres F.A.D., Barcelona. Gold and Silver. Diciembre 1980. Stuttgart (Alemania).

1981. *Evolució i etapes de l'Orfebreria Catalana al Segle XX*, per D. GIRALT MIRACLE, Catálogo Exposición. Febrero 1981. Barcelona. Y *Cuaderns de l'obra Social*, núm. 8, marzo 1981. Barcelona.

Neue aesthetische Tendenzen, GOTTFRIED BORMANN. Kunst and Handwerk. Abril 1981. Stuttgart (Alemania).

International Schmuck Schaw, 1981. Catálogo marzo 1981. Munich (Alemania).

La Bijouterie et l'Orfebrerie catalanes au XX siecle. *La Catalogne aujourd'hui*, D. GIRALT-MIRACLE. Marzo-abril 1981. París (França).

Modern Catalonia Jewellery Exhibition. Jewel, núm. 17, maig 1981. Tokyo (Japón).

80 Anys d'Orfebreria catalana. Gold and Silver. Juliol 1981. Stuttgart (Alemanya).

Orfebreria i joieria catalanes actualas. A. CIRICI PELLICER. Serra D'Or, juny 1981. Barcelona.

Grup Nou: La nueva joieria. M. MORATO. Batik, marz-abril 1981. Barcelona.

Contemporary Enamel. EMAIL. Catálogo octubre 1981-1982, Brisbane... Sydne (Australia).

Enamelling... a focus on an ancient art. Dr. GERTRUDE LANGER. Ch. Schönherr-Kunst and Handwerk, nov.-dec. 1981. Stuttgart (Alemania).

1982. *Grupo Nou*. Oro y Hora. Marz 1982. Barcelona. Rev. núm. 262.

«*Im Spannungsfeld zwischen kunst und Handwerk*».
Goldschmiede Zeitung. Abril 1982, pág. 118.
Stuttgart (Alemania).

Catalunya Viva. 20-26 marz 1982, Catálogo. Las
Palmas de Gran Canaria.

La orfebrería contemporánea. D. GIRALT-MIRACLE.
Catalog «Oficio y Arte». Madrid, 1982.

Catalog. SCHMUCK 82-TENDENZEN?
Schmuckmuseum Pforzheim. Pforzheim (Ale-
mania).

International Schmuck Gerät. Gold and Silver. 1982
Stuttgart (Alemania).

Consideraciones sobre la orfebrería de Mérida en la época visigoda

MARÍA CRUZ VILLALÓN

En el estado actual de conocimiento sobre la orfebrería hispánica de la época visigoda, existe un desajuste notable entre la documentación escrita que pone de manifiesto una abundante producción reunida en los tesoros reales y de la Iglesia¹, y los restos materiales que de los mismos se han encontrado hasta el momento. El tesoro de Guarrazar y el tesoro de Torredonjimeno son las muestras fundamentales de esta orfebrería, y si bien por su categoría bastan para definir su esencia, no dejan de constituir documentos parciales en el conjunto de la creación hispánica. En este breve trabajo nos proponemos aproximarnos al valor del taller de Mérida que debió ser destacado, a juzgar por la documentación que se nos ofrece y la significación que el arte tuvo en otros órdenes, acorde con el auge en que vivió la ciudad, y concretamente su sede episcopal, en la segunda mitad del siglo VI y tal vez aún en el siglo VII².

Como restos de la orfebrería de esta etapa, Mérida cuenta con el importante ajuar funerario de «El Turuñuelo» (Medellín), cerca de Mérida, en el que destacan un medallón de oro de creación oriental, con una Adoración de Magos y una inscripción griega, y quince brácteas, pertenecientes

al siglo VI³. También en Burguillos del Cerro, que puede considerarse bajo el área de influencia emeritense, apareció una cruz para colgar que, a pesar de estar realizada en hierro, nos da una relación a los trabajos de la orfebrería local⁴. Pero no vamos a estudiar aquí estos objetos, pues el propósito de nuestro estudio va a ser el análisis de la útil documentación que nos ofrece la escultura de Mérida a través de sus numerosas representaciones de cruces y crismones.

En una investigación que recientemente hemos realizado sobre la escultura visigoda de Mérida⁵, hemos hecho una clasificación completa de todos los temas representados, y entre ellos han resultado particularmente significativos por su reiteración las cruces y los crismones. En su conjunto, distinguimos una tipología variada, y de ella hemos seleccionado los tipos útiles para nuestro estudio, que agrupamos del siguiente modo:

A. CRISMONES

Grupo 1 (figs. 1 y 5). Crismones de brazos patados y extremidades cóncavas que parten de un disco central. De los brazos de la chi cuelgan me-

¹ Cfr. FERRANDIS TORRES, J.: *Artes decorativas visigodas*, en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, III, Madrid, 1963 (2.^a ed.), págs. 670 sigs.

² Atestiguado en el texto *Vitas sanctorum patrum Emeretensium*, Cfr. GARVIN, J.: *The Vitas sanctorum patrum Emeretensium*, Washington, The Catholic University of América Press, 1946.

³ PÉREZ MARTÍN, M. J.: *Una tumba hispanovisigoda excepcional hallada en El Turuñuelo, Medellín (Badajoz)*, Madrid, 1961.

⁴ FERRANDIS, J.: *op. cit.*, fig. 463.

⁵ CRUZ VILLALÓN, M.: *La escultura arquitectónica y litúrgica de Mérida en la época visigoda*, Tesis doctoral, en prensa.

dianter cadenillas el alfa y la omega. La rho se forma mediante un pequeño circulito adosado al brazo central del crismón, y un apéndice oblicuo también ensanchado. La superficie está ornamentada con imitaciones de piedras preciosas. Éste constituye el tipo más representado de Mérida, y en el crismón de la fig. 1 se encuentra su representación modélica. Hemos constatado su repetición en siete relieves más.

Grupo 2 (fig. 6). Los crismones de este grupo pueden considerarse como una variante de los del grupo anterior, al poseer un notable desarrollo del disco central que inscribe el símbolo del Cordero. Esta representación se recoge en Mérida otras dos veces más.

Grupo 3 (figs. 2 y 12). Crismones de brazos patados y lisos, adornados en todo caso con incisiones que marcan los contornos en el interior. Otros dos crismones más se representan con esta falta de ornamento.

B. CRUCES

Grupo 1 (figs. 10 y 11). Pequeñas cruces simples, sin más ornamentación que los bordes incisos. Recogemos como variante de este tipo la cruz que añade entre sus brazos pequeños rombos, aproximándose así al concepto de los crismones (fig. 9), y la cruz monogramática con el alfa y la omega, semejante a la cruz de la fig. 15.

Grupo 2 (fig. 3). Grandes cruces de brazos patados rematados en concavidades y pequeñas volutas en la base. Este tipo aparece representado en un tenante de altar, y a él debemos asociar otra extraña formación que contiene también este tenante (fig. 4). En ella, el cuerpo superior se divide en dos brazos oblicuos semejantes a los de un crismón, y entre ellos se sitúa otro elemento ovalado. Además su disco central se encuentra rodeado por cuatro hojillas que se disponen oblicuamente.

Grupo 3 (figs. 7, 8, 13, 14). Grandes cruces patadas con reborde sogueado a bisel. Algunos ejemplares son totalmente lisos (7 y 8 que pertenecen a un mismo tenante), y otros adornados con elementos vegetales o pedrería (13 y 14, también de un mismo tenante).

Este conjunto de cruces y crismones está claramente inspirado en obras de orfebrería. La mayoría de ellos pertenece al tipo de las cruces gemadas

que tienen uso desde la época de Constantino, y una particular extensión en la creación bizantina del siglo VI⁶. Además podemos asegurar que la interpretación de estos tipos fue directa sobre objetos en uso de la orfebrería emeritense, y no sobre otras representaciones previas. En numerosos ejemplares se constata la presencia de un pie en forma trapezoidal, y más frecuentemente en forma triangular (figs. 1, 9, 12, 13, 14, y otros tres ejemplos más no representados). Este triángulo, apreciable en otras cruces bizantinas⁷, es tal vez la esquematización del monte Gólgota frecuentemente unidos a la figuración de la cruz, que en algunos casos se abrevia hasta tomar esta definición aproximadamente triangular⁸. Pero también debió servir como pie de apoyo. En el relieve de la fig. 12, vemos salir del triángulo un vástago que se inserta sobre otro cuerpo inferior que tiene dos volutas laterales en las que apoyan los dos extremos del triángulo, creándose así un basamento estable. Este detalle, innecesario en una representación, manifiesta una traslación de las cruces y crismones de la orfebrería coetánea al relieve. De él deducimos además que estos modelos debieron colocarse apoyados, a diferencia de las cruces y crismones colgados que hasta el momento conocemos en el arte visigodo. A este respecto, otra representación que hemos recogido de una pilastra de Casas de Millán (Cáceres) (fig. 15), donde llegaron las influencias de Mérida, nos ilustra sobre la posición de una de estas cruces, elevada sobre una columnita en la que se incrusta el vástago, uso que debió ser frecuente, pues observamos la misma disposición en otro relieve de Badajoz⁹, y posiblemente también en otro relieve de Montánchez¹⁰.

⁶ LIPINSKY, A., «La crux gemmata e il culto della Santa Croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali», *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 1960, II, págs. 139 y sigs.

⁷ PALLAS, D. I.: «Scoperte archeologiche in Grecia»; *Rivista di Archeologia Cristiana*, anno XXXV, núm. 1-4, 1959, fig. 33d, VALENTI ZUCCHINI, G., BUCCI, M.: «Corpus» della scultura paleocristiana ed altomedioevale di Ravenna, II, Roma, De Luca Editore, 1968, fig. 61b, es una cruz tardía del s. VIII, y DIRIMTEKIN, F., «Adduction de l'eau à Byzance dans la region dite "Bulgaria"», *Cahiers Archeologiques*, X, 1959, fig. 31.

⁸ Vid., GRABAR, A.: «La precieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos», en *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, Recueil d'études 1967-1977, London, 1979, fig. 21.

⁹ En la pilastrilla núm. 561 del Museo Arqueológico.

La inversión de las letras apocalípticas como se observa en el crismón de la fig. 12 puede ser otra prueba de la presencia de modelos reales para estos relieves. Este error, que se repite con relativa frecuencia en el cristianismo sin una razón concreta, es posible que deba su explicación a la copia directa del crismón o cruz, tomado desde su reverso.

Si atendemos al origen de estos tipos a través de las relaciones externas, se aprecia en ellos un alto grado de orientalismo.

Los rasgos que definen al crismón 1, que puede considerarse prototípico entre los crismones de Mérida, encuentra analogías expresivas en las cruces y crismones gemados de Rávena del siglo VI, representados en mosaicos¹¹ y en relieves de sarcófagos¹². Pero sobre todo hemos observado estrechas vinculaciones para nuestro crismón con ciertas muestras de la orfebrería oriental, algunas procedentes del taller de Constantinopla, fechadas ya desde el comienzo del siglo VI. La patena del obispo *Paternus* (491-518)¹³, un cáliz del Museo de Boston procedente de Siria (hacia el año 500)¹⁴, o los colgantes de un collar conservado en el Museo del Ermitage, también del siglo VI¹⁵, nos dan diversos modelos muy aproximados al tipo que tratamos. Por otra parte, la distribución de los cabujones en el mismo guarda un sorprendente paralelo con otra cruz bizantina, representada en una patena del Museo del Ermitage, de fines del siglo VI¹⁶.

Sin embargo, existen en este crismón algunas particularidades discrepantes de los modelos bizantinos. El alfa, que en los crismones bizantinos tiene el travesaño angular, en Mérida se representa con el travesaño oblicuo, y además el asta toma una

posición inclinada. Estos rasgos, al igual que el marcado apéndice oblicuo de la rho, se identifican con la grafía de algunas inscripciones lusitanas situadas desde finales del siglo V hasta mediados del siglo VII¹⁷.

En el grupo 2 de los crismones, así como en el grupo 2 de las cruces, de nuevo se puede comprobar la relación a otras creaciones bizantinas. En el primer caso, el medallón central con el Cordero que caracteriza a este tipo, es elemento que conforma una cruz representada en el ciborio de San Marcos de Venecia, del siglo VI¹⁸, y también se encuentra en la cruz de oro que Justino II (563-578) regaló a la ciudad de Roma, seguramente elaborada en los talleres de Constantinopla¹⁹. En esta última cruz, el Cordero, por su postura y anatomía, es bastante similar al que recogemos de Mérida.

Para las cruces del grupo 2, si consideramos conjuntamente los elementos que componen una y otra, se comprueban coincidencias muy concretas con la cruz bizantina de la patena del Museo del Ermitage antes citada²⁰. Pequeños detalles como la formación de los cabujones, las cuatro pequeñas hojillas que se disponen en torno al nudo de la cruz, e incluso los lóbulos de los ángulos que en Mérida aparecen en forma de volutas, son comunes en la representación de estas tres cruces.

Finalmente, las cruces del grupo 1 y las cruces del grupo 3, nos remiten a ejemplos de la orfebrería hispánica influenciada también por Bizancio. En el tesoro de Guarrazar, la cruz de Lucecio²¹, sin más adorno que una incisión en el contorno, representa al grupo 1 de nuestras cruces, mientras que el borde biselado de las cruces del grupo 3, se puede identificar con el cordoncillo torso que bordea a algunos tipos del tesoro de Torredonjimeno²².

Todas estas constataciones pueden indicar el desarrollo de una orfebrería propiamente emeritense,

¹⁰ CERRILLO, E.: «Iconografía del relieve de Montánchez. Acerca de un posible programa decorativo en las iglesias del s. VII», *Estudios dedicados a Carlos Callejo*, Cáceres, 1979, interpreta esta columna con valor simbólico.

¹¹ LIPINSKY, A.: *op. cit.*

¹² VALENTI ZUCCHINI, G., BUCCI, M.: *op. cit.*, fig. 13 y sigs.

¹³ BANK, A.: *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad, Ed. d'art Aurore, pág. 281, f. 66.

¹⁴ *Age of spirituality. Late antique and early christian art. Third to seven century*. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, 1978-79, ed. by WEITZMANN, K., New York, 1969, núm. 543, pág. 608.

¹⁵ BANK, A.: *op. cit.*, pág. 286, f. 94.

¹⁶ BANK, A.: *op. cit.*, pág. 283, f. 78, y *Age of spirituality, op. cit.*, núm. 482.

¹⁷ NAVASCUES, J. M.: *El concepto de la epigrafía*, Madrid, 1953, págs. 38 a 41, HUBNER, E., *I.H.C.*, núm. 312, y VIVES, J.: *Inscripciones de la España romana y visigoda*, Barcelona, C.S.I.C., 1969, núm. 27 y 55.

¹⁸ PIJOAN, J.: *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*, «Summa Artis», VII, Madrid, 1966, f. 554.

¹⁹ GRABAR, A.: *La Edad de Oro de Justiniano*, Aguilar, Madrid, 1966, pág. 306, fig. 359.

²⁰ *Vid.* nota 16.

²¹ FERRANDIS, J.: *op. cit.*, f. 447.

²² PALOL, P. de: *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona, Polígrafa, 1968, fs. 109 y 122.

que parte de los modelos bizantinos, pero que también incorpora rasgos locales como las particularidades epigráficas señaladas. Y estos modelos se debieron introducir en Mérida en la etapa temprana del siglo VI, fecha común entre todos los paralelos establecidos, y de un modo directo, sin ningún tipo de mediación. La comparación de las representaciones de cruces y crismones de Mérida con las que existen sobre los mismos tipos en otros puntos hispánicos, indican una marcada superioridad de Mérida tanto cuantitativa como cualitativamente²³. El número de crismones recogido en Mérida supera al resto de las representaciones hispánicas, y en éstas se observa además una pérdida de pequeños detalles que en Mérida nos remitían a modelos concretos. Es posible, pues, considerar aquí una difusión puramente iconográfica de aquellas representaciones que en Mérida habían partido de modelos reales de la orfebrería.

Esta introducción en Mérida de los modelos bizantinos de modo directo, y suponemos también que de modo amplio por la diversidad y reiteración de tipos que hemos recogido, debe ser comprendida en el ambiente de la ciudad de la segunda mitad del siglo VI. Fue entonces cuando dos obispos bizantinos llegaron a regir su enriquecida sede, y se mantuvo una actividad comercial con mercaderes orientales, según manifiesta la obra anónima *Vitas sanctorum patrum Emeretensium*, escrita en Mérida a comienzos del siglo VII²⁴.

En este mismo documento se atestigua de modo claro la riqueza de orfebrería que la iglesia de Mérida debía poseer. A través de uno de sus pasajes sabemos que en la etapa de conflictos religiosos

entre arrianos y católicos, depuesto el obispo católico de Mérida, Masona, llegó a ocupar la sede un obispo usurpador llamado *Nepos*. Cuando de nuevo Masona fue restablecido en la sede de Mérida, *Nepos* se vio obligado a huir. Pero antes de salir de la ciudad preparó un sustancioso botín con los mejores tesoros de la iglesia de Mérida, robados en la catedral y en la iglesia de Santa Eulalia. Se dice textualmente en la obra que *Nepos* envió a su ciudad abundante plata, valiosos ornamentos y todo lo mejor que vio en la iglesia emeritense, en numerosas carretas²⁵. Todo esto ocurría en Mérida, en el último cuarto del siglo VI.

Para finalizar, ya que hemos mantenido presente el concepto de la ornamentación en la clasificación de nuestras cruces, haremos una observación sobre el valor que quizá alcanzaran las diversas modalidades. En el *Liber Ordinum* que recoge la liturgia mozárabe, continuadora de la liturgia visigoda, se prescribe un modo distinto de consagración para las cruces ornamentadas y las cruces sin ornamentar²⁶, por lo cual es posible que estas dos categorías tuvieran un significado litúrgico diferenciado.

Advertimos también que en este estudio hemos incluido solamente un aspecto temático de nuestros relieves, pero que en algún ornamento de tipo vegetal hemos comprobado del mismo modo el estrecho parentesco con otras ornamentaciones de la orfebrería bizantina no religiosa²⁷. Incluso la talla del relieve en este caso, parece aproximarse a las calidades de la obra de orfebrería. Todo ello sugiere la introducción y el desarrollo también de esta otra modalidad de la orfebrería en Mérida visigoda.

²⁵ GARVÍN, J.: *op. cit.*, V. VIII.

²⁶ Cfr. FEROTÍN, M.: *Le Liber Ordinum, en usage dans l'église wisigothique mozárabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, París, 1904, col. 163 y 164.

²⁷ Por ejemplo entre el relieve del cimacio núm. 8549 del Museo, y la ornamentación de una taza bizantina, aunque posterior, publicada en BESEVLIEV, V., «Protobulgarische Inschrift auf Einer Silberschale», *Byzantion*, 35, 1965, lám. I.

²³ Cfr. CERRILLO, E.: «Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones», *Zephyrus*, XXV, 1974.

²⁴ GARVÍN, J.: *op. cit.*, IV. III.



Cruces y crismones visigodos de mérida

*La Custodia interior de la gran Custodia procesional de la Catedral de Toledo.
Datos encontrados durante su restauración*

ANDRÉS ESCALERA UREÑA

Con motivo de los trabajos de restauración, efectuados en 1981 por el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte en la Custodia procesional de la Catedral de Toledo, tuvimos la oportunidad de estudiar este conjunto no sólo a través de los documentos, sino también en su materialidad.

Para abordar la restauración de este conjunto se consideró necesario estudiar los datos documentales con el fin de conocer la estructura y las posibles causas de la degradación. Iniciamos nuestros trabajos tratando de localizar una memoria que dejó el mismo Enrique de Arfe sobre el modo de armar y desarmar la Custodia y que sirvió de base para el trabajo que hizo Diego de Valdivieso en 1595, bajo la dirección de Francisco Merino. No pudimos encontrar el documento ni ninguna otra noticia sobre él, pero puestos en comunicación con Doña Carmen Torroja, nos dio noticias de un libro escrito por Vicente Salinas¹, y entregado a la Catedral por su hijo Francisco Andrés de Salinas en 1643, en el que se describía la forma de armar y desarmar tanto la custodia interior como la exterior.

A partir de aquí, y con lo transcrito por Zarco del Valle² sobre los conciertos para la restauración

de esta Custodia, se obtuvieron cuantos datos pretendíamos. Nuestra investigación continúa, ya que pensamos en un trabajo más amplio.

La Custodia interior es toda de oro, perteneció a la Reina Isabel la Católica y fue comprada para la Catedral por el Cardenal Cisneros, en Toro, el 13-III-1505, al camarero del rey Sancho de Paredes. Según Cristina Arteaga³, en los documentos que acompañaban a la Custodia, consta que fue hecha por Almerique, platero vecino de Barcelona.

Es una Custodia de mano con templete, que tiene las características propias de las custodias góticas del siglo XV, con pie, astil con nudo y una plataforma, sobre la que va el viril, cobijado por una cubierta que se apoya sobre seis columnas. La primera descripción que conozco de esta Custodia es la del inventario del Cardenal Tavera⁴ de 1539 que dice:

«Custodias de oro con piedras e perlas e custodias de plata.

De la Reyna doña Ysabel (al margen).

Una custodia de oro que se compró de la cámara de la señora Reyna doña Ysabel, que aya sancta gloria, por mandado del Reverendissimo señor don fray Francisco Ximenez de Cisneros arzobispo de Sancta Yglia nro perlado, siendo obrero Alvar Pérez

¹ VICENTE DE SALINA: *Memoria y rraçon del modo que sea de tener en desarmar la custodia*. Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo. Sin signatura.

² ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *Datos Documentales para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1916, 2 vol.

³ ARTEAGA, M.^a Cristina de: «La Custodia de Arfe y sus predecesores en la Catedral de Toledo». B.S.E.E., Madrid XXXII, 1924, págs. 138-155.

⁴ INVENTARIO DEL CARDENAL TAVERA. 1539. *Archivo General de la Catedral de Toledo*. Fol. XXXII, ref. 27-30.

de Monte Mayor, que es fecha en esta manera. Tiene un pie grande que es fecho en ocho piezas, tres mayores e cinco pequeñas la de baxo tiene seys serafines e un follaje de unos ramos esmaltados e seys ymagenes los cinco apóstoles e nra Señora; la otra fechos de bulto y esmaltados e asentados debaxo de seis tabernáculos fechos e labrados de maçoneria que están alrededor de la pieza de enmedio e la pieza más alta de dicho pie sobre que se a de asentar la dicha custodia, tiene por debaxo otros ramos esmaltados sobre puestos el qual dicho pie está armado sobre un cañón de açofar e tiene un sol de oro en que va el Sanctissimo Sacramento que tiene un pie labrado de un follaje esmaltado e tiene el dicho sol un espejo redondo *con unas letras esmaltadas en torno que dizen «Ave verum corpus natum de Maria Virgine vere palum ymmolatum in cruce pro homine»*. E tiene en el cerco veynte balaxes pequeños e quarenta e nueve perlas medianas en sus molinetes⁵. Esto glosado no se a de sentar porque está adelante mudado e fecho de nuevo (al margen). E encima del dicho pie se asienta la custodia que está puesta sobre seys columnas e encima un palomar con sus palomicas blancas e esmaltadas e encima del palomar su tejado todo de oro. E ay en el cerco segundo encima de las dichas columnas seis piedras, las tres balaxes e las tres çafires e en los çercos de las dichas columnas ay quatro perlas pinjantes e debaxo seys torres están encima de las columnas cinco perlas pinjantes e están más en el tejado del dicho palomar seys balaxes e cuatro çafires en sus engastes e con veynte e ocho perlas medianas e con dos escudos que tienen cada uno las cinco plagas e encima dellos coronas en que ay seis rubis chequitos en sus engastes; pesa el dicho pie veynte e un marcos de oro de veynte e dos quilates que vale cada marco veynte e dos mill y quinientos maravedis, el dicho sol e custodia con su palomar pesan catorze marcos e quatro onças e cinco ochavas y tres tominas y ocho granos de oro de diez y nueve quilates que vale cada marco diez y nueve mill y quinientos, que costó todo ochocientas ochenta e un mill e ochocientos e diez marabedis que montó todo un quento y treinta y quatro mill y ochocientos y diez. Este sol desta custodia era pequeño e poresto el señor Diego López de Ayala obrero la mandó deshazero e hazer el que

agora tiene que lo hizo el platero Pero Hernández que pesa tres marcos e dos onças dos ochavas tres tominas nueve granos, tiene en el cerco veynte balaxes y entre balax y balax un molinete con quatro perlas y por remate una perla gruesa y encima una cruz, son las perlas que están entre los balaxes ochenta perlas.»

Esta descripción es muy exacta y nos da una idea completa de cómo era antes de la reforma de Julián Honrado y Vicente Salinas.

También nos hace ver que el viril actual está totalmente reformado con respecto al que hizo Pedro Hernández.

Interiormente se sostiene por un armazón de madera con pie de seis radios y vástago central. Éste llega hasta la base del viril y sobre él se enfunda un tubo de cobre hexagonal que se corona por dos piezas de cobre en forma de platos invertidos. Sobre ellos descansan tanto las piezas de oro, como los vástagos de plata que recorren interiormente las columnas esmaltadas.

Con este sistema se consigue que las piezas de oro están sueltas y sin ninguna función mecánica de sostén, tal como lo describe Vicente de Salinas⁶. «De suerte que toda esta Custodia está formada sobre otra de plata y otras materias, de manera que el oro no trabaja cosa ninguna ni tiene peligro de quebrarse».

En 1523 el obrero Diego López de Ayala⁷ manda hacer a Pedro Hernández, platero de oro, un nuevo viril que se adorna con 20 rubíes, 80 perlas y una más grande como remate, que servía de soporte a una cruz de perlas. Se compraron el 15-1-1523 «32 perlas iguales, redondas, muy netas y limpias de hasta 2 quilates y algo más»⁸ a Juan Fernández, portugués, que con las ya existentes completa el número reseñado.

Zarco⁹ transcribe un memorial donde se especifican los daños de la Custodia y las reparaciones necesarias. Señalamos aquí las modificaciones más importantes y las piezas que ya no existen: a) «Hacer de nuevo 6 tornillos que fijen el pie al pedestal de plata sobre el que se asienta en la grande». Hay que señalar que sus cabezas son de esmalte y el vás-

⁵ El subrayado está en el documento original.

⁶ VICENTE DE SALINAS, *op. cit.*

⁷ Hechura del viril. Libro de Gasto del año 1523. «Sagrario».

⁸ Libro de Gasto. 1522. «Sagrario».

⁹ ZARCO... Tomo 2, pág. 291.

tago de latón plateado. b) En el suelo donde se asienta el viril había una «cornisa de almenillas sobre caladillo y un hilo redondo». En el documento se recomienda repararla. Hoy no existe. c) Las columnas que sostienen al palomar eran lisas, se sugiere revestirlas con una «Herveçuela». Se les pusieron espigas y racimos de uvas esmaltados. d) En los ángulos que cargan sobre los capiteles de las columnas había 6 repisas de las que pendían 6 figurillas de oro. Sólo quedaba una de San Miguel. Se sugiere hacerlas de nuevo o sustituirlas por unas «lampetillas». Deben ser las 6 piñas esmaltadas que cuelgan saliendo de los capiteles a modo de lamparillas. e) En el palomar había solamente 4 ventanas abuhardilladas y dos escudos coronados con las cinco llagas, que se sustituyen por dos «buhardas». f) Remataba el conjunto un ramillete de 3 zafiros con 3 perlas y otras 3 colgando y sobre ello un gran zafiro horadado. También esto está modificado, sustituido por un florero de esmaltes y en lo alto el gran zafiro.

El 20 de julio de 1594¹⁰, D. Francisco de Monsalve, Obrero, «visto el memorial de los reparos y tratado con Francisco Merino y Julián Honrado, plateros...» encarga a Julián Honrado la ejecución. Se fija que todo este trabajo debe estar terminado en seis meses. Este punto no se cumplió, porque hasta su fallecimiento en 1598 está recibiendo cantidades a cuenta para el reparo de la Custodia de oro.

El 5 de septiembre se entrega la Custodia a Juan Bautista Monegro, platero, albacea de Julián Honrado, para que termine el trabajo. Era entonces Obrero D. Pedro de Carvajal y al año siguiente se entrega la Custodia ya terminada¹¹. Se describe aquí una pieza que no constaba en el acuerdo, «una pieza principal sesabada hecha de nuevo con jacintos y esmeraldas. Pesó 5 marcos y medio castellano»¹². En el manuscrito de Vicente de Salinas¹³ se dice: «Esta Custodia de oro era más angosta y del cuerpo principal se quitaba un pilar para meter el araçeli y se ensanchó y esta, y se añadieron los seis resaltos que y tienen como se ben sin me-

ter pieça al fuego. Cayome en suerte haçer el adereço de esta custodia por mis manos aunque estaba a cargo de Julián Honrado, platero de oro...»

Es, por tanto, a consecuencia de este ensanchamiento por lo que se quitan las almenillas antes dichas, se cambia la disposición de los pilares y se agregan algunas piezas complementarias, entre ellas esta corona hexagonal con jacintos y esmeraldas que rodea la planta donde se asienta el viril. Durante nuestro trabajo de restauración se pudo montar de manera provisional, y en dos cuerpos diferentes, tal como estaba antes de esta reforma, presentando aquí el montaje fotográfico que muestra la estructura primitiva, aunque con algunas modificaciones decorativas imposibles de eliminar.

De 1936 a 1939 fue desmontada parcialmente la Custodia de Arfe, la de oro no se tocó. Acabada la guerra civil, se encargó a D. Julio Pascual que la montara. Se advirtió entonces la falta de una de las seis esculturas de oro con esmaltes, que había en el nudo, concretamente la Virgen María, y se reemplazó por una de bronce pintada al óleo.

No se conocen noticias de nuevas modificaciones y parece ser que no las hubo hasta 1963 en que se reemplazan las piedras preciosas perdidas en 1936. El viril sufre una profunda transformación cambiándosele la decoración del cerco de perlas, rubíes y esmeraldas, por otra, también de estos elementos, pero formando cruces alternadas. También se sustituye la cruz que lo remataba por otra de brillantes.

El tratamiento¹⁴ dado en 1981 se redujo a una limpieza general, desmontándola por completo, afianzando un gran número de piezas que estaban sueltas o con peligro de desprenderse. Se ha respetado la imagen falsa de la Virgen en el nudo.

Se tomó documentación gráfica de las piezas por separado, medidas y pesos, así como análisis para conocer exactamente los metales de la aleación.

¹⁰ ZARCO... Tomo 2, pág. 289.

¹¹ ZARCO... Tomo 2, pág. 295.

¹² ZARCO, Tomo 2, pág. 295.

¹³ VICENTE DE SALINAS, *op. cit.*

¹⁴ ESCALERA UREÑA, A: «Restauración de la Custodia Mayor de la Catedral de Toledo». *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, Madrid, XIV, 1982, pág. 56-68.

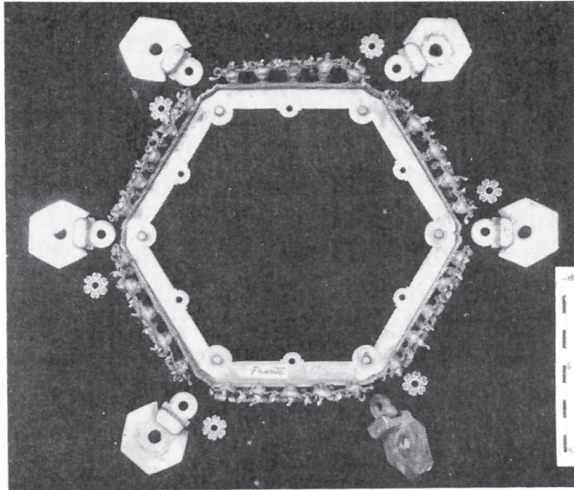


Fig. 2

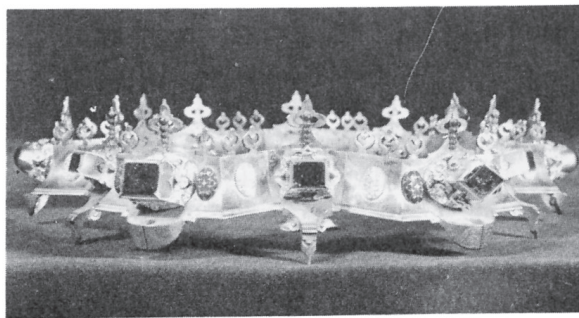


Fig. 3

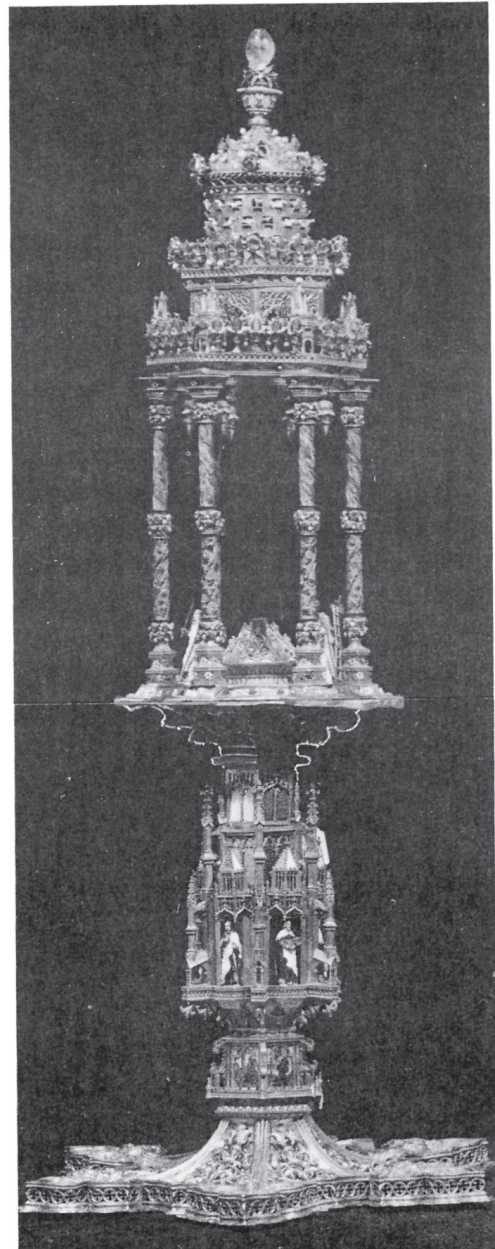


Fig. 1

Fig. 1. Custodia Interior de la gran Custodia de asiento de la Cat. de Toledo. Reconstrucción fotográfica sin las modificaciones posteriores.

Fig. 2. Cornisa con suplementos para ampliar la anchura entre columnas.

Fig. 3. Coronamiento «sesabado» para la ampliación de la anchura de las columnas de 1594-98.

El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes

FRANCESCA ESPAÑOL BERTRÁN

La presencia de un orfebre, de nombre Jaume Anglés, en la Valencia de mediados del siglo XIV se conoce desde antiguo. Ciertamente es que no tiene obras seguras, ya que el documento en donde se le mencionaba aludía a otras cuestiones, pero se le sabía activo, con seguridad, en 1330. Ese año obtuvo un privilegio de Alfonso el Benigno que le permitió mantener en su taller a varios artistas venidos desde Italia¹. La noticia ha sido recogida innumerables veces, pero, extrañamente, que sepamos, el documento de forma íntegra no ha sido publicado todavía².

Aprovechando el hallazgo del inventario de todos sus bienes, realizado después de morir (22 de

abril de 1370)³, queremos incluir en este estudio el primer documento que le menciona. Les separan a ambos cuarenta años, un largo período de actividad ininterrumpida en este obrador del que no conocemos absolutamente nada. Sin embargo, aunque no nos dé las claves del «estilo» de este orfebre, no tratándose siquiera del testimonio de una peculiar manera de hacer, el inventario minucioso de todo lo que se encontró en el taller el año 1370 nos retrotrae sugestivamente a esa ocupación diaria y exquisita, de la que debieron surgir numerosas obras que, o bien se han perdido, o están aún por identificar.

No son pocos los estudios que se han detenido a analizar, en mayor o menor grado, aquellos aspectos domésticos de la vida medieval. Los inventarios son en estos casos, los instrumentos más decididamente útiles para tal fin. Permiten conocer la distribución de las distintas dependencias del edificio, los enseres que había en su interior: mobiliario, ropas... y, cuando se trata del domicilio de un artesano, aportan datos preciosos para el conocimiento de su actividad laboral⁴. Es de sobras

¹ Archivo de la Corona de Aragón. Cancillería Real. Registro 482, fol. 77 r.º-77 v.º. Apéndice documental núm. 1 de este estudio.

² SANCHÍS SIVERA, José: *La esmaltería valenciana en la Edad Media*. «Archivo de Arte Valenciano», 1921, pág. 18. Del mismo autor: *La orfebrería valenciana en la Edad Media*. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1922, pág. 4. IGUAL ÚBEDA, Antonio: *El gremio de plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana*, Valencia, 1956, pág. 34, nota 24. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, pág. 29. GAUTHIER, Marie-Madelaine: *Emaux du Moyen Age Occidental*, Fribourg, 1972, pág. 233. ACCASCINA, María: *Oreficeria di Sicilia*, Palermo, 1976, pág. 126. Esta última debió conocer la noticia de forma indirecta y por ello confunde los datos. Habla del privilegio de 1330 otorgado por Alfonso el Benigno, pero no son cinco los orfebres llegados desde Italia, ni es Pere Berneç el que los incorpora a su taller, ni tan siquiera sabemos que intervinieran en la obra del retablo de plata de la catedral de Gerona, como afirma.

³ Arxiu del Palau-Recasens (San Cugat del Vallés). Pergamino: III-276. Apéndice núm. 2 de este estudio.

⁴ VOLTES BOU, Pere: *El establecimiento y el utilage de los antiguos sederos barceloneses*. «Cuadernos de Historia Económica de Cataluña» (Barcelona, tercer trimestre del curso 1968-1969), págs. 43 a 59. VINYOLÉS I VIDAL, María Teresa: *La casa i l'obrador d'un esmolet de Barcelona a finals del segle XIV*. «Cuaderns de His-

conocida la ubicación de los talleres en los pisos bajos de las casas, en ocasiones, y no todo lo frecuentes que se desearían, aparecen inventarios de esta índole que añaden, al valor puramente sociológico, otro, quizá más fundamental para el historiador del arte. Cuando se trata de la vivienda de un artista, pueden encontrarse detallados en su terminología original la relación de todos los útiles de trabajo y, en ocasiones, los elementos que permitan determinar la distribución de la planta baja, centro tanto de la producción como de su comercio posterior.

Quizá su escasez aumenta el atractivo de los que puedan aparecer. Sobra decir que para el conocimiento de la orfebrería medieval se cuenta con pocos ejemplos y, en algunos casos, además, su publicación ha sido fragmentaria⁵. Por ello hemos

toria Económica de Cataluña», XV (Barcelona, 1976), págs. 9 a 49. Este último, referido a la casa de un afilador. Es interesante asimismo por la rica información que aporta, aunque no se trata del inventario de los bienes de un artesano, sino de los de un mercader, el estudio de Josep M.^a CASAS I HOMS: *L'Heretatge d'un mercader barceloní. (Darreries del catorzén segle)*. «Cuadernos de Historia Económica de Cataluña» (Barcelona, segundo trimestre del curso 1969-1970, págs. 9 a 112. Respecto al inventario de las viviendas de artistas, señalemos dos especialmente representativos. El del pintor Ramón Torrent, establecido en Zaragoza y fallecido en 1325 (vid. Manuel SERRANO SANZ. *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» 36 1917, doc. XXVI, pág. 105-109; doc. XXVII, pág. 109-111). Por otro lado el de Pere Mates, escultor y empresario mallorquín, fallecido en 1358 [vid. Gabriel LLOMPART. *Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la «Ciutat de Mallorca»*. «Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana» (1973), pág. 91-118].

⁵ No son muy numerosos los inventarios de plateros y orfebres. Pocos de los publicados, además, corresponden al siglo XIV. DURÁN I SANPERE, Agustí: *Orfebrería catalana: la creu de Sant Nicolau; els argenters de Cervera*. «Estudis Universitaris Catalans», VIII (Barcelona, 1914), págs. 168, 169, incluye uno realizado el año 1375 que corresponde al taller de un orfebre judío afincado en Cervera: Menahem de Querci. Como vemos es casi contemporáneo al de Jaume Anglés. No obstante hemos de lamentar que sólo se transcribiera aquella parte del documento referida al obrador. Los restantes inventarios de los que tenemos noticia son bastante posteriores. Uno de ellos corresponde al año 1516, véase: LLOMPART, Gabriel: *La orfebrería mallorquina en torno al 1400*. «Mayurga», XII (Palma de Mallorca, 1974), págs. 96 y 97 (apéndice núm. 2). Del año 1544 y 1547 respectivamente, datan tres nuevos documentos de esta índole publicados por: ÁNGEL SAN VICENTE: *La Platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, Zaragoza, 1976, vol. III, págs. 12 a 16 (apéndice núm. 3); págs. 16 a 23 (apéndice núm. 4); págs. 25 y 26 (apéndice núm. 6). Aunque no se trata propiamente de un

creído oportuno transcribir íntegramente el inventario de los bienes de Jaume Anglés, aun sabiendo que sólo una pequeña parte de él se refiere al obrador. Lo extenso del documento no justificaba la eliminación de todo aquello que atañe a la vida familiar del artista. Es obvio que, uno a uno, todos los objetos hallados en la casa pueden ser el testimonio de una determinada condición social. Y el status, en este caso del orfebre, indicarnos lo apreciada que fue su labor entre sus contemporáneos, ya que ello conlleva una mayor afluencia de encargos y también el aumento de su cotización, por lo mismo un enriquecimiento. No se crea, sin embargo, que recurriremos a la conclusión sociológica fácil. Es peligrosa por lo que tiene de simplista y nos movemos en el terreno dudoso y aún por clarificar del artesano medieval y el papel que representó en la sociedad de su época. El inventario se copió en un pergamino de considerables dimensiones (53 x 58 cm.) que, por desgracia, nos ha llegado algo deteriorado; así, algunas zonas de su parte derecha son ilegibles y ello dificulta la comprensión de ciertas frases que debemos transcribir incompletas.

Trasladémonos ahora a la Valencia de la segunda mitad del siglo XIV y, una vez en ella, al barrio de Santa Catalina. Son numerosos los testimonios que hablan de su ubicación en esta parroquia de buena parte de los orfebres valencianos⁶. Su jurisdicción territorial se extendía a una amplia zona comprendida en el segundo recinto amurallado de la ciudad. Allí se concentraron los zapateros, se levantó la lonja de los mercaderes, el peso público, la carnicería y el matadero⁷. Era, pues, un núcleo de gran actividad y no puede extrañarnos que también los plateros abrieran en esta zona sus obradores. Los artesanos del metal se agruparon corporativamente en fechas muy tempranas. Jaime II fundó su cofradía, bajo el patronato de San Eloy,

inventario, tiene su misma utilidad por la información que aporta, la época del año 1555 que publica Cristina ESTERAS MARTÍN: *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, 1980, vol. II, págs. 334 y 335 (apéndice núm. 53). Tenemos noticia que Nuria DE DALMASES está preparando un estudio concretado en el inventario de un orfebre barcelonés de principios del siglo XV.

⁶ IGUAL ÚBEDA, Antonio: *Op. cit.*, págs. 30 y sigs.

⁷ PERTEGAS, José Rodrigo: *La urbe valenciana en el siglo XIV*. «III Congreso de la Corona de Aragón», II (Valencia, 1923), págs. 330 y sigs.

el 8 de mayo de 1298⁸ y diversas noticias documentales permiten suponer que los miembros de esta incipiente organización se instalaron en aquella parte de la ciudad donde ya habían residido los orfebres árabes hasta el momento del «Repartment»⁹. Pero Berneç, de sobras conocido, vivió allí durante el siglo XIV. Consta que al morir fue enterrado en una de las capillas de Santa Catalina, gracias a un privilegio que había obtenido del rey¹⁰. En la misma iglesia se dio culto a San Eloy, el patrón del gremio¹¹.

También estaba en este barrio la casa de Jaume Anglés y tuvo por vecino, entre otros, a Nadal del Bosch¹², según consta en el documento que publicamos. Jaume Andreu, un platero del que no teníamos noticia, figura como albacea testamentario de nuestro orfebre. Otros dos: Jaume Busquets¹³ y Bartomeu Riera¹⁴, aparecen como testigos. Puede pensarse que todos tendrían fijado su domicilio en las proximidades del de Jaume Anglés y que por lo mismo quizás les unieran lazos de amistad o bien algún tipo de relación más o menos estrecha. Pudo ser éste el motivo que les llevó a comparecer en el acto notarial.

⁸ DE BOFARULL Y DE SARTORIO, Manuel: *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. Tomo XI: «Gremios y Cofradías», I, Barcelona, 1876, doc. núm. IV, págs. 23 a 27. La corporación de los plateros valencianos tuvo un gran auge y a finales del siglo XIV, concretamente en 1392, formaban parte de ella 132 miembros. Véase: FERRER NAVARRO, Ramón: *La exportación valenciana en el siglo XIV*, Zaragoza, 1977, pág. 52.

⁹ IGUAL ÚBEDA, Antonio: *op. cit.*, pág. 32, nota 19.

¹⁰ SANCHÍS SIVERA, José: *La esmaltería...* apéndice núm. V, pág. 39.

¹¹ LLORENTE, Teodoro: *Valencia. España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Vol. I, Barcelona, 1887, págs. 697 y 698, refiere que el gremio de los plateros daba culto a San Eloy en una de las capillas de Santa Catalina. Se conservó hasta fechas tardías, dado que recoge la noticia de la venta de unas tablas de Ribalta para la construcción de un nuevo altar, más lujoso.

¹² Este orfebre que se documenta en Valencia entre los años 1367-1419 (en esta última fecha ya había fallecido), trabajó en el retablo de plata de la catedral. A pesar de ser numerosas las referencias que se tienen de él, no nos consta que se le hayan atribuido piezas seguras. Véase José SANCHÍS SIVERA: *La orfebrería...*, págs. 8 y 9.

¹³ Se tiene noticia de este orfebre y corresponde al año 1379. Parece que intervino en las obras del retablo de plata de la catedral y en esta fecha cobró cierta cantidad por ello. Véase: José SANCHÍS SIVERA: *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 546.

¹⁴ El día 28 de marzo de 1401 figura también como testigo en un acto notarial. José SANCHÍS SIVERA: *La orfebrería...*, pág. 28.

Al morir nuestro orfebre en 1370 lo haría a edad avanzada. Los cuarenta años que se cuentan desde 1330 a esta fecha nos llevan a pensar que estaría entre los sesenta y los setenta, pues teniendo en cuenta la naturaleza del privilegio real, éste no pudo ser anterior a su mayoría de edad. Desconocemos sus orígenes y procedencia y, a pesar del apellido, no queremos aventurar hipótesis. Lo cierto es que estaba establecido en Valencia y que allí tenía abierto su taller. Tiene especial interés el primer documento que le menciona, por cuanto no es muy habitual hallar a un artista preocupado por la incorporación a su obrador de otros maestros extranjeros. Este hecho es muy significativo y podemos suponer que Jaume Anglés estuvo al corriente de las nuevas aportaciones que a la técnica del trabajo en oro, plata y esmaltes se hacían fuera de la Península. El privilegio real refiere que mandó venir desde Italia a varios especialistas en su misma profesión y que los gastos corrieron a su cuenta. Todo ello se había realizado en beneficio de la ciudad de Valencia y sus habitantes, pero el rey no estaba enterado de la iniciativa y, celoso de sus competencias, otorgó licencia a estos artistas italianos para que pudieran quedarse, a la par que advertía que no iba a consentir tal cosa en el futuro sin conocimiento previo.

De la influencia que pudieron ejercer estos orfebres en la Valencia de la segunda mitad del XIV y en el taller de Jaume Anglés, en especial, no nos quedan testimonios. Habrá que esperar conclusiones más seguras de estudios especialmente dedicados a la producción levantina de este período. Lo que tenemos hasta ahora son visiones parciales: examen de tal o cual pieza y una considerable aportación documental¹⁵, pero no un análisis pormenorizado de los objetos conservados y aún por filiar, que permita determinar diversidad de corrientes o influencias estilísticas. La presencia de orfebres ita-

¹⁵ Son valiosas las aportaciones sobre el taller de Morella hechas tanto por Manuel BETI como por Manuel MILLAN BOIX. Dejando el terreno particular y por lo que se refiere a estudios de síntesis tomando como base una considerable aportación documental, hasta entonces inédita, hay que señalar los estudios repetidamente citados de José SANCHÍS SIVERA, a los que tenemos que añadir su artículo «Orfebrería» en: *Geografía General del Reino de Valencia: Reino de Valencia*, dirigida por F. CARRERAS CANDI, Barcelona, s.a., págs. 933 a 953. Véase asimismo: Cristina ESTERAS MARTÍN, *op. cit.*, tomo I, págs. 108 a 132.

lianos activos en la Corona de Aragón a lo largo del XIV es un hecho probado documentalmente¹⁶. No debemos olvidar, por otro lado, que Jaume Anglés (se habla de ello en el inventario) trabajó el esmalte y que la modalidad translúcida tuvo probable origen italiano¹⁷. ¿Conocería esta técnica por medio de los maestros que menciona el documento? ¿Nadal del Bosch, el orfebre vecino de nuestro artista, sería uno de ellos? Desde luego su nombre no es muy común y la proximidad del domicilio de ambos no deja de ser sugerente.

Sea como fuere, es obvio que todo este período de actividad de Jaume Anglés se nos escapa, pero con todo y, como ya apuntábamos al principio, el inventario constituye un medio válido de aproximación a su status social a la categoría de su taller (podemos comparar la variedad de sus útiles de trabajo con los que se reseñan en documentos similares y contemporáneos a él), y también un exponente de lo que podía ser un obrador de orfebrería en la segunda mitad del XIV.

Jaume Anglés debió morir a mediados del mes de marzo. La realización de un inventario no podía ser muy posterior al momento del óbito¹⁸, y el que nos ocupa se llevó a cabo el 22 de abril. Para ello se reunieron los albaceas testamentarios del difunto: Andreu de París, de quien no se detalla profesión, y el ya mencionado Jaume Andreu. La viuda hace constar que desea registrar todos los bienes antes de entrar en posesión de los mismos como heredera universal. No se habla para nada de los hijos del matrimonio, quizás no los hubo o bien ya habían fallecido.

¹⁶ En 1319 se menciona a un orfebre de nombre Tucio, en 1326 a Marcho Leopardi y en 1355 aparece documentado cierto Tibald Pitança «argenterio de Xalba in Campania». Todos estos datos están sacados sin pretensión de exhaustividad de la obra de Antonio RUBIO I LLUCH. *Documents per a l'història de la cultura catalana mig-aval*. 2 vols. Barcelona, 1908-1921.

¹⁷ Angelo LIPINSKY: *Oro, argento, gemme e smalti*, Firenze, 1975, págs. 435 y sigs.

¹⁸ Según se había establecido en las Cortes celebradas en Perpiñán el año 1351, las viudas podían disfrutar por un año de los bienes del marido. No obstante y teniendo en cuenta que los testamentos disponían una serie de legados y que en la mayoría de los casos la esposa no figuraba como heredera universal, durante este año la viuda era usufructuaria y para vigilar los intereses que recibía en depósito debía iniciar el inventario de los bienes un mes después del óbito. Véase: *Constitucions i altres drets de Catalunya*, Barcelona, 1973, pág. 354.

LOS BIENES DEL DIFUNTO: LA VIVIENDA

La casa no era de su propiedad. Pertenecía a cierta Guillemona que se dice viuda de Berenguer de Carcassona y por ella estaban obligados a pagar un censo anual de dos maravedises alfonsinos de oro. La misma les había establecido a censo igualmente una bodega. El hecho de haber instalado el obrador en la planta baja del edificio había restado espacio y como los esposos tenían arrendada una viña, de la que hablaremos, el vino de la cosecha que se destinaría al propio consumo no podía almacenarse en la casa. Por esta razón debieron buscar un local fuera de la vivienda pero próximo a ella que cumplió con creces esta función. La viña que hemos mencionado, cuyas afrontaciones señala el documento, pertenecía a «R. Dalmen, militis», la tenían también a censo y lo propio ocurría con una cahizada de plantones de cepa sita en el término de Almacera, en las afueras de la ciudad¹⁹.

Por lo que respecta a los bienes hallados en la casa, debemos señalar que, a diferencia de otros documentos similares, se enumeran sin determinar en qué pieza aparecieron. Por ello hay que suponer el paso de unas dependencias a otras cuando cambia la índole de los enseres y es imposible concretar el número de pisos que tenía la casa, así como su distribución²⁰. Suponemos, no obstante, que se empezaría, como ya era habitual, por la parte alta y allí encontramos la habitación principal.

I. El dormitorio de Jaume Anglés y su esposa

El mobiliario era el mínimo. Se encontró una cama de tablas, equipada con todo lo necesario: colchón de lana, almohada de plumas, dos sábanas de lino y un cobertor. En esta estancia, durante la Baja Edad Media, era muy corriente que se guardara en cajas de madera buena parte de la ropa disponible: tanto la de uso personal como el ajuar doméstico²¹. En la vivienda de nuestro orfebre

¹⁹ El pueblo de Almacera, una antigua alquería árabe, está situado a unos cinco kilómetros de la capital.

²⁰ Sobre la casa en la Valencia medieval véase: José Rodrigo PERTEGAS, *op. cit.*, págs. 303 y sigs.

²¹ Lo mismo ocurre en la casa del afilador barcelonés. Véase María Teresa VINYOLES I VIDAL, *op. cit.*, pág. 20.

ocurre lo propio. Se mencionan un arquibanco pintado y dos cofres, uno de ellos de tamaño medio y tallado en madera de ciprés. Tras enumerarse cada uno de estos muebles vienen anotadas, en un caso, distintas prendas de vestir y, en otro, ropa varia de uso familiar. El arquibanco, que además de su utilidad como guardarropa servía para sentarse, disponía de dos pequeños colchones de lana que, colocados sobre él, lo hacían más cómodo. Quizás otro colchón que se cita estaría destinado también al arquibanco (¿dos para el respaldo y otro para el asiento?), pero el mal estado del pergamino impide una lectura clara de este párrafo.

II. La sala

El inventario sigue y se mencionan otros muebles. Suponemos que se hallaban en otra estancia, quizá una sala de la casa próxima, pues se habla de un «marfà» que no es sino un aparador y cuya ubicación no correspondía al dormitorio. Se dice que es de madera de pino y que está pintado con señales de castillo. Además se enumeran otros muebles: un banco de pino entallado y un arquibanco con dos cajones, carcomido. Posiblemente la espada y los dos escudos («broquers»), que siguen a continuación, decoraban las paredes. La utilización del armamento que pertenecía al dueño de la casa como motivo de adorno, por estos años es muy usual y numerosos inventarios dan testimonio de ello²². Posiblemente, Jaume Anglés formaba parte de las milias urbanas, en las que el artesanado tenía una amplia representación, que en caso de necesidad estaban obligadas a defender la ciudad, y de ahí que poseyera lo necesario para ello²³. Va-

²² MARTÍ DE RIQUER: *L'Arnès del Cavaller*, Barcelona, 1968, págs. 215 y sigs. Recoge una serie de inventarios valencianos en los que se registran numerosas armas. Por su situación en dependencias muy concretas de la casa suponemos que también estarían colocadas en las paredes.

²³ QUEROL ROSO, Luis: *Las milicias valencianas desde el siglo XIII al XV*. Castellón de la Plana, 1935. Escribe el autor: «El principal contingente de las milicias urbanas estaba integrado por los gremios de los oficios mecánicos. El número de hombres que éstos proporcionaban lo determinaba el Consejo de la ciudad. El régimen gremial facilitaba el armamento a los artesanos, formándose compañías de los respectivos oficios (...). Solían constituir la infantería armados de ballestas, la principal arma empleada por los peones antes del uso de las armas de fuego...», pág. 50.

rios objetos de vidrio («set almarraxes et un barralet»), de los que se habla después, ocuparían los distintos estantes del aparador; probablemente también el blandón de cera (de color verde, y roto) estaba en este mueble.

Los albaceas testamentarios una vez concluyeron con esta sala pasaron a registrar las restantes dependencias de la casa.

III. Otro dormitorio

Lo ocuparía un criado, o bien un esclavo, dado que se habla de una cama, también de tablas, para «macipes», palabra cuyo significado indicaba esta condición social. Por otro lado, no es nada excepcional encontrar un sirviente (esclavo o no) en la casa de un artesano²⁴. El mobiliario de la habitación era muy reducido. Además de la cama, que tenía colchón de lana, un jergón, dos medias mantas y almohada de plumas, únicamente se encontró un pequeño banco.

IV. El comedor

La vivienda de Jaume Anglés disponía de una sala destinada exclusivamente a este fin. En algunos inventarios de la época puede verse que no siempre era así, ya que la cocina podía emplearse para ello. Lo presidía una mesa de madera de pino de considerables dimensiones; no se dan sus medidas pero podemos deducirlas, ya que los manteles que había en la casa oscilan entre los catorce y los dieciséis palmos de largo por cinco de ancho, y, a su alrededor, se situarían los cuatro bancos que menciona el documento. En la sala había dos nuevos arquibancos (uno entero con tres cajones y otro roto de dos). En las paredes encontramos nuevamente diversas piezas de armamento. Se trata de un «pavés», cuatro escudos con señales de castillo, otro con señales de ondas, una «adarguera» redonda de madera, dos «broquers», un hacha, ballestas... Por lo que vemos, un conjunto de armas

²⁴ Nos remitimos nuevamente al inventario de los bienes del afilador barcelonés. Véase: María Teresa VINYOLES, *op. cit.*, págs. 20-21.

ofensivas y defensivas bastante completo, que pertenecerían sin duda a nuestro orfebre y que, quizás en alguna ocasión, se vio obligado a emplear como miembro de las fuerzas de infantería. En el comedor había, asimismo, algunos objetos de latón: cuencos y bacines...; varios morteros de cobre, diversos candelabros (tres de hierro y uno de cobre), dos capazos... La elaboración del pan casero se realizaría en esta parte de la casa, puesto que se hallaron en ella dos recipientes para guardar la harina, de los que se indica su capacidad, una artesa y tres tablas para el pan. Finalmente se registra una arquilla carcomida que bien pudiera estar ya en la siguiente habitación.

V. Un nuevo dormitorio

Generalmente el artesano acogía en su casa, como a un miembro más de la familia, a algún discípulo. No tenemos la seguridad de que esta habitación estuviera destinada a él, pero cabe esa posibilidad. Se encontró una cama de tablas, con su almohada de plumas, una manta y una sábada de estopa. En esta zona el pergamino está bastante deteriorado y algunas piezas de la cama puede que se mencionen en la parte que falta.

VI. La cocina

También está muy estropeado el documento en la parte donde se registran los objetos hallados en la cocina. Sin embargo, las zonas legibles con comodidad dan una idea aproximada de lo que en ella había. Comparando este inventario con otros más o menos contemporáneos, se pone de manifiesto que la provisión de utensilios para la preparación de la comida en una familia menestral, durante el siglo XIV era reducida; otro tanto hay que añadir por lo que respecta a la vajilla. En la vivienda había un hogar, dado que se mencionan cuatro hierros («asts») para sujetar el asador, y esta pieza propiamente dicha («capaster»), además de una parrilla («graelles») y un horcajo («forcall»). Para cocer los alimentos se disponía de seis ollas de barro de distintos tamaños y, asimismo, de dos sartenes. Un elemento fundamental en la cocina de este período eran las salsas. Las había muy diversas y constituían el condimento imprescindible para gran

parte de los platos. Vemos cómo en la cocina de nuestro orfebre no faltan los morteros, con sus respectivas manos, necesarios para su elaboración.

En lo que atañe propiamente a la vajilla, se cuentan 12 escudillas, otros tres platos trincheros (dos grandes y uno mediano), todo ello en madera, el material más usual entre las clases populares de la época. Había dos tazas de cobre, en no muy buen estado, cuatro cántaros, otros dos recipientes «terracets» para tener agua y dos botellas de vidrio. En cuanto al mobiliario no encontramos mención alguna en esta parte del documento que hemos podido leer. No obstante, hay que pensar que dominando en toda la casa una cierta austeridad, nada excepcional por aquellos años, y dado que el comedor estaba en una sala aparte, los muebles pudieron ser los mínimos necesarios.

VII. La ropa de la casa

El inventario, inmediatamente después de la cocina, pasa a enumerar todos los objetos que se encontraron en el obrador del orfebre. Creemos, de todos modos, que, antes de entrar en lo que es propiamente el centro de nuestro estudio, conviene detenernos brevemente en una parte de los bienes de Jaume Anglés que habíamos pasado por alto. Al referirnos al dormitorio del matrimonio veíamos cómo se mencionaban dos muebles destinados a guardar la ropa de la casa. Es importante la relación que se hace de ella en el inventario, puesto que puede ser indicativa de cierta prosperidad económica o bien de todo lo contrario. Elementos para valorar esta condición no hay muchos a lo largo del documento: ya vimos cómo el mobiliario era el imprescindible, que lo mismo ocurriría con los utensilios de la cocina y que el comedor no evidenciaba una singular opulencia. Así pues, veamos si la ropa de la casa nos proporciona elementos para modificar estas primeras apreciaciones. En la vivienda hemos encontrado tres dormitorios con sus respectivas camas. El primero, el de Jaume Anglés y su esposa, era el principal. La cama, como las restantes, estaba preparada con su colchón de lana, recubierto con una tela (funda) de estopa de color azul (hasta aquí no existen diferencias entre unas y otras). Las almohadas de todas eran de plumas y sus fundas de estopa azul. Se establecía, sin embargo, una distinción por lo que respecta al uso de las

sábanas. Las encontramos en la primera y en la última, en la otra se menciona un jergón (recordemos que se trata del dormitorio ocupado por el esclavo o sirviente de la casa). En el lecho del matrimonio había una colcha mientras que en los restantes encontramos medias mantas y, en el último, un cobertor viejo. A lo largo del inventario no se habla para nada de la existencia de cortinas en las aberturas que necesariamente tenía el edificio.

En cuanto a la ropa de uso doméstico, guardada, como ya se ha dicho, dentro de varios cofres en la habitación principal, debemos señalar que es considerable. Abundan las piezas realizadas con estopa o lino y, excepcionalmente, se menciona la seda. Se contabilizan, incluyendo las que aparecen en las camas, y teniendo siempre en cuenta el mal estado del pergamino en esta parte del inventario, una veintena de sábanas; la mayoría son de lino, aunque también son abundantes las de estopa. Son todas para cama grande dado que su anchura oscila entre los ocho y los doce palmos. Para confeccionarlas se habían empleado distintas piezas de tela unidas entre sí. La moda, a mediados del siglo XIV, generalizó el uso de un estampado a bandas y lo tenían las que hallamos en la casa de Jaume Anglés según refiere el inventario: las hay blancas con rayas rojas, otras con rayas de color verde, rojo, azul y negro... Suponemos que las pequeñas almohadas de plumas que se guardan en uno de los cofres se utilizarían en ocasiones especiales. Quizá serían aquellas de forma cuadrada que aparecen en la pintura gótica, principalmente en escenas de la maternidad o dormición de la Virgen, y que, colocadas sobre las de uso diario (rectangulares y redondeadas), servían para incorporar a los enfermos.

Se encontraron diez toallas (entre grandes y pequeñas), todas de lino, a excepción de tres que estaban confeccionadas con seda y tenían flecos en sus extremos. Había también seis manteles para mesa, de los cuales únicamente uno es considerado nuevo. Los había de lino y estopa y en su mayor parte serían de color blanco dado que sólo se indica en dos casos la existencia de bandas. Nos remitimos a las representaciones de la «Santa Cena» que pueden aparecer en tablas catalanas de la época (Jaume Serra, Retablo de Sijena, para aportar un ejemplo asequible). Se mencionan también cinco cobertores y dos «capçons», piezas de tela que servían para secar.

Un apartado importante en el capítulo de la ropa debía constituirlo la de uso personal. No obstante, y como ya hemos venido lamentando a lo largo de este comentario, el pergamino no se ha conservado de forma óptima y esta parte adolece de importantes lagunas. Por lo mismo evitamos hacer apreciaciones que serían muy parciales y poco fiables. Teniendo, pues, en cuenta esta circunstancia, nos limitaremos a enumerar brevemente aquellas piezas del atuendo (tanto masculino como femenino) que se citan, sin más comentario. Existieron en la época una serie de prendas de uso común y es bastante frecuente que los inventarios, cuando los registran, nos indiquen a quién pertenecían. Por otro lado cabe señalar que se dieron órdenes muy estrictas a lo largo del XIV tanto en Cataluña como en Valencia, con el fin de evitar un lujo excesivo en este aspecto²⁵. El hombre medieval tendía con facilidad a ello y se reglamentó lo que estaba o no permitido. Entre las prendas que había en la casa de nuestro orfebre, se mencionan: cotas, gramallas, capuchas, diversas vestas interiores («gonellas»), una capa...

VIII. El taller

Por lo que hemos visto hasta el momento, el conjunto de bienes que poseyó en vida Jaume Anglés no difiere en mucho del de sus contemporáneos en una situación social similar. Esto puede llevarnos a conclusiones demasiado fáciles y por lo mismo inexactas. La casa no era de su propiedad, ni siquiera la bodega que utilizaba para almacenar su vino. Debía compaginar su ocupación en el obrador con las labores en el campo, aunque estas últimas, por la índole del cultivo no le llevarían mucho tiempo. Socialmente estaría equiparado a otros menestrales con oficios que hoy en día no merecen nuestra valoración ni artística, ni estética. Hemos ido refiriendo sucesivamente los objetos hallados en la casa. Es obvio que existe una correlación por lo que respecta a la variedad de enseres y también a su valor aproximado, entre los que apa-

²⁵ SANCHÍS SILVERA, José: *Vida íntima de los valencianos en la época foral*. «Anales del Centro de Cultura Valenciana», VI (1933), págs. 36 a 43.

recieron en la vivienda de Jaume Anglés y los que se registraron en el domicilio de Berenguer Abella, el afilador barcelonés, en 1388. Este detalle, aun con la relativa diferencia de años, es significativo. En general, lo que define a ambos inventarios es que manifiesta una evidente austeridad y, en definitiva, una total ausencia de lujo. En un caso los objetos «suntuosos» se reducen a tres tazas de plata dorada que estaban valoradas en un marco, además de una... «correia de seda vermella e negra guarnida d'argent e un coltell ab gospa, civella e boqual...» de este mismo metal²⁶. Esto por lo que respecta al afilador. En el otro caso son aún más modestos. Quizás debieran considerarse piezas ricas, la «colección» de objetos de vidrio soplado que ocupaban los estantes del aparador, o unas toallas de seda en el ajuar doméstico. El difunto poseyó también una correa... Por supuesto, no es mucho.

Sin embargo, advertimos que el panorama cambia sustancialmente al entrar en el taller. Contamos con un inventario casi contemporáneo (1375) que puede servirnos para establecer comparaciones esclarecedoras²⁷ y, ciertamente, la importancia de los objetos destinados a la venta, así como el material de trabajo, son considerables. Uno tiene la impresión, al ir repasando cada objeto del obrador, que los posibles beneficios dimanados del trabajo revertían nuevamente en el negocio familiar. Sólo así puede explicarse la abundancia de piezas realizadas, aún por vender, que por los materiales empleados constituyen una considerable inversión.

²⁶ VINYOLÉS I VIDAL, Teresa: *op. cit.*, pág. 20.

²⁷ DURÁN I SANPERE, Agustí: *op. cit.*, págs. 168-169: ...«Ítem I. caxeta hon ere la fferamenta de argenteria la qual fferamenta es aytal. Primeramente IX. encluyes de fferre, pochés. Ítem IIII. martells miyances. Ítem XII martells poquets. Ítem IIII fileres xiches de fferre. Ítem IIIII tesoros de argenter. Ítem IIIII tenaylles de fferre clavahu menuda. Ítem I. compas de fferre. Ítem IIIII. moles de fferre. Ítem II. (...) Ítem II. trompes trencades de pochá valor. Ítem III. bronidos de pedre de pochá valor. Ítem I dotzena de borills. Ítem II. compasets, pochés. Ítem II. tenidors de fferre pochés deffer segells. Ítem (...) balanzetes pochés. Ítem (...) balanzet (...). Ítem I. stoig poch de balanzetes. Ítem unes manxes de argenter. Ítem I tornet poch. Ítem III. cribanelles. Ítem unes tenaylles. Ítem II. tacetes poquetes de aram de argenter. Ítem I ciment poch. Ítem en I. saquet una XIIª de segells de lauto poch mes que no son cavats. Ítem en la dita caxeta pochá, altre de tenir hayenes de la dita argenteria endesems ab la altra demunt dita. Ítem I. obradoret de fust en que Menafemm obrava. Ítem I. stanyador. Ítem II. astres de fferre poquets. E les robes de sus dites forent atrobades en la caseta hom lo dit Menafem obrava...».

El trabajo del oro y la plata y las técnicas empleadas para ello no variaron mucho desde la Antigüedad a la Edad Media. Existen, por un lado, las piezas conservadas y también algunos documentos iconográficos de excepción que lo atestiguan. Por lo que respecta a estos últimos, cabe destacar los ejemplos recogidos por Angelo Lipinsky²⁸. Tiene singular interés, entre ellos, la temática de los frescos de la «Casa dei Vetii» en Pompeya. Distintas instantáneas nos muestran en plena actividad a un grupo de amorcillos que van realizando las tareas habituales en un taller de orfebrería. No hay mayores diferencias entre su trabajo y el que se podía llevar a cabo en pleno siglo XIV tal como aparece en unas tablas de escuela italiana en el Museo del Prado de Madrid (fotografías núm. 1 y 2). Proceden de un retablo dedicado a San Eloy y se consideran como taller de Tadeo Gaddi; son por lo tanto coetáneas al período de actividad de Jaume Anglés. Se ha hablado ya aquí, y es de sobras conocido, el patronato que San Eloy, por razón de su leyenda hagiográfica, ejerció sobre las corporaciones de orfebres medievales a lo largo de Europa. Uno de los episodios de su vida más representado fue sin duda el que le mostraba trabajando en su taller²⁹. Las tablas del Prado recogen esta escena y pueden ser ilustrativas de la organización de un obrador de este tipo a finales del XIV. A diferencia de los frescos pompeyanos, aquí aparecen no sólo los artesanos en plena actividad, sino también el lugar de trabajo que con mayor o menor fidelidad se tomaría del natural. Un taller de orfebre florentino de la segunda mitad del siglo XIV no debía diferir extremadamente de los que podíamos hallar por aquellos años en el Levante español.

Ocupa la totalidad de la planta baja del edificio, como ocurriría con el de Jaume Anglés, según se desprende del documento, y está dividido en dos zonas más o menos diferenciadas: el lugar de trabajo (trastienda) y la tienda abierta a la calle a través de un mostrador³⁰. Es muy significativa la des-

²⁸ LIPINSKY, Angelo: *op. cit.*, págs. 143 y sigs.

²⁹ *Ibidem*, pág. 17, menciona otra tabla con la imagen de San Eloy que se conserva en Cagliari. Publica además otra imagen del Santo en su taller de procedencia alemana. Véase pág. 20.

³⁰ La pintura gótica catalana nos ha dejado notables ejemplos de lo que apuntamos. De un lado podemos citar el retablo de San Marcos de la Seo de Manresa (Barcelona) costado por el gremio de los zapateros y en el que aparecen estos artesanos tra-

cripción que se hace en el inventario de una serie de piezas: diversos anillos, correas, etc., ya que no puede tratarse más que de objetos destinados a la venta directa, que se expondrían a los transeúntes como reclamo. En una de las dos tablas del Prado puede verse algo similar. En modo alguno debe pensarse que se trata de encargos, pues presumiblemente sus dueños los habrían reclamado. El orfebre se quedaba con las piezas sólo cuando no percibía la cantidad estipulada por ellas³¹, y el número y variedad, en este caso, es demasiado elevado para pensar tal cosa.

Para concluir, añadamos que los útiles de trabajo que emplean San Eloy y sus discípulos son más o menos los mismos que podía usar Jaume Anglés en su obrador. No faltan los martillos, compases, cinceles, etc. Partiendo, pues, de estas dos imágenes, pasemos al comentario pormenorizado de los bienes hallados en el taller valenciano.

a. *El mobiliario*

Consistía, principalmente, en varias cajas. Las había de nogal: una grande con cerradura de Barcelona, otra ya vieja, muy carcomida. También en madera de pino. Se menciona asimismo una caja «bayonesa», herrada y vieja. Se hallaron un arquibanco plegable y otras dos banquetas redondas, con tres pies cada una, que se emplearían seguramente durante el trabajo. Es curioso que no se mencionen ni el mostrador ni la mesa, muebles siempre presentes y necesarios en los talleres artesanales.

bajando en su oficio. De otro, una de las escenas que se incluye en la predela del Retablo de los Santos Juanes (proc. de Santa Coloma de Queralt —Tarragona—) en el Museo de Arte de Catalunya. Aquí es el taller de un herrero. Mencionemos también, por su incuestionable interés en el campo de la organización de la menestralía medieval, la imagen de una calle boloñesa que recoge una miniatura de principios del XV. Vid. Mario SALMI. *La miniatura italiana*, Barcelona, 1961, lámina XII. Asimismo, las escenas de esta índole que aparecen en la obra de Ambrogio Lorenzetti «Le alegoría del buen y mal gobierno» en el Palacio Público de Siena.

³¹ Como caso ilustrativo puede citarse el de la viuda del escultor Pere Moragues. Los Corporales de Daroca, un encargo real a este orfebre, no fueron entregados hasta quedar satisfecha la totalidad de lo estipulado en el contrato inicial. Vid. Anselm ALBAREDA. *Pere Moragues, escultor y orfebre*. «Estudis Universitaris Catalans», XXII (Barcelona, 1936). Apéndice núm. XIX, págs. 24-25.

Jaume Anglés guardaba en su obrador varias piezas de armamento. La frecuencia de tumultos callejeros hizo que el Consejo de la ciudad de Barcelona tomara las medidas pertinentes para remediar la situación y obligó a los artesanos (que trabajaban próximos a la calle) a tener en sus tiendas parte del armamento con el fin de acudir con él si se les necesitaba³². Desconocemos si hubo disposiciones similares en Valencia, pero es probable que así fuera.

b. *Las piezas de orfebrería*

Los objetos mencionados en el inventario son numerosos. Sin embargo, hay que destacar la práctica inexistencia de obras que hoy consideraríamos «mayores». Es evidente que gran parte de los objetos destinados al culto se realizaban por encargo como lo atestiguan los numerosos documentos conservados. Pero existía también una producción menor, de carácter más marcadamente civil, cuya comercialización se llevaba a cabo sin un compromiso previo y en la que el orfebre tomaba la iniciativa. Los sucesivos encargos reales generaron ciertamente la realización de obras con finalidad religiosa, pero a la par tuvieron muy presentes los objetos destinados al propio adorno personal y, por supuesto, también los atributos de poder. Los inventarios sucesivos de las joyas de la casa real, minuciosos y precisos, son un buen ejemplo de lo que apuntamos³³. Entre los adornos que la moda

³² VINYOLÉS, María Teresa: *op. cit.*, págs. 24-25, recoge las disposiciones de los «Concellers» de Barcelona en esta materia. Son también interesantes los dos documentos publicados por José María MADURELL MARIMÓN: *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*. (Apéndice document. II). «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», VIII (Barcelona, 1950), doc. 82, pág. 81; doc. 118, pág. 120 a 122. Se trata de censos correspondientes a las milicias urbanas barcelonesas en los que aparece el pintor Lluís Borrassà. Es interesante la relación que se da de las armas distribuidas entre la población. Queremos hacer una última observación por lo que respecta a Jaume Anglés. La abundancia del armamento hallado en su casa no es corriente. Quizá formó parte de la compañía del «Centenari de la Ploma» valenciana, ya que sólo los artesanos integrados en ella tenían el privilegio de llevar armas ofensivas y defensivas. Véase: Luis QUEROL ROSO, *op. cit.*, pág. 55. También: Francesc SEVILLANO COLOM: *El «Centenar de la ploma» de la ciutat de Valencia* (1365-1711), Barcelona, 1966.

³³ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio: *El Tesoro real de la Corona Aragonesa y su función económica. Época de formación*. «Homena-

del siglo XIV generalizó, se cuentan las correas, complemento imprescindible del vestido masculino³⁴. Existe una comprensible diferencia entre la que podía encargar Pedro el Ceremonioso³⁵ y la que estaba en condiciones de adquirir un burgués medio, incluso un menestral (recordemos la correa que pertenecía a Berenguer Abella, el afilador de Barcelona), pero los dictados de la moda obligaban por igual a unos y otros. Es fácil suponer que la producción de estas correas se constituyó en ocupación regular para los orfebres: las fabricaban, las exponían en sus tiendas y el transeúnte podía adquirirlas si así lo deseaba.

Entre los objetos reseñados en el inventario debemos distinguir dos tipos: los que se integrarían en lo que denominamos producción religiosa y los propiamente civiles. Es evidente, por supuesto, que privarían, y aquí se pone de manifiesto, los últimos.

Había, como ya se ha dicho, diversas correas. No por el hecho de ofrecerse al ciudadano de forma directa eran poco valiosas. Aunque las más lujosas sean las menos. En alguna se usó profusamente el oro, la plata y los esmaltes. Tampoco los tejidos en los que estaban confeccionadas eran corrientes. Existe una evidente correlación entre el material empleado para realizar la correa y el que posteriormente empleaba el orfebre para adornarla. En un caso se enumeran nueve correas de seda («ab los parxes velis de seda») que tienen piezas de latón y los esmaltes son de cobre; con otra de cuero sucede otro tanto. Sin embargo, en el caso de dos correas de seda y «savastre», que se mencionan, la ornamentación es de oro, plata y esmaltes sobre plata.

Otros objetos destinados a la clientela masculina fueron las armas. Aquí debemos presuponer, no obstante, que mayoritariamente provendría de la clase noble³⁶. Los orfebres realizaron en esta época creaciones extraordinarias que se han conservado escasamente. Conocemos, sin embargo, las características del puño de espada encargado por Pedro el Ceremonioso a Pere Berneç el año 1340, estipulados detalladamente en el documento, que pueden ser muy significativos³⁷. Jaumes Anglés trabajaba en ello. Leemos: «...una spasa, baina negra de camut ab pom, guaspa et brocal de argent... Más adelante: «...Item una guaspa de argent ob smalts...». Entre las piezas del armamento ofensivo de la época se contaban asimismo las «maneres». Los estudiosos han convenido que este nombre designaba una espada de mano³⁸. Volviendo al inventario, leemos nuevamente: «...Item unes maneres ab correix de seda oldana, streta, guarnida de leuto, et ab pom et corera de ferre sobre argentat et ab baina negra oldana...». Otras se describen como sigue: «...Item altres maneres ab baina negre de camut, pom et croera de leuto ab letres...». En el taller se realizarían los puños de las espadas, suponemos que por ello se contaba con dos hojas que proporcionaría el espadero a nuestro orfebre. También tendrían idéntico fin los tres pomos: de jaspe, hierro plateado y cristal que se mencionan³⁹.

Conviene señalar, por último, una pieza que hay que catalogar entre las restantes destinadas al armamento, pero cuya naturaleza desconocemos debido a la imposibilidad de leer el pergamino. Se emplearía en justas y torneos, pues se dice que es de «bornar». Estaba adornada con oro, seda y diversas figuras de marfil. En el taller había otro objeto tallado en este último material. Se trata de un espejo. Casi aseguraríamos que estaba también a la venta, aunque es dudoso que se hubiera manufacturado allí.

je a don José M.^a Lacarra», vol. II, Zaragoza, 1977, págs. 279-303. El estudio está actualizado bibliográficamente y se incluye además un interesante apéndice documental.

³⁴ Nos remitimos nuevamente a los personajes masculinos que aparecen en la pintura gótica. Véase asimismo: MARTÍ DE RIQUER, *op. cit.*, págs. 63-64.

³⁵ RUBIO Y LLUCH, Antonio: *op. cit.*, vol. II, doc. CLXIII. Se trata del pago al orfebre Guillem Gisper de una correa con el evangelio de San Juan (1369): «...VI. onzes, I. quart e II. millareses d'argent dels quals ha fets XIX castons, en cascun dels quals ha I. smalt, amb una testa de dona coronada, V platons, a manera de rosetes, un cap e mosqueta en la qual ha I. senyal del senyor rey, qui son entrats en guarnir I. Partxa o correaga en que es lavengeli de Sent Johan de letres de seda negra e costa lo dit argent deurat e esmaltat a rao de CIX solidos...».

³⁶ Como ya indicábamos en la nota 32, el uso del armamento ofensivo (entre el que se cuenta la espada) estaba limitado a los nobles y sólo excepcionalmente podían llevarlo algunos artesanos.

³⁷ SANCHÍS SIVERA, José: *La esmaltería...* apéndice VII, pág. 40.

³⁸ MARTÍ DE RIQUER: *op. cit.*, que incluye en su estudio un glosario a modo de apéndice, no recoge esta palabra. Sin embargo, la hemos encontrado en el *Diccionario Alcover-Moll*, muy útil por lo que respecta al catalán antiguo.

³⁹ Pensamos que estos pomos se destinarían al ornamento de espadas, pues hallamos una referencia documental que lo confirma: «...Item una spasa ab son pom de jaspi...» (1410). MARTÍ DE RIQUER: *op. cit.*, pág. 41.

Por lo que respecta a las piezas destinadas indistintamente a la clientela masculina y femenina (observamos que a lo largo del documento no se mencionan complementos específicamente realizados para las damas), señalemos los veinte anillos que se hallaron en el taller. Nueve de ellos eran de oro, los restantes de plata y todos estaban adornados ya fuera con piedras preciosas, ya fuera con esmaltes o piedras de vidrio. Advertimos que los primeros se destinan exclusivamente a los anillos de oro. Era un metal más costoso y, por supuesto, los restantes materiales nobles debían acompañarlo. Se habían empleado dos zafiros, dos balajes, tres granates, una amatista y un topacio.

Avanzando en el inventario se citan ocho piezas, presumiblemente destinadas al arreglo personal, que no hemos podido determinar a causa del mal estado del pergamino. Más que piezas de orfebrería debe tratarse de algún complemento, pues están confeccionadas con tejidos suntuosos: terciopelo, tela de oro y tela de oro morisca.

Existen algunos objetos en el obrador de los que se refiere su peso. Ignoramos si se trata de una comprobación para su venta posterior o si, por el contrario, eran piezas adquiridas por el orfebre para su fusión y aprovechamiento consiguiente. En todo caso, un argumento a favor de lo primero puede serlo el que no se detalle el estado en el que se encontraron. Las observaciones «sotil», «oldà», que van apareciendo en el documento para indicar la conservación de los distintos objetos reseñados a lo largo de la casa, no se hacen en este caso. Se registran: siete cucharillas, una tacita.

En lo que atañe a las piezas de carácter religioso, se mencionan exclusivamente cruces. La producción levantina fue muy variada en este campo y nos han quedado testimonios excepcionales que lo confirman. No obstante, estos ejemplares que se citan en el inventario serían, a todas luces, mucho más modestos. Por un lado se anota: «...Item una creu de crestall ab son peu de lleuto...». Por otro: «...et una croeta de argent et un crucifix de argent...». Pensamos que la distinción establecida entre una cruz y un crucifijo sería la presencia de la figura de Cristo, en bulto redondo, en un caso. Más adelante leemos: «...Item tres croetes, un agnus...».

Para finalizar, queríamos hacer hincapié en las dos figuras de metal («semblants de hom») que se enumeran. A pesar de no haber encontrado elementos, como se verá, al repasar las herramientas del

taller que permitan determinarlo, es probable que en el taller de Jaume Anglés se empleara la fundición. Estas dos figuras que por su descripción podemos suponer que estarían trabajadas en bulto redondo, lo sugieren.

c. *Las herramientas del taller, los materiales, las técnicas*

Es obvio que tanto los útiles de trabajo hallados, como las piezas ya concluidas que enumera el inventario, ayudan a conocer las técnicas que fueron habituales en el taller valenciano. No existe una peculiar diferencia entre las herramientas que podía utilizar el orfebre durante el románico o el gótico. Es cierto que se observan en los acabados ciertas características de «estilo» y particularidades específicas que difieren de unos siglos a otros, pero por lo que respecta a los procesos de fabricación son esencialmente los mismos⁴⁰. El texto de Teófilo, «De Diversis Artibus», redactado a mediados del siglo XII, confirma suficientemente lo que apuntamos⁴¹. Posiblemente, las innovaciones en el gótico procedan más del campo de la esmaltería que no propiamente del trabajo del oro y la plata.

El martillo y el yunque fueron, desde la más remota Antigüedad, útiles imprescindibles para el orfebre. Mediante certeros y repetidos golpes podía transformarse una simple plancha de metal en los más variados objetos⁴². Jaume Anglés poseía un total de cinco martillos y tres yunques que le permitirían llevar a cabo a esta primera y básica operación. P. Bonnassie refiere que, a finales del siglo XV, en Barcelona, cuando la corporación de estos artesanos estaba ya totalmente constituida, el examen de ingreso al gremio consistía en el dibujo y posterior realización de una pieza de orfebrería⁴³. Es evidente que todo trabajo hacía necesario un

⁴⁰ ALCOLEA GIL, Santiago: *Artes figurativas en la España Cristiana*. «Ars Hispaniae», vol. XX, Madrid, 1975, pág. 126.

⁴¹ TEOPHILUS: *On divers Arts*. Introducción, notas y traducción de: J. G. Hawthorne y C. S. Smith, New York, 1979.

⁴² LIPINSKY, Angelo: *op. cit.*, págs. 176 y sigs.

⁴³ BONNASSIE, Pierre: *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelona, 1975, pág. 70. Señalemos también el interés, por lo que respecta a la organización del gremio tardíamente, el capítulo del libro dedicado a su reglamentación, págs. 143-144.

proyecto previo. Los compases servían para calcular la distribución del ornamento en el objeto. En el obrador valenciano había dos. Los cinceles, conducidos con habilidad a través de la superficie metálica y a golpes de martillo, fueron las herramientas que posibilitaron el enriquecer con diversidad de motivos los acabados de las piezas. Estos instrumentos, de los que se registra un número indeterminado en el taller que nos ocupa, fueron fundamentales para trabajar las plaquitas que posteriormente iban a ser esmaltadas. Con la aparición de la modalidad traslúcida, técnica que conocería Jaume Anglés, contribuyeron decisivamente a dotar a las piezas ya concluidas de una rica gama de claroscuros.

Los buriles y los punzones que también menciona el inventario valenciano se usaron para trabajar principalmente los fondos de los objetos que mostraban una decoración figurada labrada a cincel. Por lo que respecta a los punzones permitían repetir un mismo motivo ornamental infinidad de veces. En el taller se encontraron cinco onzas de sobras de lata con señales de águila impresas en ellas (posiblemente un motivo heráldico). Es lógico pensar que se habrían obtenido mediante este procedimiento.

El pulimentado o bruñido de la plata, oro o cualquier otro metal, se realizaba con una serie de piedras especiales. Se hallaron seis. También se registra nueve limas de platero, dos tijeras para cortar oro, otras dos para la plata y unas tenazas con idéntico fin.

Cuando se trataba de objetos grandes: cruces o relicarios, por ejemplo, el ensamblaje de las piezas que los componían, se conseguía ya fuera por soldadura o bien por medio de unos remaches. No hay indicación alguna en el inventario que permita determinar si se usó la primera técnica. No ocurre lo mismo con la segunda. Se hallaron media docena de clavos de plata, otra onza y media de remaches de esmaltes pequeños en plata y, aparte de los martillos ya mencionados, dos más utilizados específicamente para esta operación, «martells de reblar», se anota. Otros cuatro martillos que aparecieron servían para «forjar fulla». Suponemos que podía tratarse de algún tipo de martillo-punzón. La uniformidad que evidencian las pequeñas hojas colocadas a lo largo del perímetro de la cruz de Gerona, probable obra de Pere Berneç, quizá se logró así.

Se ha señalado repetidamente, como característico de la orfebrería gótica, el abandono progresivo de la filigrana, tan habitual durante el románico como complemento de la ornamentación de las piezas⁴⁴. Puede que desapareciera paulatinamente de las obras mayores, pero también mantenerse en pomos de espadas, etc. Advertimos que, de un lado, Jaume Anglés poseía veinte onzas de oro hilado y que por otro lado se menciona la existencia en su taller de dos tenazas para tirar hilo de oro. El instrumento destinado a tal fin que presenta Teófilo en su libro⁴⁵ es bastante complejo. Puede ser muy aventurado, por supuesto, identificarlo con las «tenalles» que reseña el inventario, pero no se nos ocurre otra interpretación posible.

Por lo que respecta a los materiales aún por utilizar, se cita una caja con diversas piedras de vidrio (destinadas quizás a los anillos que se realizaban en el taller). También es interesante la referencia a los esmaltes de distintos colores de los que se halló un total de tres libras y media. Y, asimismo, las siete onzas de grano de plata.

A pesar de no mencionarse a lo largo del inventario la existencia en él de moldes, cuando tratamos en el apartado inmediatamente anterior de este estudio las piezas halladas en el obrador, pudimos ver que de un lado se encontraron cucharillas y de otro aquellas figuras de metal «semblants a hom». De su existencia podemos suponer hipotéticamente el empleo de la fundición en el taller.

Para concluir, querríamos hacer una breve referencia a las balanzas para pesar «croats» que se registran. La circulación de esta moneda en la Corona de Aragón durante el reinado de Pedro el Ceremonioso fue generalizada. No obstante, algunas irregularidades en su acuñación y también el fraude que suponía el recorte de estas piezas de plata llevó al monarca a dictar algunas disposiciones al respecto. De un lado existen repetidas prescripciones destinadas a permitir a los particulares pesar estas monedas, suponemos que con el fin de comprobar si eran correctas antes de aceptarlas⁴⁶.

⁴⁴ ALCOLEA GIL, Santiago, *op. cit.*, pág. 126.

⁴⁵ TEOPHILUS: *op. cit.*, págs. 88 y sigs.

⁴⁶ BOTET SISO, Joaquím: *Les monedes catalanes*, vol. II, Barcelona, 1909, págs. 117 y sigs. Apéndice núms. XXVI, XXVII.

La presencia de estas balanzas en casa de Jaume Anglés puede deberse a dos motivos. O bien las utilizó para controlar el peso de los «croats» cuando los recibía por la venta de alguna de sus realizaciones en el taller. O, en otro caso, según vemos por un documento concerniente a la ciudad de Barcelona y otorgado por el rey, tuvo estas balanzas para uso del público en general, ya que vivía en un barrio comercialmente muy activo y su obrador, abierto a la calle, era fácilmente accesible para aquellos que tuvieran necesidad de ello⁴⁷.

Apéndice núm. 1

1330, enero, 22

Valencia

Orden de Alfonso el Benigno por la que se prohíbe el establecimiento en Valencia de orfebres procedentes tanto del extranjero (Italia), como del resto de la Península. Concede especial privilegio al platero Jaume Anglés para que mantenga en su taller a los maestros que trajo desde Italia, ya que lo hizo a sus propias expensas y en beneficio de la ciudad de Valencia y sus habitantes.

— Archivo Corona de Aragón. Cancillería Real. Registro 482, fol. 77 vo-77 vo.

Nos Alfonsus etc. dilectis et fidelibus nostris baiulo generali Regni Valencie necnon iusticiis civitatis Valencie aliisque officialibus nostris in Regno eodem constitutis vel // eorum // loca tenentibus generaliter etc. Percepimus relacionem veridica quod Jacobus Anglesii, argenterius civis Valencie, pro comuna utilitate civium et habitatorum ipsius civitatis ad eius sumptus fecit de partibus Italie aliquos magistros venire ad dictam civitatem, expertos in operatione felii auri et argenti et felii auri pro operando in eadem con... in domo sua providit quare suplicanti per eundem Jacobum nobis fuit ut cum ipse timeat ne aliqui italici pro operando de eodem officio veniant ad civitatem iamdictam dignemur providetur ne infra decenimus in eadem civitate aliquis italicus de dicto officio audeat operari. Nos vero dicta amissa suplicatione attentis pluribus laboribus et

⁴⁷ *Ibidem*, apéndice núm. XXIX (19 de mayo de 1349). El rey Pedro el Ceremonioso ordena que sea designada una persona apta para: «... que continuis diebus et horis licitis sit in loco publico, et teneat balanciam publicam ad utilitatem tocuis rei publice...».

expensis per dictum Jacobum sustentis sic ducimus pervidendum quod infra dictum tempus nullus italicus audeat in dicta civitate de dicto officio operari nisi illi quos dictus Jacobus tenet vel tenebit in hospicio suo predicto na(tionis iamdictae (...)) a vobis mandamos quanta servando provisionem nostram iamdictam continetur eam minime veniatis vel venire modo aliquo permitatis intendimus tamen quod dicta provisione non obstante subdicti nostri nec non alii de partibus ispanie possint in dicta civitate de dicto officio operari.

Datum Valencie undecimo Kalendas ffebroarii. Anno Domini M. CCC. XXX.

Apéndice núm. 2

1370, abril, 22

Valencia

Inventario de los bienes que fueron de Jaume Angles, difunto, orfebre de la ciudad de Valencia. Se describen uno a uno todos los enseres hallados en la casa y tiene especial interés aquella parte dedicada al taller del artista.

— Pergamino original en el: «Arxiu del Palau-Recasens» (Sant Cugat del Vallés). Perg. núm. III-276.

Cum ob doli maculam evitandam omnemque fraudis suspicionem tollendam seu removendam tutores et curatores at etiam manumissores de bonis minorum defunctorum etiam et absentium inventarium seu repertorium facere teneantur ne dicta bona processu temporis deperiri valeant seu etiam occultari erat inventarii confecto beneficium tribuit heredibus ne ultra vestris hereditarias teneantur. Id circo nos, Andreas de Paris civis Valencie et *Jacobus Andree, argenterius et civis eiusdem, manumissores et executores ultimi testamenti Jacobi Angles, argenterii* quondam et civis dicti civitatis defuncti et ego Maria, uxor quondam dicti defuncti ut heredes universalis bonorum quondam dicti viri mei, volens eidem hereditati adire cum beneficio inventarii ne ultra vires hereditarias posset dari decetero me teneri in principio nostrarum administracionem, facimus inventarium seu repertorium de omnibus bonis que ad presens invenimus quondam fore dicti defuncti seu eidem pertinere. Quequidem bona sunt que sequuntur. Primo quoddam hospicium a celo in abissum situm in parrochia Sancte Caterine Valencie quod tenetur sub dominio venerabilis domine Guillemone, uxor quondam venerabilis Berengarii de Carcassona,

deffuncti, ad censum dourum morabetinorum alfonsinorum fini auri et iusti pensi, sibi et suis annuarum et perpetuo solvendorum in festo Pasce Resurrectionis Domini et ad laudimium et fanecam et totum aliud plenum ius emphiteoticum ut in instrumento accapiti continetur situs confrontatus cum hospicio Bernardi Daet et cum hospicio venerabilis Petri Johannis et cum domibus domine Caterine, uxor quondam Bernardi Serra, et cum domibus *Natalis de Bosco, argenterii*, et cum domibus Bernardi de Olito et cum aliis domibus sive cellario dicti deffuncti, et cum duobus azucachis. In quiquidem hospicium (ilegible) bona mobilia que sequuntur. Primerament un lit de posts mijancer ab sa cotera granet ab son matalas olda de stopa blau plen de lana, et ab son travesseret de stopa blava plen de ploma, et ab un perell de lançols de li sancers, cascu de tres teles de pinte de quatre palms (ileg.) la una tota blanca ab listes vermelles als caps, et l'altra ab listes vermelles et blaves, negres et verts et ab son cobertor la cara blava de li et la bocana blava de stopa. Item un arquibanch sotil de tenir plega, pintat. Item un matalaç (ilegible) et la bocana qui es groga. Item dos matalasets strets per a banch plens de lana. Item un cobertor blanch squinçat. Item tres stralls sotils ab listes blanques, morades et grogues. Item altra strall sotil ab listes (ilegible). /Item/... coffre mijancer de sipres. Item cota, gramalla et capero de drap morat de la terra, la cota ab pena de cordes et la gramalla ab pena grisa de vayr. Item un (ilegible) /drap morat/ de la terra, la cota ab pena grisa de vayr, oldana. Item gramalla et capero de drap begui, oldanes. Item una gonella de cordellat (ilegible), oldana. Item altra gonella de ble (ilegible). /Item.../ coffre vermell et vert enlandat. Item cot, mantell et gonella de drap morat de la terra. Item mantell et gonella (ilegible), oldanes de Melines. Item una correia despasa ab senyals de castells et de... (ilegible). /Item/ cuyr, los tres de cuyr blau et los tres de cuyr vermell plens de borra. Item un travesseret sotil de fustani ab listes morades, blaves et blanques, oldà. Item (ilegible). Item dos perells de lançols de li oldans, cascu de tres teles de pinte de tres palms. Item un perell de lançols de stopa cascú de (ilegible). /Item/ (ilegible) lançols de stopa cascu de dues teles de pinte de quatre palms, oldans. Item un perell de lançols de stopa cascu de tres teles de pinte de tres palms, squinçats. Item un lançol de li de dues teles de pinte de cinch palms

sancer. Item unes tovalles de li grosset de largaria de (ilegible) et quatre palms et de amplaria de cinch palms, bones. Item altres tovalles de li de largaria de quatorze palms et de amplaria de cinch palms squinçades. Item altres tovalles de li de largaria de dotze palms et de amplaria de quatre palms ab listes blaves als caps, squinades. Item dues tovalles de stopa totes blanques de largaria de dotze palms et de amplaria de quatre palms. Item uns capçons de stopa listats nous de largaria de huyt palms, de amplaria de tres palms. Item altres capçons de stopa oldans ab listes blaves. Item sis tovallons de stopa tots blancs, oldans. Item tres tovalloles obrades de seda ab flocadures de seda. Item tres tovalloles de li totes blanques les dues ab ceres de fil als caps et la una ab flocadures de fil. Item quatre tovalloletes de li totes blanques, oldanes. Item quatre coxinets de li tots blancs plens de ploma. Item un marfà de pi pintat ab senyal de castell. Item un banch de pi encaxat. Item un arquibanch de pi corcat de dos caxons. Item un espasa ab guarniment negre et ab lo pom et croera de ferre niellat. Item dos broquers sotils de cuyr. Item set almarraxes et un barralet tot de vidre buyt. Item un brando de cera vert trencat de pes de quatre llibres poch mes o menys. Item un lit de posts sotil per a macipes ab sa marfega et ab son matalas olda plen de lana, et ab dues miges flaçanes oldanes et ab son travesseret de stopa blava plen de ploma. Item un banquet sotil per adavant lo dit lit. Item una concha gran de leuto et altra mijancera et altra sotil. Item un baci de leuto redo de barber. Item quatre bacins plans de leuto. Item tres bacinets sotils de leuto redons. Item set cetres de leuto totes trencades. Item un morter mijancer de coure sens ma. Item altre morter sotil de coure ab sa ma. Item una taula gran de pi per a obs de menjar. Item dos banchs de pi encaxats. Item dos altres banchs larchs no encaxats. Item un arquibanch larch de tres caxons sancer. Item altre arquibanch larch de dos caxons trencat. Item un paves ab una barra atraves. Item quatre scuts sotils ab senyal de castell. Item altre scudet ab senyal de ondes. Item una adarguera sotil de fust, redona. Item dos broguers ab les cepes de ferre. Item un colero (ilegible). Item (ilegible) picaraça de ferre. Item una destraleta ab pich per a armes. Item dues balletes ab lurs cints et dues balleteres poques de pits. Item tres canalobres de ferre la un mijancer et los dos sotils. Item altre canalobre sotil de coure. Item dos cabachs un de verga et altre de fust. Item

un (ilegible) de ferre, mijancer. Item un lavacap de ferre. Item dues gerres de tenir farina, caben en cascuna un caffiq̄. Item una pastera sotil. Item tres posts de pa la una gran, l'altra sotil et l'altra mijancera. Item una arqueta sotil corcada. Item un lit de posts (ilegible) oldana et ab un travesseret sotil ab ploma et ab una cocereta sotil et ab mija flaçada, oldana, de lana et ab son strallet sotil olda et ab un lançol de stopa. Item un banch per a davant lo dit lit. Item dues (ilegible). (...). Item (ilegible) sotil et l'altra mijancera. Item quatre asts de ferre mijancers. Item unes gralles mijanceres de ferre largues. Item un capaster de ferre. Item un fforcall de ferre. Item dues paelles la una gran et l'altra poch mes o menys. Item una lanterna de terra. Item (ilegible). (...). /Item/ un tallador de fust mijancer et dos grans. Item una dotzena de scudelles de fust. Item dues taces de aram sotils. Item sis olles de terra grans e poques. Item quatre cantirs de terra. Item dues ampolles de vidre. Item (ilegible). (...). /Item/ (ilegible) et un tornell. Item dos terracets sotils de terra per a tenir aygua. Item dos morters de pedra mijancers ab dos boys de fust. Item una correia de cuyr (ilegible) del dit deffunc. Item (ilegible)-nyes. Item un sach de lana olda ab listes cabent un caffiq̄. //Item altre sach de stopa tot blanch cabent un caffiq̄//. Item dos cabacs de palma cabent l'altra una bardella et l'altra una faneca. Item tres (ilegible). Item una creu de crestall ab son peu de lleuto. Item (ilegible) de bornar guarnit de or et de seda et ab diverses figures de vori. Item una spasa, baina negra de canut ab pom, guaspa et brocal de argent, la correia de seda (ilegible) de argent los platons et (ilegible) smalts (roto). (...) onçes et un quart de argent entre barretes et grops per a acabar. Item una correia ab lo parche de seda et de savastre de fulla dor ab barres et ab smalts d'argent et ab capa. Item gra d'argent lo qual pesa (ilegible). Item (ilegible) coberta de argent et una croeta de argent et un crucifix de argent en que hague per tot deeset onces de argent abatut de agen lo ferre qui era en la dita croeta. Item una correia ab lo parche de seda cenyida ab una list... (ilegible). /Item/ (ilegible) argent sobre deurat lo que pesa quatorze onces e mija. Item nou anells dor, los dos safils, dos balayxs, tres granats, una matista et un stopaci. Item onze anells de argent los tres ab smalts et los altres ab pedres de vidre. Item tres croetes un agnus et set smalts que pesa entre tot una onça, un quart e mig.

Item nou correges ab los parxes vells de seda de diverses colors ab los caps de coure smaltats et tots los platons de leuto. Item una correia de cuyr negre ab lo cap, mosqueta et platons de leuto et ab smalt de coure. Item una fulla de spasa sens guarriment. Item altra fulla de spasa ab baina negra de canut nova. Item unes maneres ab correix de seda oldana streta guarnida de leuto et ab pom et croera de ferre sobre argentat et ab baina negra oldana. Item altres maneres ab baina negra de canut, pom et croera de leuto ab letres. Item cinch onces de obres de argent emprentades a senyal de aguila. Item sis pedres de bronir. Item nou limes de argenter entre poques et mijanceres. Item dos martells de reblar. Item unes tenalles de tallar poques. Item unes tenalles de limar. Item un compas sotil de ferre. Item una onça de claus de argent. Item una caldereta morisca de leuto sens ansa. Item un spill de vori. Item una caxeta poch de leuto ab alcunes pedres de vidre. Item un caxonet de fust ab un compaset de ferre sotil et ab diverses scarpres, emboridors et punyors de ferre. Item una balançeta de argent per a pesar croats. Item un pom de ferre daurat. Item altre pom de jaspi. Item altre pom de crestall. Item sis parxes vells de seda de diverses colos. Item un ferre de lança gran rovellat. Item quatre martells per a forjar fulla. Item dos tacos de forjar. Item cinch martells pochos. Item dues cuyraces de poch valor, les unes en cuyr blanch et les altres en drap vermell. Item una caxa gran de noguer ab tancadura de Barcelona. Item un arch de fleques de poch valor ab LII. fleques. Item uns lancers de pi vells, III. peces ab set lances et una asta de lança sens ferre. Item set culleretes de argent et una taceta poch de argent que pesa entre tot cinch onces et un quart. Item un arquibanch de plega vell. Item una caxa de noguer vella corcada. Item vint onces dor filat. Item tres tesores de tallar or. Item una llanterna de fere. Item una roda de ferre per a daurar coltells. Item dos libres e miga de smalts de diverses colos per a smaltar. Item dues figures de matall semblants de hom. Item una guaspa de argent ab smalts, argent trencat que pesa entre tot tres onces et tres quarts e mig. Item huyt les III. de vellut vermell guarnides de filadiç, les III. de drap dor morisch et les II. de drap dor guarnides de seda. Item unes taulettes poques per a oratori II. peces. Item dos svatges de ferre. Item tres angluges de ferre grans. Item una caxa bayonesa ferrada vella. Item una caxa gran de pi per a (ilegi-

ble) vidre. Item tres cocis de terra lo un gran et los altres poch. Item tres loces de ferre foradades et tres cobertores de ferre. Item dues banques redones, cascuna ab tres peus. Item a trobam un celleret situat en la (ilegible) de Santa Caterina ço es a tinent del aprop dit alberg (ilegible) senyoria de la damundita na Carcassona a cens de (en blanco) a la dita dona et als seus cascum any pagadors en festa de Pasqua de Resurrecció de Nostre Senyor et a lo sine et fadega et tot altre plen dret emphiteotich segons que en la carta del (...) -mpte es conte que afronta amb alberg del dit deffunct ja damunt declarat et ab cases de Bernat Dolit et ab azucach en lo qual celleret atrobam los bens mobles ques seguexen. Primerament un cup de pi corcat cabent XVIII. carregues, poch mes o menys, ab son follaster corcat. Item (ilegible) quarters et tres gerretes de deeu quarters et sis gerretes (ilegible) quarters. Item invenimus quondam cafficiatam maliolli sitam in termino Almacere quem tenetur sub dominio heredium Guillemi Aballoni ad censum (ilegible) et perpetuo solvendorum (ilegible) ius emphiteotium ut in instrumento accapite continetur situs confrntatur com vinea Antonio Gaço et Jacobi Gaço et cum vinea Guillemi Riquerii et cum vinea Ludovici Ratera et cum vinea de (ilegible). Item trocium vinee (ilegible) R. Dalmen, militis ad censum quatuor solidos et trium denarios Regalium Valencie sibi et suis

annuarum et perpetuo solvendorum in festo (ilegible) situs confrontatur (ilegible) bona quod ad presens inventarius quondam sunt dicti deffuncti seu (ilegible) pertinere quod (...) inventario continet remanet in posse meo et non in posse vestro non obstante in aliquo (...) in dicto inventario continetur vos (ilegible) simil tempore bona invenisse cum (ilegible) veritas sit (ilegible) eiusdem bonis (ilegible) predicte per me vobis non fare predicta qua sit in rei veritate non existere ut superius fuit expressa et doli quod est. Actum Valencie vicesima secunda die aprilis anno a Nativitate Domini. Millesimo CCC. septuagesimo. Signum Andrea de Paris et Jacobi Andree, manumissores. Signum Marie heredis predictorum que hanc concedimus et firmamus.

Testes huius rei fuit Jacobus Busqueti et Bartholomeus Riera, argenterii et civis Valencie.

Signum mei Mathei Busqueti publici notarii Valencie qui predictis intestium eaque scribi feci cum raso et rescripto in XXVII. linea ubi dire «Item un forrol de ferre. Item dues paelles la una gran e laltra poch ab lurs giradores», et cum superposito in XXIX. linea ubi videtur: «Item quatre capells de li oldans del dit defufunc», et in XXX linea ubi liquet «Item altre sach de stopa tot blanch cabent mig caffic» et cum raso et rescripto in XLIII. linea ubi dicet «recones», et alibi in eadem XLIII linea ubi eminet dicta parrochia et clausi die et anno prefixe.



San Eloy trabajando en su taller (Tadeo Gaddi). Museo del Prado de Madrid. (Fotogr. Archivo Mas. Barcelona)

Originalidad de unas crismeras seguntinas

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ

Llevamos varios años estudiando la plata en la provincia de Guadalajara. Nos parece interesante, como aportación a este Congreso poner de manifiesto algo que ya es conocido por los estudiosos de la platería española, que Guadalajara, en su conjunto, y Sigüenza en particular, cuentan con personalidad propia dentro de este campo.

Sigüenza fue, desde la Edad Media, sede episcopal y de la riqueza de su catedral nos hablan, entre otros, Pérez Villamil, A. P. Villanueva y A. Federico¹. Aún hoy, a pesar de los expolios de diferentes épocas, la riqueza de la catedral seguntina es patente; del tema de la plata conservada en ella nos ocupamos en nuestra memoria de licenciatura².

Existe un capítulo prácticamente inédito en la historia de la platería, quizá debido a la escasez de piezas. Nos referimos a las crismeras. Son muy pocas las publicadas, probablemente por falta de conservación de las mismas. Nos vamos a ocupar en esta comunicación de un tipo original, hasta ahora, que hemos localizado en el triángulo geográfico cuyos vértices estarían en Sigüenza, Atienza y Jadraque, mientras que hacia la derecha (Alcolea del Pinar) y al Norte (Medinaceli) aparece una tipología distinta, descrita ya por Cruz Valdovinos³.

Nuestras crismeras, que suman la cifra de doce piezas en un margen de tiempo de menos de un siglo, responden, en esencia, a la tipología de tres copas con basamento.

Los primeros ejemplares estudiados pertenecen al segundo tercio del siglo XVI; nos avala esta cronología el hecho de que una de ellas va marcada por Pedro de Frías, platero seguntino activo antes de 1540 y hasta 1566, de quien conocemos diversas piezas de gran calidad, las cuales no tratamos aquí porque se apartan del tema; pero teniendo en cuenta que las crismeras de este tipo más antiguas llevan su marca, pensamos que debió ser él el creador de la tipología:

- por la época en que desarrolla su actividad,
- porque geográficamente están localizadas en Sigüenza y alrededores; y
- porque de su obrador salieron piezas ejemplares.

Presentan estas crismeras un basamento de forma estrellada de seis puntas, con patas en los ángulos a manera de garras; del centro y de un cuerpo cilíndrico con una moldura saliente, arranca un vástago de la misma forma, que remata en una cruz latina con Cristo de tres clavos; a su alrededor, tres copas de boca circular y tapa en forma de cúpula rematada en pináculo; cuello cilíndrico con una moldura en la parte baja y otra, más saliente, de perfil convexo que da paso al cuerpo semiesférico. Pie circular formado por una fina moldura y un pequeño cuerpo relevado de forma cilíndrica, que le une a la copa. En esta época suelen llevar inscripción en cada uno de los vasos: O. INFIRMORU, CRISMAS y OLEUM. A veces presentan un friso de decoración geométrica en el basamento.

¹ PÉREZ VILLAMIL: *La Catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899; A. P. VILLANUEVA: *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, 1935, págs. 198 y 199; A. DE FEDERICO: *La Catedral de Sigüenza*, Madrid, 1954.

² ESTEBAN LÓPEZ, N.: *La Plata del Museo y la Catedral de Sigüenza* (memoria de licenciatura inédita).

³ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Aspectos de la Platería aragonesa en el Renacimiento*. Seminario de Arte aragonés, XXXIV, Zaragoza, 1981, pág. 34.

En la segunda mitad del siglo, la evolución que presentan las piezas que nos ocupan es la siguiente: el basamento tiene forma triangular con los vértices terminados en círculos, donde apoyan las copas; todo él lleva decoración de entrelazado y motivos vegetales planos. Del centro, arranca un vástago abalaustrado que remata en una cruz, como en las anteriores. Copas de boca circular con tapa semiesférica, rematada en una pequeña cúpula en el centro, coronada por la letra inicial del crisma para el que están destinados: Y, O y C.

Dos plateros importantes realizan algunas de estas crismeras: Alonso de Lizcano y Pascual de la Cruz; el primero, activo entre 1556 y 1574, de quien conocemos varias piezas y está bien documentado en Sigüenza; el segundo trabajó entre 1566 y 1608, siendo su producción más cuantiosa y algunas de sus obras, de mejor calidad.

El último grupo pertenece al primer tercio del siglo XVII y van adaptándose a los nuevos gustos decorativos del momento; así, presentan el basamento igual a las anteriores, pero sin decoración; éste apoya sobre unas cartelas con mascarones a manera de

patas; del centro arranca una moldura convexa y otra cóncava, de la que parte una cruz latina de brazos rectos, con Cristo de tres clavos. Los vasos tienen la misma forma que los anteriores, pero son más estilizados y altos; como única decoración presentan varias líneas incisas en el cuerpo.

Las obras de este momento aparecen en la mayoría sin marcas, como es corriente en la Historia de la Platería española en el siglo XVII, pero alguna lleva la de localidad, en este caso, el taller de Sigüenza, ya publicada por Herrera Casado⁴, que como se sabe consiste en escudo partido con castillo en el lado diestro y águila explayada en el siniestro.

Dentro del tipo de crismeras al que nos hemos referido aquí, las hemos encontrado marcadas y sin marcar, y no todas tienen la misma calidad, las hay muy buenas y más toscas, lo que puede indicar que el modelo se impuso y se transmitió de unos artífices a otros. El centro de plateros de Sigüenza gozó de gran prestigio, a juzgar por el gran número de obras encontradas en la provincia y fuera de ella, realizadas por plateros seguntinos.



Crismeras. Pascual de la Cruz. Segunda mitad del siglo XVI. Parroquia de Jirueque (Guadalajara).

⁴ HERRERA CASADO, A.: *Orfebrería antigua de Guadalajara. (Algunas notas para su estudio.)* «Wad-Al-Hayara» 4, Guadalajara, 1977, Lám. XLIV-b.

Platería sangüesina del siglo XVI

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA
PEDRO ECHEVERRÍA GOÑI

Entre las localidades navarras con derecho a marcar piezas de platería en el siglo XVI se encontraba la de Sangüesa, villa en la que radicaron pujantes talleres de cantería, imaginiería, mazonería, orfebrería y pintura. Este singular florecimiento de las artes atrajo a numerosos artistas de otras regiones e incluso del extranjero durante todo el siglo XVI¹, agotándose prácticamente en los albores de la centuria siguiente en todos los casos salvo en el de la escultura por el éxito de la escuela romanista.

La existencia del taller de platería ha sido puesta de manifiesto en base a un número limitado de piezas punzonadas en Sangüesa², la mayor parte fuera de su ámbito natural, sin que se conozcan nombres de orfebres, evolución del punzón, así como otros detalles. El presente estudio constituye un primer avance que adolece de cierto desequilibrio entre las abundantes noticias documentales y las escasas piezas conservadas.

¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P., y FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra*. Esteban de Obray y Jorge de Flances. PV (en prensa).

² Conocemos varias piezas catalogadas por GARCÍA GAÍNZA, M. C., y HEREDIA MORENO, M. C.: *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1981; y del mismo autor: *Historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense*. PV. (1981), pág. 338; SAN VICENTE, A.: *Orfebrería aragonesa del Renacimiento*, Zaragoza, 1980. Asimismo, Jorge NAVASCUÉS, en su tesis doctoral inédita sobre *Cruces procesionales en Navarra*, recoge varias cruces punzonadas en Sangüesa: Adoain, Isaba, Roncal y Burgui.

Sus orígenes se remontan cuando menos a la Baja Edad Media en que esta villa, como cabeza de la más extensa merindad del reino navarro, se convierte en corte real con palacio y lugar de celebración de cortes. Durante los siglos XIV-XV se hallan avecindados en Sangüesa los argenteros Juce, judío —1364—, Johan Garuain —1392—, Miguel Xemeniz de Valencia —1443— y maestre Johan —1450—³, documentándose el gremio de argenteros desde mediados del siglo XIV.

Sin embargo será a partir del segundo tercio del siglo XVI y hasta finales de la centuria cuando se configura un verdadero taller renacentista de platería muy relacionado con Aragón, formado por más de una veintena de orfebres que realizan obras de diferentes tipologías y divulgan sus conocimientos prácticos a sus numerosos aprendices.

El área de difusión del foco sangüesino comprende, entre su ámbito geográfico natural, tierras navarras y aragonesas; entre las primeras se encuentran la Val de Aibar, Urraul, Ibargoiti, comarca de Sangüesa, Romanzano, Almiradío de Navascués, Salazar y Roncal, mientras que en Aragón penetra en la diócesis de Jaca, Valdonsella y Cinco Villas.

En relación con el marcaje de las piezas hay que hacer notar que, al igual que en Aragón y otras ciu-

³ AGN. Comptos. Caj. 18, núm. 96iv, caj. 63, núm. 48-IV, caj. 63, núm. 40-III, caj. 147, núm. 22-I y caj. 170, núm. 10-XXXV. Cit. CASTRO-IDOATE: *Catálogo del Archivo General de Navarra, Comptos*. T. V., XIX, XLV y XLVI, Pamplona, 1953-1967.

dades navarras, aparece el nombre de la localidad abreviado con dos variantes que se suceden cronológicamente. En el primer caso, durante la época gótica y hasta fines del siglo XVI figuran las letras SANG en caracteres góticos, coronadas por un escudo con tres palos, reproducción parcial del blasón municipal; invariablemente la S inicial aparece abatida y sobre las letras y al final se distribuyen cuatro puntos. Desde la década de los ochenta del siglo XVI aproximadamente se sustituyó por otra más simplificada con las mismas letras en caracteres capitales y sin escudo. No faltaron como en otros centros artistas que marcaron las piezas con su propio nombre como Pedro Gallués y Pedro Eslava en torno a 1600.

En este activo centro se dieron cita, junto a los navarros, artistas de distintas procedencias: Aragón, Valencia y de allende nuestras fronteras, con quienes se formarían dos generaciones de artistas locales. El período completo de aprendizaje oscilaba entre cuatro años y seis años y medio, sin que faltaran en los contratos de aprendiz las consabidas cláusulas de obligaciones mutuas entre el maestro y el mancebo asentado. Como en el resto de las artes, existen dinastías de plateros como los Bidax y Férriz, así como verdaderos clanes familiares dentro del gremio.

Siguiendo un criterio estilístico, hemos optado por agrupar piezas y plateros en tres etapas que se suceden cronológicamente a las que hemos denominado gótica, plateresca y manierista.

ETAPA GÓTICA

Un estilo plenamente gótico en esquema y decoración heredado del siglo XV caracteriza las escasas piezas conservadas del primer tercio de la centuria. Durante este período trabajan Miguel de Larequi, Charles Sotés y Jaime Biscar, platero este último que en 1523 toma como aprendiz a Pedro de Logroño⁴ y contrata en 1527 el pie de la cruz de Aibar que debía ser como el de la parroquia de Santiago de Sangüesa o San Cernin de Pamplona⁵.

⁴ AGN. Prot. Not. Sangüesa. Martín de Sarramiana. 1523, núm. 45.

⁵ AD. Pamplona. C/87, núm. 21.

La cruz parroquial de Adoain con el punzón de Sangüesa varias veces repetido es de tosca ejecución, pertenece al siglo XV y presenta rasgos arcaizantes en su traza, imágenes y relieves.

A la etapa gótica corresponde la pieza cumbre de la orfebrería sangüesina, la custodia procesional de Santa María la Real, que pese a estar totalmente rehecha, aún conserva su estructura fundamental con la marca de la entonces villa repetida dieciocho veces. Se ha supuesto que su primitiva función fue de sagrario de tabernáculo, siguiendo modelos flamencos⁶, a lo que se puede objetar la presencia de un viril coetáneo al resto de la pieza. La custodia ha sufrido a lo largo de los siglos modificaciones sustanciales como la adición del pedestal renacentista y los basamentos lisos de plata en su color de los cuerpos, así como las figurillas neogóticas del segundo cuerpo.

Pieza punzonada en Sangüesa asimismo es la cruz de Roncal que presenta el esquema gótico con brazos flordelisados, cuadrilóbulos y cuadrón central que seguirán otras cruces del segundo tercio del siglo, con figurillas, doseles y decoración góticos análogos a los de la custodia de Sangüesa.

El famoso ostensorio de Aibar, localidad cercana a Sangüesa, fue realizado hacia 1530 por Bernardino del Campo, platero del conde de Lerín y vecino de Logroño, en un estilo plenamente gótico⁷. El mismo artista hizo para Aibar una cruz procesional con su pie —hoy desaparecida— que fue tasada en 1532 por los plateros de Sangüesa, Felipe Bidax y Charles Sotés⁸.

ETAPA PLATERESCA

A partir de los años cuarenta se incorpora a los esquemas goticistas de cruces y cálices la iconografía y decoración del primer renacimiento; es éste el momento álgido del taller, tanto por el número y calidad de las piezas conservadas como por los maestros activos.

Los principales artífices son Luis Férriz, Gaspar de León y su yerno y discípulo Bartolomé de Sola,

⁶ URANGA GALDIANO, J. E., e ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: *Arte medieval navarro*. T. V. Pamplona, 1973, pág. 254.

⁷ AD. Pamplona. C/87, núm. 21.

⁸ Ibid.

los cuales monopolizan en gran parte el taller en lo que concierne tanto a obras como a aprendizajes.

Luis Ferriz, nacido hacia 1516, contrató en 1548 la custodia de Isaba, en 1562 la cruz de Liédena y hacia 1566 la cruz de Yesa por encargo del abad de Leyre, todas ellas desaparecidas⁹. Con él aprendieron Perico de Huarte —1563—, Miguelico San Juan —1565— y Juan Esteban —1566—¹⁰. En 1567 se examinó en Zaragoza un platero del mismo nombre y apellido que había ejercido seis años en Sangüesa, presumiblemente el anterior o un hijo suyo¹¹.

Gaspar de León, hijo de Baltasar de León, también maestro platero, llegó a Sangüesa desde Valencia hacia 1549, en donde casó con María Bidax, hija de platero, para marchar en 1554 a Zaragoza, donde se estableció definitivamente¹². Durante su estancia en tierras navarras realizó las cruces de Gallipienzo —desaparecida— y la de Isaba en 1549 y 1553 respectivamente¹³, y enseñó su arte a Martinico Eslava, Gregorio Frías y Bartolomé de Sola en 1549, 1550 y 1552¹⁴. Residiendo en Zaragoza no se desvinculó de Navarra, como lo demuestra el que el pamplonés Sancho de Montalvo realizase con él su aprendizaje¹⁵. En 1598, fecha de su testamento otorgado en Zaragoza, encontramos a un platero del mismo nombre, posiblemente él o un hijo suyo, contratando la cruz procesional de Sarría, lugar cercano a Puente la Reina¹⁶.

Bartolomé de Sola realizó su aprendizaje con Gaspar de León a partir de 1552¹⁷, casó con Catalina Ferriz, hija del platero Luis y murió en Berdún en 1576¹⁸. En 1564 contrató la desaparecida cruz parroquial de Sabalza y en 1570 aderezó

la manzana de la de Undués¹⁹. En su obrador se formaron Miguelico Leoz, Nicasio de Nápoles y Juan Pascual en 1565, 1568 y 1572²⁰. Su hija Leonor casó con el platero pamplonés Gaspar de Montalvo²¹.

Otros orfebres de este momento son Miguel Ongay, nacido hacia 1518, el cual aprendió en Zaragoza con Pedro Lamaisón Carreño²² y residía en Sangüesa en 1554²³; Miguel Onguillén que murió en Flandes después de testar en Sangüesa en 1548²⁴; Martín Monreal, activo en las décadas de los sesenta y los setenta por la zona de Monreal; Juan Ortigas, zaragozano que aderezó en 1570 los candelabros de Santa María de Sangüesa²⁵ y Martín Bidax, hijo de Felipe que casó en 1551²⁶ y realizó un cáliz para Uncastillo según declara en su testamento fechado en 1572²⁷. Obras de este mismo maestro fueron sendas custodias similares para Ozcoidi —desaparecida— y Majones (Huesca), ambas de hacia 1569, así como el dorado de la cruz de Mianos en 1575²⁸. En este último año entró como aprendiz en su taller Juan de Nápoles²⁹.

Dentro de esta etapa hay que situar un buen número de cruces procesionales marcadas en Sangüesa que siguen un mismo esquema, del que puede ser arquetipo la de Isaba realizada para 1553 por Gaspar de León, la cual ostenta varios punzones de la entonces villa. Su estructura se puede filiar con la de Roncal, si bien sus superficies se hallan profusamente cubiertas por grutescos y sus figurillas y medallones muestran ademanes y caracteres renacentistas.

Idéntico esquema presentan las cruces de Bagües en la Valdonsella, y Petilla de Aragón, en tanto que la de San Gregorio Ostiense de Sorlada es más simplificada. La de Urzainqui es más plateresca, tiene una elegante manzana con dos cuerpos de

⁹ AGN. Prot. Not. Sangüesa. Martín Brun. 1548, fol. 78 v., 1562, fol. 359 y Juan de Loya. 1566, fol. 29.

¹⁰ Ibid. Martín Brun. 1563, fol. 320, 1565, fol. 151, 1566, fol. 115.

¹¹ SAN VICENTE, A.: *La platería zaragozana del Bajo Renacimiento*, T. II, Zaragoza, 1976, pág. 102.

¹² Ibid., pág. 147.

¹³ AGN. Prot. Not. Sangüesa. Martín Brun, 1549, fols. 266 y 481, 1553, núm. 2.

¹⁴ Ibid., 1549, fol. 318, 1550, fol. 284 v. y 1552, fol. 14.

¹⁵ SAN VICENTE, A.: *La platería...* T. II, págs. 147 y sigs.

¹⁶ AGN. Prot. Not. Puente la Reina. Pedro de Erice, 1598, núm. 64.

¹⁷ Ibid. Sangüesa, Martín Brun, 1552, fol. 14.

¹⁸ Arch. Parroq. Santa María de Sangüesa. Libro I de Difuntos. 1572-1748, fol. 4v.

¹⁹ AGN. Prot. Not. Sangüesa. Martín Brun, 1564, fol. 264 y 1570, fol. 64.

²⁰ Ibid. 1565, fol. 213, 1568, fol. 245 y 1572, fol. 319.

²¹ Ibid. Gracián de Luna, 1587, fol. 572.

²² SAN VICENTE, A.: *La platería...*, T. II, pág. 143.

²³ AGN. Procesos. 2.ª Serie, núm. 10.215.

²⁴ Ibid. y AGN. Prot. Not. Sangüesa, Martín Brun, 1548, fol. 282.

²⁵ Ibid. Felipe Beruete, 1570, núm. 4.

²⁶ Ibid. Martín Brun, 1551, fol. 161.

²⁷ Ibid. Juan de Huete, 1572, núm. 19.

²⁸ Ibid. Martín Brun, 1569, fol. 190 y 1575, fol. 165.

²⁹ Ibid. 1575, fol. 269.

balaustres y tal vez pudiera ser asociada con el platero Luis Férriz el cual otorgó un quitamiento a favor de los de Urzainqui en 1562³⁰. La marca de la localidad la hemos encontrado en la de Urzainqui y ya estaba recogida en las de Sorlada, Bagüés y del Arqueológico de Madrid³¹.

Hacia 1542 los orfebres sangüesinos hacían las cruces de Larrángoz, Izco y Yárnoz³².

Cálices labrados y punzonados en Sangüesa son los de Ibilcieta, Isaba, Roncal y Ochagavía. Los dos primeros mantienen caracteres góticos en decoración y bases polilubuladas, el de Ibilcieta tiene grabado el nombre del donante: Sancho de Labari; los otros dos son idénticos y presentan base circular, decoración plateresca con asas en el nudo y calados superpuestos a la estructura.

Pieza excepcional es el copón-ostensorio de Undúes de Lerda punzonado en Sangüesa, publicado por Abad y que figuró en la Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento³³.

ETAPA MANIERISTA

A partir de la década de los ochenta se uniformiza la estética con la llegada del Manierismo, obediendo también a los mandatos tridentinos, concretados en la diócesis de Pamplona por las Constituciones sinodales en las que se lee aludiendo a piezas de orfebrería: «que de aquí en adelante las obras de plata sean llanas y lisas»³⁴.

Durante este período se centra la actividad de Martín Bidax, autor de las cruces de Loberas, tasada en 1589 por Miguel Férriz y Pedro Gallúes³⁵ y de Lumbier hacia 1592, de la que se conserva la

macolla³⁶. El platero Miguel Férriz, fallecido en 1603³⁷, contrató la cruz de Ustés, cediéndola a medio hacer a Sancho de Montalvo en 1584, año en el que asimismo otorgó quitamiento por el pie de la cruz de Burgui y cedió la cruz de Torres de Elorz a Felipe Guevara, platero pamplonés³⁸; ante sus múltiples compromisos realizó un convenio en 1587 para que este último concluyese la cruz de Borau (Huesca), la cual fue estimada por Martín Bidax y Pedro Eslava³⁹.

El orfebre que enlaza con el Bajo Renacimiento es Pedro Eslava, autor de las desaparecidas cruces de Rocaforte —1598— y Arboniés —1608—³⁹; su punzón P/SLABA aparece en un cáliz del Arqueológico y en la cruz de Lobera de Onsella⁴⁰. En 1599 firmó con dos aragoneses un contrato para la explotación de cierta compañía de minas⁴¹ y en 1614 hizo su testamento por el que sabemos que casó con María Ortiz de quien tuvo varios hijos, y con Graciosa de Aznárez en segundas nupcias⁴². Todavía vivía en 1620, año en el que tenía realizadas una navecilla y unas crismas para la parroquia de Liédena⁴³. En su taller entraron como aprendices Pedro de Udi —1581—, Martín Erroz —1587— y Pedro Artieda —1597⁴⁴.

A fines del siglo XVI y principios de la centuria siguiente trabajaba también por tierras de Sangüesa Pedro Gallúes, cuyo punzón P/GALLVES aparece en las crismas de la parroquia de Santiago de Sangüesa y en un cáliz de la parroquia de Gallúes en el valle de Salazar. Este platero recibió una amonestación en 1591 para que entregase un cáliz que tenía que hacer para la parroquia de Santa María de Sangüesa por mandato de Juan de Onguillén⁴⁵;

³⁰ Ibid. 1562, fol. 200. Nota de Inventario. Faltan registros.

³¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Historia de la platería...* y SAN VICENTE, A.: *Orfebrería aragonesa...*

³² A. C. Pamplona. Libro de Visitas de Miguel de Ollacarizqueta en el Arciprestazgo de Ibartoti, 1542, fols. 57, 62v. y 72v.

³³ ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid, 1957, pág. 730; y SAN VICENTE, A.: *Orfebrería...*, págs. 112-113.

³⁴ ROJAS Y SANDOVAL, Bernardo de: *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona, 1591, Lib. III, Tít. XXII, Cap. 6.

³⁵ AGN. Prot. Not Sangüesa, Felipe Beruete, 1689, núm. 102.

³⁶ AD. Pamplona, C/ 91, núm. 1.

³⁷ Arch. Parroq. Santa María de Sangüesa. Libro I de Difuntos, 1572-1748, fol. 44.

³⁸ AGN. Prot. Not. Gracián de Luna, 1584, núms. 15, 37 y 59.

³⁹ AD. Pamplona. C/ 93, núm. 1 y C/ 157, núm. 9.

⁴⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Aspectos de la platería aragonesa en el Renacimiento*, SAA (1981), pág. 31.

⁴¹ SAN VICENTE, A.: *La platería...*, T. I, pág. 167.

⁴² AGN. Prot. Not. Sangüesa, Pedro Artieda, 1614, núm. 33.

⁴³ AD. Pamplona. C/ 1249, núm. 24.

⁴⁴ AGN. Prot. Not. Sangüesa, Gracián de Luna, 1581, núm. 48, 1587, núm. 243 y 1597, núm. 16.

⁴⁵ Arch. Parroq. Santa María de Sangüesa. Libro I de Difuntos. 1572-1748, fol. 33 y AD. Pamplona. C/ 143, núm. 7.

la pieza se conserva y en ella aparece la segunda modalidad del punzón de la ciudad.

Los cálices de Sangüesa y Gallués, la crismera y la macolla de Lumbier obedecen por completo a la estética del Manierismo con acentuados rasgos puristas.

Paralelamente a la actividad de estos últimos maestros y con un taller en clara decadencia, extienden su influencia en la propia Sangüesa y su comarca orfebres pamploneses como José Velázquez de Medrano que contrató el pedestal de la custodia de Santa María en 1598⁴⁶, o como la custodia de Ongoz, labrada por Jerónimo de Navascués, platero de Pamplona y tasada por Lucas Quintana y José Velázquez en 1595⁴⁷.

Este fecundo taller aquí esbozado constituye un exponente más de lo que es general a escala nacional en la orfebrería del siglo XVI.

Siglas empleadas:

AC.: Archivo Catedral.
AD.: Archivo Diocesano.
AGN.: Archivo General de Navarra.
Arch. Parroq.: Archivo Parroquial.
Prot. Not.: Protocolos Notariales.



Figura autógrafo de un platero:
2 m debi oao
platezo
P^o gallués
Pedro
José

Fig. 1. Punzones de piezas y firmas autógrafas de plateros de Sangüesa.

⁴⁶ AGN. Prot. Not. Sangüesa. Juan de Soria. 1603, fol. 350.
Cit. VILLABRIGA, V.: *La Custodia de Sangüesa, la más antigua de España*. El Pensamiento Navarro, 6-XI-1961, pág. 7; IDOTAE, F.: *Rincones de la historia de Navarra*. T. III, Pamplona, 1979, págs. 501-502.

⁴⁷ GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*, Pamplona, 1947, fig. 22.



*W. Sigur Hansen
Platero*

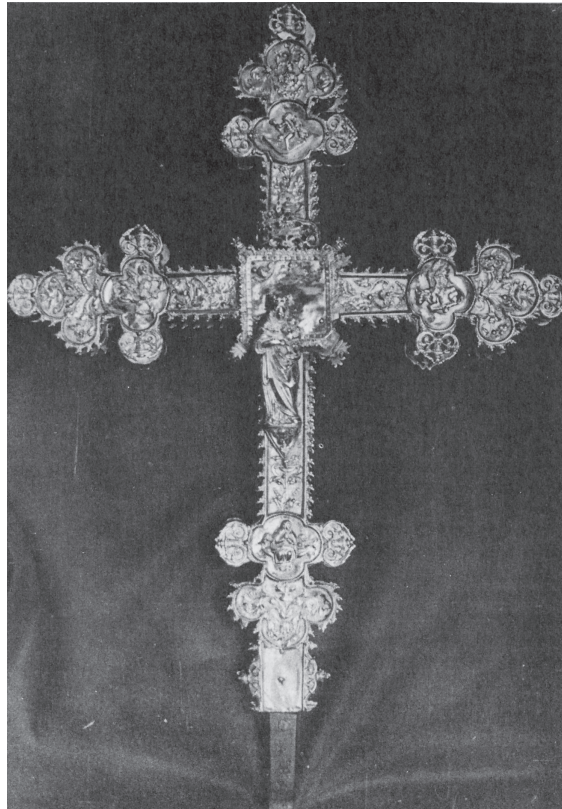
*2
m de bios
plate 20*

*P^o
gallus*

*Pedro
de los*



Lám. 1. IBILCIETA. Parroquia de la Natividad. Cáliz.
ISABA. Parroquia de San Cipriano. Cáliz.



Lám. 2. ISABA. Parroquia de San Cipriano. Cruz procesional realizada para 1553 por Gaspar de León.



Lám. 3. RONCAL. Parroquia de San Esteban. Cáliz.

Talleres y plateros extremeños del siglo XVII

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

ABREVIATURAS MÁS EMPLEADAS

- A.C.C.: Archivo de la Catedral de Coria.
A.D.C.C.: Archivo Diocesano de Cáceres.
A.H.N: Archivo Histórico Nacional.
A.H.P.C.C.: Archivo Histórico Provincial de Cáceres.
A.M.C.C.: Archivo Municipal de Cáceres.
A.M.T.: Archivo Municipal de Trujillo.
A.P.: Archivo Parroquial.
A.P.A.L.: Archivo Parroquial de Arroyo de la Luz.
L.A.M.: Libro de Acuerdos Municipales.
L.C.F.: Libro de Cuentas de Fábrica.
L.C.F.I.V.: Libro de Cuentas de Fábrica, Inventario y Visitas.
L.C.F.V.: Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas.
L.V.C.: Libro de Visitas y Cuentas.

Intentamos presentar en esta ponencia una breve panorámica de la platería en Extremadura, y fundamentalmente en la provincia de Cáceres, durante el amplio período de tiempo que abarca el siglo XVII. A este respecto hemos de indicar que nuestro estudio va a ser forzosamente muy esquemático para ceñirnos a la extensión que se nos ha señalado; por ello prescindiremos de una gran parte del aparato crítico.

Casi toda la documentación utilizada se ha extraído del Archivo Histórico Provincial de Cáceres, del Archivo Diocesano de la misma ciudad y de los Municipales y Parroquiales que se citan, además, por supuesto, del de la Catedral de Coria¹.

Existen ya estudios de conjunto² sobre la orfebrería extremeña en la centuria precedente, época

en la que este arte brilló con especial esplendor y en la que trabajaban prolíficos obradores, como los detentados en la propia villa de Cáceres por el flamenco *Jaques de la Rúa* o por su yerno *Juan de Pedraza* «el viejo». Así, apoyándonos en estos antecedentes, abordaremos el análisis de la plata del siglo XVII. Es éste un tema complejo, ya que, por un lado, hemos tenido que luchar contra la dispersión documental y, por otro lado, con las lógicas fluctuaciones de las piezas, frecuentemente robadas, vendidas o fundidas para elaborar otras nuevas y más a la moda. A estos graves problemas hay que añadir la inexistencia, al menos no lo hemos constatado, de gremios de plateros en las distintas localidades cacereñas y ello entraña la falta de archivos y de Cofradías de San Eloy que hubieran arrojado más luz a nuestros propósitos.

Los centros fundamentales, en donde radicaban casi todos los talleres, seguían siendo, como en el siglo XVI, *Cáceres, Plasencia, Coria y Trujillo*, aunque también existían obradores en otras localidades más pequeñas de la región: *Alcántara, Brozas*,

¹ Nuestra mayor aportación al estudio de la platería extremeña es nuestra Tesis Doctoral: *La Orfebrería Religiosa de la Diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)* (en vías de publicación y leída en la Universidad de Sevilla en el año 1981), en donde se hace un estudio pormenorizado de todos los plateros y talleres que se citan en el presente artículo.

² Vid., nuestros trabajos *Notas sobre orfebrería extremeña en la Edad Moderna*, en «Las Ciencias», tomo XLV, núm. 4 (Madrid, 1980), págs. 293-309; y *Orfebrería Religiosa*, en «Alminar» (Revista de Cultura de la Institución «Pedro Valencia» y del Diario «Hoy»), núm. 12 (Badajoz, febrero de 1980), págs. 31-32.

Garrovillas y otras menores. En la provincia de Badajoz destacaba la capital, seguida de *Mérida*, *Zafra*, *Llerena*, *Alburquerque*, etc.

En la primera mitad del siglo XVII, durante la etapa del Purismo, los talleres locales continuaban en pleno apogeo, con maestros incluso de primerísima categoría y desconocidos hasta la fecha. En cambio, ya en la segunda mitad del expresado siglo se produce una decadencia evidente en las platerías locales, las cuales se ve superadas por la producción de las foráneas. Alcanza su cota máxima esta decadencia en la segunda mitad del siglo XVIII, con la superproducción de los talleres cordobeses y salmantinos que en este momento exportaban obras a gran parte de la España peninsular e insular. No obstante se pueden citar algunos puntos en los que dichos obradores locales aún persisten y, a veces, con maestros de notable categoría. Sin embargo, en honor a la verdad, hay que decir que por estas fechas se dedicaban ya más bien a pequeñas reparaciones, limpiezas y otras obras menudas en la plata de las parroquias que en los Libros de Cuentas de Fábrica se denominan generalmente «adobos».

ALCÁNTARA continuaba destacando a la sombra del convento de San Benito, sede de la famosa y todopoderosa Orden Militar, que sería un buen cliente para los plateros. Allí trabajaba probablemente *Felipe de Paz*, que aparece documentado por el año 1623 en la parroquia de Arroyo de la Luz³; pensamos que este orfebre pudiera estar emparentado con la familia de entalladores del mismo apellido que estuvo vecindada en dicha villa de Alcántara: Pedro de Paz, que laboró en la segunda mitad del siglo XVI, y su hija Sebastián de Paz, al que hemos documentado en el primer tercio del siglo XVII. *Martín Rodríguez* debió ser otro buen orive del que tenemos noticias realizó un guión de plata, que no se conserva, para dicho conventual, por el año 1617, el cual originó pleito y tasación⁴. Digamos también que el orfebre alcantarino *Luis López* trabajaba en Villa del Rey, localidad muy próxima a Alcántara, por el año 1642⁵. Pero tam-

bién en la segunda mitad del siglo XVII continuaba una no escasa actividad artística. Así, hemos encontrado trabajando a *Andrés de Almaraz Carbajal*, que también residió en *Arroyo de la Luz*, *Cáceres* y *Plasencia*. Este platero atendió encargos de Membrío, Cáceres, Arroyo de la Luz y Catedral de Plasencia⁶. Sin embargo el gran orfebre alcantarino de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII es *Alonso Calderón Puerto*, el cual desarrolló una notable labor en los pueblos de la Diócesis de Coria. Suya es la estupenda cruz procesional de Villa del Rey, documentada entre los años 1703 y 1705, que lleva su marca y la de Alcántara: respectivamente CLDE/RON y un puente que hace referencia al romano que existe en la localidad. Otras obras que llevan su marca son un cáliz guardado en la parroquia de Santiago de Alcántara, otro del Colegio de los Esclavos de María y de los Pobres, de Alcuéscar, y un tercero propiedad de la parroquia de Gata. Por el año 1713 actuó en el Catedral de Coria⁷.

En Brozas seguiría laborando *Francisco Molano* «el moço», hijo de Francisco Molano «el viejo» que fue un importante argentero de la segunda mitad del siglo XVI. Hay que suponerle una formación muy tradicional que hundiría sus raíces en el plateresco. Le tenemos documentado entre los años 1597 y 1607⁸.

⁶ Hizo una cruz de plata, que no se conserva, para la parroquia de Membrío en 1678, por la que se le pagaron 1.255 reales [A.D.C.C., Membrío, *L.C.F.V. de 1619 a 1681*, sign.^a 36 (1), fol. 234]. Hacia 1680 era platero de la catedral de Plasencia [vid. José BENABIDES CHECA, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), 294]. Entre los años 1689 y 1693 recibió pagos de la parroquia de Santa María de Cáceres [A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santa María, *L.C.F. de 1642 a 1748*, sign.^a 79 (1), fol. 339 vt.º]. En 1698 trabajaba en Arroyo de la Luz (A.P.A.L., *L.C.F. de 1678 a 1736*, núm. 147, fol. 191).

⁷ Vid., o.c., en nota 5, fols. 240 y 247 vt.º. A.C.C., leg. 77, *Obras varias en la Catedral... Costo de una cruz de plata que hizo en Alcántara don Alonso Calderón Puerto, platero*, 17 de mayo de 1713.

⁸ El 26 de enero de 1597 contrató con su padre, Francisco Molano «el viejo», una lámpara para la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (A.H.P.C.C., leg. 3.668, esc.º de Arroyo de la Luz Francisco Carrillo, fols. 32-33 vt.º; Vid., también A.P.A.L., *L.C.V. de 1593 a 1648*, fol. 113 vt.º, asiento de 1597). La carta de pago y finiquito de la lámpara se otorgó en Arroyo de la Luz el 14 de diciembre de 1598, ante el escribano Rodrigo Molano, Vid., A.P.A.L., *L.C.V.* citado, fol. 125 vt.º. Esta lámpara debía ser de gran importancia, pues su costo total se elevó a 276.165 mrs. Molano «el moço» hizo también diversos arreglos en la plata de la iglesia de Arroyo de la Luz desde 1600 hasta 1607 (A.P.A.L., *L.C.F. de 1526 a 1626*, fols. 237 vt.º, 238, 243, 244 vt.º y 266).

³ A.P.A.L., *L.V.C. de 1593 a 1648*, fol. 273.

⁴ A.H.N., Sección Órdenes Militares, Archivo Judicial de la Orden de Alcántara, núm. 29.201, *Guión de plata para el convento de Alcántara*.

⁵ A.D.C.C., Villa del Rey, *L.V.C. de 1636 a 1777*, sign.^a 13 (1), fol. 33 vt.º

Poseemos noticias de poblaciones muy pequeñas que en el siglo XVII mantenían abiertos talleres de platería. Es el caso de SANTA CRUZ DE LA SIERRA en el Obispado de Plasencia, en donde tenía su obrador *Juan de Orellana Carvajal*, platero muy activo en todos los pueblos de la comarca entre los años 1647 y 1654: Torquemada, Albalá, Alcuéscar, Casas de Millán y Salvatierra de Santiago⁹; o de CASATEJADA, en donde trabajaba por el año 1615 el orive *Álvaro Pérez*¹⁰. Pero también en otros diminutos pueblos de la provincia cacereña hubo en siglos pasados alguna actividad artística que aún en nuestros días pervive en los orífices de Torrejoncillo y Ceclavín. Citemos la localidad de ABERTURA, en la que tuvo abierto su taller el platero *Fernando Ramos* entre los años 1665 y 1704, aunque también vivió en CAMPOLUGAR, aldea próxima a la primera; en esos años hemos encontrado a Ramos trabajando en muchos lugares de la actual Diócesis de Coria: Botija, Casas de Millán, Albalá, Salvatierra de Santiago y Sierra de Fuentes¹¹. Bien es verdad que la mayor parte de sus intervenciones se refieren a pequeños arreglos o «adobos» de la plata de sus iglesias parroquiales, por lo cual su labor no tendría especial relevancia. En GARROVILLAS trabajaba *Juan Gómez* entre los años 1665 y 1673¹². Y en POZUELO DE ZARZÓN debía laborar *Fulgencio Moreno* por el año 1698¹³.

Pero por supuesto era CÁCERES, como ya hemos indicado, uno de los centros más importantes y además, en buena lógica, son los obradores cacereños los que mejor estudiados tenemos. La mayor parte de estos talleres seguían ubicados en la Plaza Mayor o Pública, o en sus alrededores, ya que éste era el punto neurálgico de la villa y pertenecía a la *collación* de Santiago, que era donde habitaban precisamente casi todos los orfebres. Se disponían dichos obradores en el llamado *Portal de los Plateros*, que se hallaba entre la calle Empedrada y la de Andrada.

Se pueden citar nombres de muchos artistas cacereños, como *Diego Antonio*, autor, por el año 1638, de unas crismas y de unos arreglos de lámparas, que no se conservan, para la iglesia de Santa María¹⁴. *Juan de Hoyas* se encontraba activo por el año 1604¹⁵. De *Diego Antonio Machacón* se tiene noticias del año 1638, aunque muy probablemente este platero debe ser el mismo que hemos mencionado en primer lugar¹⁶. El orive *Manuel Martín* era oficial de *Diego de Pedraza* «el viejo» por el año 1600¹⁷. De *Juan Tomás Martínez del Barco* se tienen noticias entre los años 1653 y 1654¹⁸. *Pedro Moreno* era contraste de Cáceres en 1634 y, en 1653, había trabajado para la parroquia de Santiago del Campo, pueblo éste muy próximo a la villa cacereña¹⁹.

Por el año 1604 realizó unos cetros para Arroyo que no se conservan en la actualidad (*vid.*, *Ibidem*, fol. 256).

⁹ A.D.C.C., Torquemada, *L.V.C. de 1600 a 1679*, sign.^a 39 (1), fol. 298; A.D.C.C. Albalá, *L.C.F. de 1614 a 1688*, sign.^a 37 (1), fol. 116 vt.º y 133 vt.º; A.D.C.C., Alcuéscar, *L.C.F. de 1600 a 1612*, sign.^a 45 (1), fol. 275 vt.º y 281 vt.º; A.P., Casas de Millán, *L.C.F.V. de 1632 a 1731*, fol. 62; A.D.C.C., Salvatierra de Santiago, *L.C.F.V. de 1621 a 1669*, sign.^a 37 (1), fols. 123 y 126.

¹⁰ A.H.P.C.C., esc.º de Cáceres Juan Maderuelo, 10 de junio de 1615, citado por Tomás PULIDO Y PULIDO, *Datos para la historia artística cacereña (Repertorio de Artistas)* (Cáceres, 1980), 387.

¹¹ A.D.C.C., Botija, *L.C.F. de 1637 a 1692*, sign.^a 11 (1), fol. 67; A.P., Casas de Millán, *L.C.F.V. de 1632 a 1731*, fol. 103; A.D.C.C., Albalá, *L.C.F. de 1614 a 1688*, sign.^a 37 (1), asiento de 1679; A.D.C.C., Salvatierra de Santiago, *L.C.F.V. de 1669 a 1693*, sign.^a 38 (2), fol. 68 vt.º; A.D.C.C., Sierra de Fuentes, *L.C.F.V. de 1660 a 1778*, sign.^a 21 (3), fol. 356.

¹² *Vid.*, A.D.C.C., Garrovillas, Parroquias de San Pedro y Santa María, respectivamente, *L.C.F. de 1646 a 1678*, sign.^a 60 (2), fols. 115, 179 y 179 vt.º, y *L.C.F. de 1641 a 1736*, sign.^a 65 (3), fols. 132, 165, 87 y 87 vt.º.

¹³ A.D.C.C., Pozuelo de Zarzón, *L.C.F.V. de 1692 a 1796*, sign.^a 34 (1), fol. 43 vt.º.

¹⁴ A.D.C.C., Cáceres, parroquia de Santa María, *L.C.F. de 1588 a 1640*, sign.^a 59, asiento de 1638.

¹⁵ A.H.P.C.C., leg. 4.057, esc.º Alejo Michel, 13 de marzo, 18 de mayo y 28 de junio de 1604, fols. 165, 165 vt.º, 246 vt.º y 287 vt.º.

¹⁶ Este platero cacereño debía ser hijo, o al menos familiar, de Gabriel Machacón, orfebre este último activo en Cáceres durante la segunda mitad del siglo XVI. En 1638 adobó la cruz del estandarte de la Cofradía de la Misericordia y Nazarenos, *Vid.*, A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santiago, *Libro de Cuentas de la Cofradía de la Misericordia y Nazarenos*, fol. 214 vt.º, citado por Tomás PULIDO Y PULIDO, *o.c.*, 287.

¹⁷ A.H.P.C.C., leg. 4.248, esc.º de Cáceres Juan Romero, 6 de mayo de 1600, fols. 167 vt.º-168. También realizó trabajos de pequeña importancia en la parroquia de Alcuéstar por el año 1600. *Vid.*, a este respecto, A.D.C.C., Alcuéscar, *L.C.F. de 1600 a 1652*, sign.^a 45 (1).

¹⁸ Aprendió el oficio con el maestro Juan Varela y, según se desprende de la documentación, debía ser natural de Santiago del Campo, pueblo próximo a Cáceres. *Vid.*, A.H.P.C.C., leg. 3.511, esc.º Gonzalo de Aldana Ulloa, 3 de diciembre de 1653, fol. 242, y leg. 3./11, esc.º Alonso Conejero, 22 de abril de 1654, oficio 2, fol. 28.

¹⁹ A.M.C.C., *L.A.M. de 23 de octubre de 1628 a 7 de diciembre de 1635*, fols. 464 y 467 vt.º. *Vid.*, también A.D.C.C., Santiago del Campo, *L.C.F. de 1617 a 1651*, sign.^a 15 (1), fol. 127 vt.º.

Juan de Pedraza «el joven», hijo de Juan de Pedraza «el viejo», fue un argentero importante. Nacería en Cáceres hacia el año 1570 y moriría por el de 1630. Realizó magníficas obras para Arroyo de la Luz, Talaván —cuyo precioso ostensorio de templete se conserva en nuestros días—, Santiago del Campo y Coria, en cuya catedral se guardan unos portapaces con su marca²⁰. Su hermano *Diego de Pedraza* «el viejo», ya citado, fue otro orfebre de categoría. Nació probablemente en la década de 1570 y no conocemos la fecha exacta de su muerte, aunque seguramente acaeció con posterioridad a 1620. Obra suya debe ser un estupendo copón purista que se custodia en la iglesia cacereña de Santa María y que realizó hacia 1614²¹. Trabajó intensamente para Sierra de Fuentes, Arroyo de la Luz, Casar de Cáceres, Plasencia —ciudad ésta a la que pasó a vivir—, etc. El hijo de éste, *Diego de Pedraza* «el moço», también tuvo una categoría aceptable entre los plateros cacereños de la primera mitad del siglo XVII: su período de actividad lo tenemos encuadrado entre los años 1613 y 1636²².

A un tal *Pedro*, maestro de platería, le hemos encontrado trabajando en Torrequemada por el año 1644²³.

Bartolomé de Rágama era un orive que debía proceder de este pueblo salmantino. Desarrolló una gran actividad en Cáceres entre los años 1599 y 1616. Trabajó para la propia villa, para Malpartida de Cáceres y para Arroyo. Los documentos sobre este platero son muy abundantes.

Francisco de Ribero Villacreces fue contraste de Cáceres en 1636 y moriría por el año 1638²⁴.

Uno de los grandes orfebres cacereños, que ocupa los comedios del siglo XVII (1639-1669), fue

Diego Rodríguez de Prado, hombre, por demás, pluriempleado, pues no sólo se dedicaba al arte de la platería, sino que, además, era administrador de varios monopolios estatales: pescados frescos y salados, sal, pimienta, tabaco, jabón, etc. Aparte de todo esto es autor de obras importantes, como la custodia de templete de la iglesia cacereña de Santa María, o el ostensorio de sol de la parroquia de Arroyo de la Luz²⁵.

El orive *Alonso Ruíz* trabajaba en Cáceres por el año 1638, en el que hizo una corona de plata para la Cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia²⁶.

La personalidad del platero *Francisco Serrano* ocupa los años mediales de la centuria y también gran parte de su segunda mitad, hasta su muerte, acaecida en el año 1687. Era natural de Trujillo y trabajó para Malpartida de Cáceres, Casar de Cáceres, Arroyo de la Luz, Alcuéscar... Llevan su marca, SERA/NO, la cruz procesional purista de la parroquia de Santa María de Brozas, un ostensorio de sol de Santiago del Campo, dos cálices de la iglesia cacereña de Santa María y un cáliz de la también parroquia cacereña de Santiago. Creemos que también es obra suya la gran cruz procesional, de estilo purista, que se conserva en la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz, que no está marcada pero que tenemos bien documentada hacia el año 1686²⁷.

El platero *Juan Varela* es, sin duda de ningún género, el artista más interesante de la primera mitad del siglo XVII en Cáceres, aunque su vida traspasó sobradamente estos límites cronológicos, pues lo tenemos documentado entre los años 1646 y 1663. De probable procedencia vallisoletana y acusando influencias clarísimas de los maestros que por entonces trabajaban en la ciudad castellana —por ejemplo, de Andrés de Campos Guevara—, se asentó en la entonces villa de Cáceres con todo su taller. Desarrolló su función en Casar de Cáceres, Arroyo de la Luz, Sierra de Fuentes. Alburquerque y

²⁰ Sobre este platero existe una muy abundante documentación que, por razones obvias, no podemos citar aquí.

²¹ Ídem.; citemos, no obstante, la referencia documental del copón aludido: A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santa María, *L.C.F. de 1588 a 1640*, sign.^a 59, asiento de 1614, y *L.C.F.I.V. de 1590 a 1674*, sign.^a 60 (2), fol. 263 vt.^o.

²² También es abundantísima la documentación sobre este orive.

²³ A.D.C.C., Torrequemada, *L.V.C. de 1600 a 1679*, sign.^a 39 (1), fol. 291 vt.^o.

²⁴ Hizo unos candeleros para la iglesia cacereña de Santa María, que no se conservan, por el año 1636, *vid.*, A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santa María, *L.C.F. de 1588 a 1640*, sign.^a 59, asiento de 1636. *Vid.*, también A.M.C.C., *L.A.M. de 2 de marzo de 1637 a 23 de diciembre de 1645*, fol. 62.

²⁵ Es innumerable la documentación que se conserva sobre este orfebre, hasta tal punto que rebasa los límites de esta ponencia.

²⁶ A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santiago, *Libro de Cuentas de la Cofradía de la Misericordia*, fol. 11 vt.^o, asiento de 1638.

²⁷ Respecto a la cruz procesional de Arroyo de la Luz, *vid.*, A.P.A.L., *L.C.F. de 1678 a 1736*, núm. 147, fol. 95, asiento de 1686. Es también enorme la cantidad de documentación que poseemos sobre este platero.

Torrequemada. Lleva su marca la impresionante cruz procesional de la iglesia cacereña de Santa María, VARE/LA, que, además, está documentada como obra suya del año 1658 y cuya hechura tuvo un costo de 7.000 reales de vellón²⁸. Es, desde luego, una de las mejores cruces parroquiales del Obispado de Coria y tiene concomitancias indiscutibles con obras vallisoletanas del momento: pensamos concretamente en la cruz de Castrotierra de Valduerna (León) realizada por el citado Andrés de Campos Guevara y que hoy se conserva en el Museo de los Caminos de Astorga. También es obra de Varela, y lleva su marca, el ostensorio purista de Sierra de Fuentes, así como una corona que pertenece a la parroquia cacereña de Santiago y que se guarda en el Museo Provincial de Bellas Artes de Cáceres.

Pero también en la segunda mitad del siglo XVII fue Cáceres uno de los principales centros plateros extremeños. *Pedro de Acebes* debió establecerse en dicha villa en este momento²⁹. *Andrés de Almaraz y Carbajal*, platero ya citado como residente en Arroyo de la Luz y Alcántara, también se asentó en Cáceres a fines de la expresada centuria: lo tenemos documentado entre los años 1689 y 1693, en los cuales trabajó para la iglesia de Santa María (Cáceres). No conocemos la relación que este último argentero pudo tener con *Carlos de Almaraz*, cuyo verdadero nombre era Carlos Ximénez de Morales; está documentado, este último, desde 1693 y murió en Plasencia en 1711³⁰. Los *Jácome* fueron orives de la villa de Cáceres en la segunda mitad del siglo XVII, al igual que *Benito Jiménez Amigo*³¹. Al platero *Juan de Peñaranda* le hemos encontrado activo entre los años 1681 y 1685³².

²⁸ Vid., respecto a la cruz procesional de Santa María, A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santa María, *L. C.F.V. de 1642 a 1748*, sign.^a 79 (1), fols. 82 vt.º y 83, asientos de 1658. Es muy abundante la documentación existente sobre este platero y son varias las obras que se le atribuyen. Sobre él preparamos al presente una monografía.

²⁹ Al parecer procedía de Segovia, según afirma PUBLIO HURTADO, *Ayuntamiento y Familias cacereñas* (Cáceres, 1918), 110.

³⁰ Notas sobre este platero en P. HURTADO, *o. c.*, 126; T. PULIDO Y PULIDO, *o. c.*, 51-52; y A.M.C.C., *L.A.M. de 1 de enero de 1687 a 29 de diciembre de 1693*, fol. 320.

³¹ Parece que los Jácome eran plateros de origen flamenco, *vid.*, P. HURTADO, *o. c.*, 883. Según este mismo autor, *o. c.*, 130, Benito Jiménez Amigo era hijo del también orfebre del siglo XVI Diego Amigo.

³² A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santa María, *L. C.F.V. de 1642 a 1748*, sign.^a 79 (1), fol. 261 vt.º.

Los *Prado* fueron también orfebres que trabajaron en la segunda mitad de la expresada centuria³³. *Juan Rodríguez Ximénez* también fue contraste de Cáceres y laboraba entre los años 1687 y 1715: realizó trabajos para Arroyo y Casar de Cáceres. *Bernardo Sánchez* se encontraba activo por el año 1658 y *Álvaro de Trujillo* en 1672³⁴. Uno de los orfebres que más trabajó en Cáceres y su comarca durante la segunda mitad del siglo XVII y primeros años del XVIII fue *Juan de Trujillo*, contraste de la villa que fue por mucho tiempo. Aparece reflejado su nombre en los documentos entre los años 1640 y 1714, laborando para las parroquias de Cáceres, Casar de Cáceres, Malpartida de Cáceres, Arroyo de la Luz y Sierra de Fuentes³⁵.

Con lo dicho, muy resumido por cierto, queda puesta de manifiesto la gran importancia de los talleres cacereños en el siglo XVII. Obradores éstos que abastecían sobradamente las necesidades de las parroquias comarcanas.

CORIA debió ser también centro de importancia en el conjunto de la Alta Extremadura durante el siglo XVII. Allí trabajó *Juan Fernández* «el viejo», contraste de la ciudad en 1651, 1656 y 1657. Hemos de mencionar asimismo a su hijo *Juan Fernández* «el moço» que heredó de su padre las funciones de contraste en los años 1658, 1659 y 1662³⁶.

Francisco García sería también un platero muy activo en Coria durante los años 1614 y 1637, realizando trabajos para la Catedral, Arroyo de la Luz, Torrejoncillo y Cilleros. *Juan Granado* fue contraste de la ciudad en los años 1648 y 1652: trabajó para Casas de Millán entre 1660 y 1666³⁷. A otro orive cauriense, *Baltasar Hernández*, le hemos encontrado laborando en la parroquia de Arroyo de la Luz por el año 1622; también en diversas fechas, y hasta

³³ P. HURTADO, *o. c.*, 687.

³⁴ Bernardo Sánchez fue testigo de un testamento el día 11 de enero de 1658 y en él se le cita como oficial de platero, *vid.*, A.H.P.C.C., leg. 3524, esc.º de Cáceres Pedro Artajona Portillo, fol. 21 vt.º. Sobre Álvaro de Trujillo, *vid.*, A.D.C.C., Cáceres, P.^a de Santiago, *Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia*, asiento de 1672.

³⁵ Sobre este platero son muchos los datos que tenemos.

³⁶ Sobre estos orives (padre e hijo), *vid.*, A.H.P.C.C., leg. 164, *Libro de elecciones de oficios del Ayuntamiento de Coria de 24 de diciembre de 1647 a 4 de noviembre de 1779*.

³⁷ *Ibidem*. Vid., también A.P., Casas de Millán, *L. C.F.V. de 1632 a 1731*, fol. 93 vt.º.

el año 1641, la catedral de Coria le hizo varios pagos por su trabajo.

El gran platero cauriense de mediados del siglo XVII es *Alonso Leonardo Velarde*, que residió también en Trujillo, Cáceres —en donde aprendió el oficio con Diego Rodríguez de Prado— y Plasencia. Lo tenemos documentado entre 1643 y 1667. Hizo unas espléndidas andas de plata para la procesión del *Corpus*, por encargo de la catedral de Coria, que se entregaron, desgraciadamente, para sufragar los gastos de la guerra franco-española de finales del siglo XVIII. Digamos también que hemos visto su marcar, BELAR/DE, en una píxide existente en la parroquia de Casas de Don Gómez, en donde probablemente actuó de restaurador o remarcador, ya que la pieza pertenece claramente al siglo XVI, y en una custodia de sol guardaba en la parroquia de Torrecilla de los Ángeles. Hemos de decir también que esta marca puede corresponder a alguno de sus hermanos o familiares que asimismo fueron orives como luego veremos³⁸.

El argentero *Juan Martín de Arenas* era contraste de Coria en 1649 y le hemos visto desempeñando tal oficio, con algunas lagunas, hasta el año 1679, por lo cual debió trabajar fundamentalmente en la segunda mitad del siglo³⁹. *Tomé de Veteta* fue seguramente un maestro cauriense, aunque esto es una mera hipótesis, puesto que en realidad no conocemos su lugar de trabajo. No obstante intuimos que debió residir en la ciudad episcopal, ya que desarrolló su actividad en lugares próximos a la misma. Lo tenemos documentado en Arroyo de la Luz por el año 1604, en cuya fecha tasó unos centros que había realizado Francisco Molano «el moço»⁴⁰. Es autor de la extraordinaria cruz procesional manierista de Portezuelo, que lleva su marca —VETETA— y puede fecharse perfectamente a comienzos del siglo XVII.

En la segunda mitad del siglo XVII Coria seguía siendo un centro interesante de la platería cacereña, ya que los orfebres tenían al lado la catedral, que siempre requería nuevas piezas y reparaciones de las antiguas. Así, *Juan Fernández de Herrera* era contraste de la ciudad en 1680⁴¹. *Juan*

Granado trabajó en este momento, como ya hemos visto. *Alonso Hernández* desempeñó asimismo la contrastía de los pesos y pesas de plata y oro de la ciudad de Coria entre los años 1661 y 1664. *Francisco Herrero* también fue fiel y probablemente sería el autor de unas ánforas para la consagración de óleos que al presente se conservan en la catedral de Plasencia. Su cronología la situamos entre los años 1692 y 1712⁴². *Antonio Leonardo Velarde* debía ser hermano de Alonso y desempeñó la contrastía de Coria, trabajando además para la parroquia de Santiago de la misma ciudad, Casas Millán y Guijo de Coria entre los años 1678 y 1698⁴³. *Domingo Martín de Arenas* detentó asimismo la función de contraste entre los años 1681 y 1709, al igual que su probable padre, Juan Martín de Arenas, el cual, como ya hemos visto, está documentado entre los años 1648 y 1679.

Aunque es bastante amplia la nómina de plateros caurienses durante la etapa barroca, hemos de lamentar que no nos hayan llegado obras, al menos marcadas. Tan sólo un ostensorio guardado en la parroquia de Torrecilla de los Ángeles, ya citado, con la marca BELAR/DE, que pudiera corresponder a alguno de los orives que conocemos de este apellido: *Alonso Leonardo Velarde*, *Antonio Leonardo Velarde* o *Lorenzo Leonardo*. Desconocemos también la marca de la ciudad, si es que la tuvo.

Importantes talleres radicaban desde luego en la otra ciudad episcopal cacereña: PLASENCIA. Prueba de ello son las estupendas obras que conocemos con el punzón placentino, el cual consiste en una puerta de muralla almenada; así el portapaz de Cuacos de Yuste, fechado en los primeros años del siglo XVII⁴⁴; o el espléndido portapaz de plata dorada, en forma de retablo clasicista que contiene un relieve de la Resurrección, guardado en la catedral de Plasencia; o un relicario de la misma catedral, a manera de ostensorio, con el escudo del Obispo Ponce de León, el cual es fechable hacia

³⁸ La documentación sobre este platero se guarda fundamentalmente en el Archivo de la Catedral de Coria.

³⁹ A.H.P.C.C., leg. 164, o. c., en nota 36.

⁴⁰ A.P.A.L., *L.C.F. de 1526 a 1626*, fol. 256.

⁴¹ A.H.P.C.C., leg. 164, o. c., en nota 36.

⁴² *Ibidem. Vid.*, también José BENABIDES CHECA, o. c., 311. *Vid.*, asimismo, nuestro libro *La Platería de la Catedral de Plasencia* (Trujillo, Diputación Provincial de Cáceres, 1983).

⁴³ *Vid.*, o. c., en nota 36. Para las otras intervenciones *vid.*, los *Libros de Cuentas* de las parroquias citadas.

⁴⁴ *Vid.*, nuestro trabajo *Algunas piezas de orfebrería no catalogadas de la Diócesis de Plasencia*, en «Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. Tomo I. Historia del Arte» (Cáceres, Ed. Extremadura, 1981), pág. 61.

1570⁴⁵. Tenemos que citar también, aunque no tenga marca, la gran cruz procesional de Aldeanueva de la Vera, realizada por el platero placentino *Martín Gómez* hacia el año 1619; dicha cruz recuerda aún mucho a las piezas bajorrenacentistas del último cuarto del siglo XVI.

Entre los orives que trabajan en Plasencia hay que mencionar a *Gaspar de Saucedo*, activo en el último cuarto del siglo XVI, pero al que hay que suponer laborando a comienzos del XVII, al menos hasta el año 1607⁴⁶. A *Juan de Aguilar* lo tenemos documentado, entre 1632 y 1640, en Casas de Millán⁴⁷. *Francisco de Cartagena* se encontraba activo en el año 1622 en la parroquia de Santa María, de Garrovillas⁴⁸. Por el año 1603 el argentero placentino *Francisco Flores* trabajaba para Medellín y murió hacia 1619⁴⁹. En esta última fecha el orive *Martín Gómez* ejecutaba la cruz de Aldeanueva de la Vera como queda dicho⁵⁰.

Pedro Gómez debe ser el orive *Pedro Gómez Paredes* que hemos visto en otros documentos y laborada por el año 1617 en Alcántara y Arroyo de la Luz⁵¹. *Juan González* fue nombrado platero de la catedral de Plasencia en el año 1652. A *Francisco Gutiérrez* le hemos documentado en Plasencia y Trujillo entre los años 1607 y 1615: restauró las andas de la catedral de Plasencia e hizo unas nuevas para Trujillo⁵². *Bartolomé Hernández* se encontraba activo en Plasencia y Aldeanueva de la Vera entre 1610 y 1614⁵³. Otro orive placentino,

Sebastián Jiménez, realizó unas tasaciones e inventarios de bienes de plata en el año 1608⁵⁴.

Juan Michael era platero de la catedral de Plasencia y realizó unas crismas para la iglesia de las Corchuelas en el año 1610 y, por el de 1611, hizo un cáliz, no conservado, para la parroquia de Aldeanueva de la Vera⁵⁵. El orfebre *Mударra* está documentado entre 1615 y 1617 en los Libros de Cuentas de las parroquias de Arroyo de la Luz y Alcuéscar. *Antonio Ramos* aparece citado en Casas de Millán en 1637 y también hemos constatado la presencia del platero *Suárez* en Pozuelo de Zarcón por el año 1605. No podemos olvidar la actividad en Plasencia del orive *Alonso Leonardo Velarde*, el cual residió en dicha ciudad, durante algún tiempo, a mediados del siglo que nos ocupa.

En la segunda mitad de la centuria Plasencia seguía ejerciendo una poderosa influencia en la platería de la Alta Extremadura. Y hemos podido comprobar esto aunque no hayamos buscado a fondo, como hubiera sido nuestro deseo, en los riquísimos fondos documentales que guardan los archivos de la ciudad. El ya citado platero *Andrés de Almaraz y Carbajal* lo fue de la catedral placentina en 1680⁵⁶, residiendo también, como ya hemos dicho, en Arroyo de la Luz, Alcántara y Cáceres. *Francisco de Andrade* fue aprendiz de Alonso Leonardo Velarde y lo tenemos documentado en Plasencia por el año 1662⁵⁷. *Antonio Bermúdez* debió ser un importante maestro, puesto que en 1694 se le encargó la hechura de un frontal de plata para la catedral de Coria, el cual no se conserva en la actualidad⁵⁸. *Pedro González* era oficial en el taller de Alonso Leonardo Velarde por el año 1658⁵⁹. *Alonso Jiménez* se encontraba activo entre los años 1675 y

⁴⁵ *Vid.*, a este respecto nuestro libro citado en la nota 42.

⁴⁶ José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 135. *Vid.*, también A.H.P.C.C., leg. 233, esc.º de Plasencia Francisco de Campo, 23 de abril de 1607.

⁴⁷ A.P., de Casas de Millán, *L.C.F.V. de 1632 a 1731*, fols. 4 y 23.

⁴⁸ A.D.C.C., Garrovillas, P.^a de Santa María, *L.C.F. de 1618 a 1627*, sign.^a 64 (2), fol. 56 vt.º.

⁴⁹ José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 225. *Vid.*, también A.H.P.C.C., leg. 1966, esc.º de Plasencia Juan Paredes, 18 de mayo de 1619, fols. 821-822 vt.º.

⁵⁰ *Vid.*, nuestro trabajo citado en la nota 44.

⁵¹ *Vid.*, nota 4 y A.P.A.L., *L.C.F. de 1526 a 1626*, fol. 335 vt.º.

⁵² José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 39 sigs. y 231. *Vid.*, también A.M.T., *L.A.M. de 1610 a 1619*, fols. 46 vt.º, 179 vt.º y 239. *Vid.*, *ibidem*, *L.A.M. de 1602 a 1610*, leg. 83, fols. 341 vt.º, 406 vt.º y 544 vt.º. Estos dos últimos datos nos han sido suministrados amablemente por nuestro compañero de Departamento don Francisco-Javier Pizarro Gómez.

⁵³ José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 229. *Vid.*, también A.P., de Aldeanueva de la Vera, *L.C.F.V. de 1611 a 1637*, fol. 102 vt.º, asiento de 1614.

⁵⁴ A.H.P.C.C., leg. 234, esc.º de Plasencia Francisco de Campo, 21 de octubre de 1608, fols. 800 y sigs.

⁵⁵ José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 229-230. *Vid.*, también A.P. de Aldeanueva de la Vera, *L.C.V. de 1594 a 1610*, asiento del 31 de mayo de 1610, y *L.C.F.V. de 1611 a 1637*, fol. 53, asiento de 1611.

⁵⁶ José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 294.

⁵⁷ A.H.P.C.C., leg. 1.304, esc.º de Plasencia Sebastián Jiménez, 9 de diciembre de 1662.

⁵⁸ José BENABIDES CHECA, *o. c.*, 297. A.C.C., leg. 77, *Obras varias en la Catedral...*

⁵⁹ A.H.P.C.C., leg. 1.304, esc.º de Plasencia Sebastián Jiménez, 22 de enero de 1658, fols. 3 y 3 vt.º.

1677⁶⁰ y *Francisco Jiménez*, que sería pariente del anterior, trabajaba en Plasencia por el año 1670⁶¹. A *Francisco Morales* lo hemos documentado en 1671, fecha en la que ejecutó unas piezas de plata para la catedral de Plasencia, las cuales probablemente no se conservan⁶². *Francisco de Paz* era natural de Béjar y abrió taller en la ciudad del Jerte, en donde laboraba entre los años 1660 y 1666⁶³.

La ciudad de TRUJILLO también albergaba notables obradores, disponiendo asimismo de marca de localidad, que consiste en dos torrecillas paralelas, alusivas al castillo que existe en la ciudad y que conforman el actual escudo de la población junto a la patrona, que es la Virgen de la Victoria y se sitúa en medio de dichas torres. Mencionado punzón aparece en la magnífica lámpara que cuelga en la capilla mayor de la parroquia del Casar de Cáceres, obra del trujillano *Álvaro Ramírez* y que está fechada por el año 1614. Es la única obra que conocemos, de gran calidad por cierto, salida de los obradores de Trujillo; por ella podemos suponer el nivel que alcanzaron. Algún día será de todo punto necesario investigar a fondo los protocolos trujillanos para llegar a conclusiones más firmes sobre el estado de las platerías de la ciudad. Precisamente *Álvaro Ramírez* es uno de los orives más interesantes, al cual tenemos documentado entre 1614 y 1640 y trabajó, además, en Albalá y Salvatierra de Santiago, localidades muy próximas a la patria chica de Francisco Pizarro⁶⁴.

Otro argentero trujillano activo a fines del siglo XVI y, por supuesto, durante buena parte del XVII, es *Cristóbal de Olivares*, a quien tenemos documentado en Arroyo de la Luz por el año 1598. *Diego Calderón* laboraba en Alcuéscar por los años 1631 y 1635. *Diego de Castro* era vecino de Trujillo el 3 de septiembre de 1603, fecha en la que le pagaron 50 reales por una corona y un cáliz para la Virgen de la Victoria⁶⁵. *Francisco Martín* realizó pequeños

aderezos en la plata de Albalá en 1621. El orive *Juan Pérez Holguín* ejecutó una custodia, que no se conserva, por el año 1648, para la parroquia de Casas de Millán⁶⁶. Citemos también a *Antonio de Tolosa Fuensalida*, platero que debió desarrollar una gran actividad a mediados del siglo XVII (1641-1656) y que realizó diversas obras en Albalá, Cáceres y Garrovillas.

Pero también en la segunda mitad de la expresada centuria existirían excelentes obradores en la ciudad de Trujillo. Allí trabajaba *Francisco Sánchez de Jimena*, al que hemos documentado en Arroyomolinos de Montánchez por el año 1678.

Hemos de decir que asimismo en la actual provincia de BADAJOZ habría importantes talleres durante el siglo XVII, los cuales servirían igualmente a las parroquias cacereñas situadas en la zona sur y que entonces pertenecían a la Orden Militar de Santiago que tenía su sede en la ciudad de Llerena. Así, por el año 1617 trabajaba en ALBURQUERQUE el maestro de mazonería *Luis Melchior*⁶⁷. EL EMERITENSE. *Francisco de León* se encontraba activo en Alcuéscar por el año 1616 y murió en 1623⁶⁸. También laboraban en Mérida *Benito Cid* y su probable pariente *Diego Antonio Cid*, ambos documentados en el año 1664⁶⁹. El platero *Raimundo* murió en 1654, por lo cual sería un maestro más bien apegado a las formas del Purismo⁷⁰. Sin embargo el gran orive emeritense que cubre la etapa barroca es *Juan de Rueda*, activo entre los años 1658 y 1710; trabajó mucho para los pueblos comarcanos de Mérida. En nuestra provincia de Cáceres le hemos encontrado laborando para lugares que pertenecieron a la Orden Militar de Santiago y que, por tanto, estuvieron vinculados al área de influencia de la gran metrópoli de la antigua Lusitania. Así, por el año 1677 ejecutó un

⁶⁶ A.P. de Casas Millán, *L.C.F.V. de 1632 a 1731*, fols. 63 vt.º y 64.

⁶⁷ *Vid.*, o. c., en nota 4.

⁶⁸ A.D.C.C., Alcuéscar, *L.C.F. de 1600 a 1652*, sign.ª 45 (1), fol. 109 vt.º. Sobre la fecha de la muerte, *vid.*, Vicente NAVARRO DEL CASTILLO, *Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX*, en «Revista de Estudios Extremeños», T.ª XXX, núm. 3 (1974), 603.

⁶⁹ José ÁLVAREZ Y SÁEZ DE BURUAGA, *Mérida en el siglo XVII* (Badajoz, 1971). Ambos plateros son también mencionados por V. NAVARRO DEL CASTILLO, o. c., 603.

⁷⁰ Vicente NAVARRO DEL CASTILLO, o. c., 603.

⁶⁰ José BENABIDES CHECA, o. c., 292-293.

⁶¹ *Ibidem*, 290.

⁶² *Ibidem*, 291.

⁶³ *Ibidem*, 301.

⁶⁴ *Vid.*, a este respecto nuestro trabajo citado en la nota 2, págs. 302-305.

⁶⁵ A.M.T., *L.A.M. de 1602 a 1603*, sign.ª 83, fol. 68 vt.º. Dato suministrado por nuestro compañero en el Departamento de H.ª del Arte de la Universidad de Extremadura Prof. don Francisco-Javier Pizarro Gómez.

incensario, que no se conserva, para la parroquia de Alcuéscar, y en 1678 hizo diversas reparaciones en la plata de la parroquia de Arroyomolinos de Montánchez⁷¹. Probablemente este orfebre marcó con el punzón RVE/DA una bacía propiedad de don Gonzalo de Ulloa que Mérida catalogó en Villagonzalo (Badajoz), pueblo éste muy próximo a Mérida⁷². Como vemos, esta ciudad debió ser un centro de indudable interés en el conjunto de la platería regional, ya atestiguado durante el siglo XVI y con proyección en el XVIII. Ello lo corrobora la existencia de marca de localidad, consistente en una arcada adovelada que cobija una portada doble⁷³.

Pero los talleres pacenses no han podido ser estudiados a fondo y, por ello, no hemos podido analizar su grado de penetración en la otra provincia

extremeña. Por otra parte, hay localidades en las que evidentemente debieron existir otros obradores: *Zafra, Llerena, Azuaga*.

Con lo dicho en los párrafos anteriores queda puesta de manifiesto la trascendencia que llegaron a tener los obradores locales durante el siglo XVII. Y que conste que lo expuesto, y así lo afirmamos humildemente, es sólo una mínima parte, puesto que, como se puede comprender, no hemos llegado a agotar, ni mucho menos, los ricos fondos archivísticos de la región. Cuando se realice esta ingente tarea, en la que estamos actualmente empeñados, saldrán a la luz multitud de nombres de artífices y gran cantidad de obras quedarán documentadas, con lo cual se podrá abordar con mayor base documental la historia total de la orfebrería provincial y regional.



Marcas: 1. Alcántara. 2. Mérida. 3 a 5. Plasencia. 6. Trujillo. 7. Alonso Calderón Puerto. 8. Juan de Pedraza «el joven». 9. Francisco Serrano. 10. Juan Varela. 11. ¿Alonso Leonardo Velarde? 12. Tomé de Veleta. 13. Álvaro Ramírez. 14. ¿Francisco de la Fuente? 15. Platero emeritense de apellido Vizcaíno.

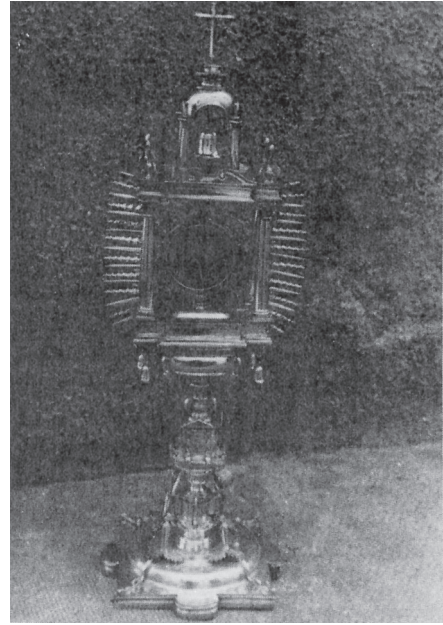
⁷¹ Este platero hizo probablemente las andas de plata de Santa Eulalia (Mérida), realizadas hacia el año 1699 gracias a la generosidad de don Alonso León de Cáceres, según pone de manifiesto una inscripción, *vid.*, Vicente NAVARRO DEL CASTILLO, *o. c.*, 603. *Vid.*, también A.D.C.C., Alcuéscar, *L.C.F. de 1674 a 1731*, sign.^a 46 (2), fol. 65, y A.D.C.C., Arroyomolinos de Montánchez, *L.C.F.V. de 1620 a 1784*, sign.^a 45 (1), fol. 45.

⁷² José RAMÓN MÉLIDA, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz* (Madrid, 1926), II, 427.

⁷³ Vemos esta marca sobre un cáliz, de fines del siglo XVII o de comienzos del XVIII, guardado en la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación, de Santiago de Alcántara, en el que se acompaña de los punzones FUE/N.T (la N al revés) y VISCAL/INO. El primero corresponde probablemente al orive emeritense *Francisco de la Fuente*, del cual se guarda otra posible obra—una custodia— en la parroquia pacense de Mirandilla.



Ostensorio de Torrecilla de los Ángeles. Marca BELAR/DE. Mediados del siglo XVII.



Ostensorio de Santa María (Cáceres). Diego Rodríguez de Prado (1643).



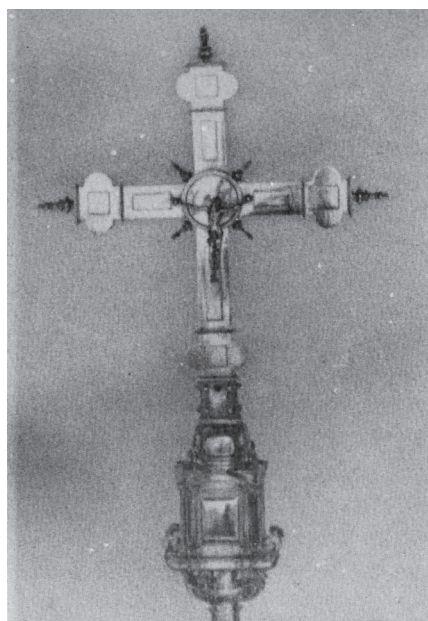
Ostensorio de SIERRA DE FUENTES. Marca de Juan Varela. Mediados del siglo XVII.



Ostensorio de Santiago del Campo. Marca de Francisco Serrano. Mediados del siglo XVII.



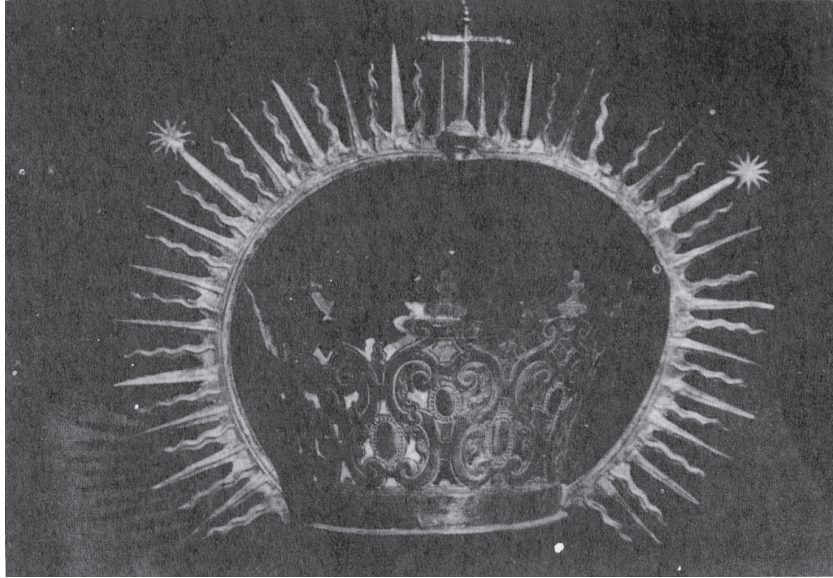
Cruz de Portezuelo. Tomé de Veteta. Hacia 1600.



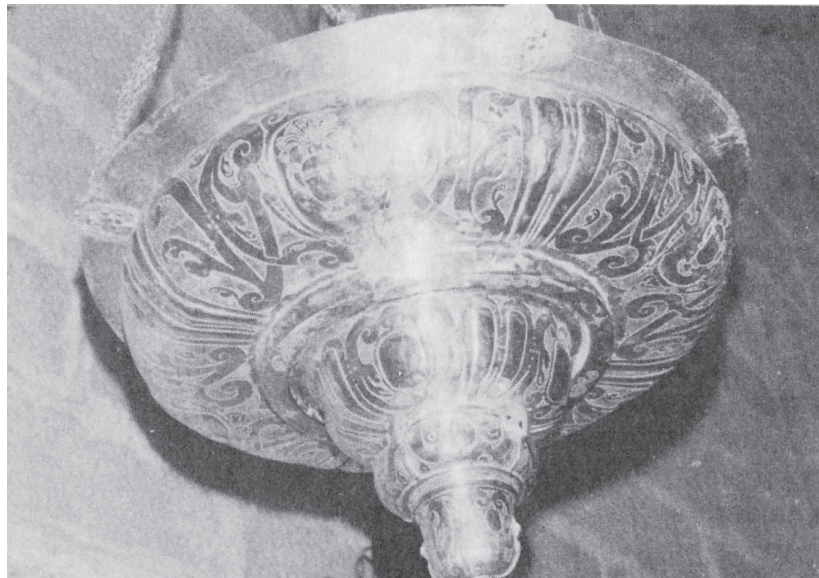
Cruz de Arroyo de la Luz. ¿Francisco Serrano?
Hacia 1686.



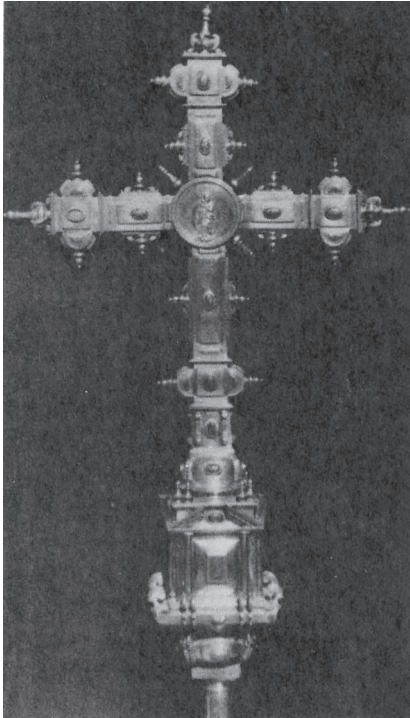
Portapaces de la Catedral de Coria. Marca de Juan de Pedraza «el joven». Hacia 1628.



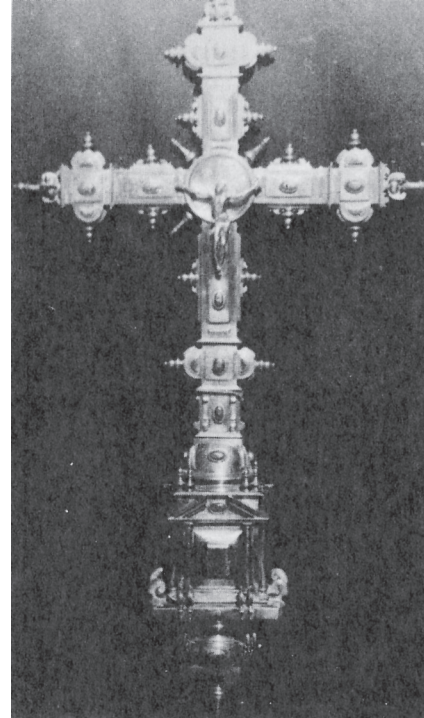
Corona del Museo de Cáceres. Marca de Juan Varela. Medios del siglo XVII.



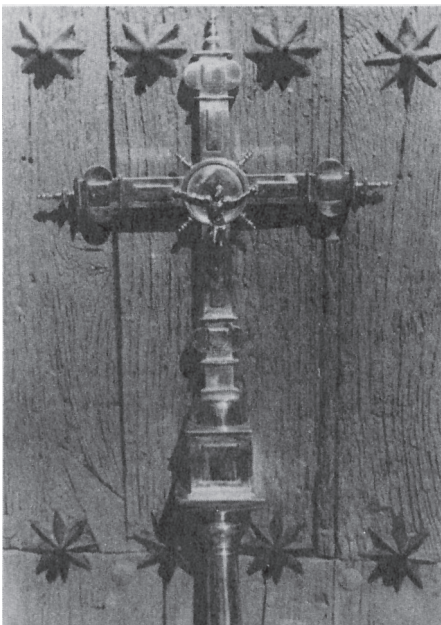
Lámpara del Casar de Cáceres. Marcas de Trujillo y de Álvaro Ramírez.
Hacia 1614.



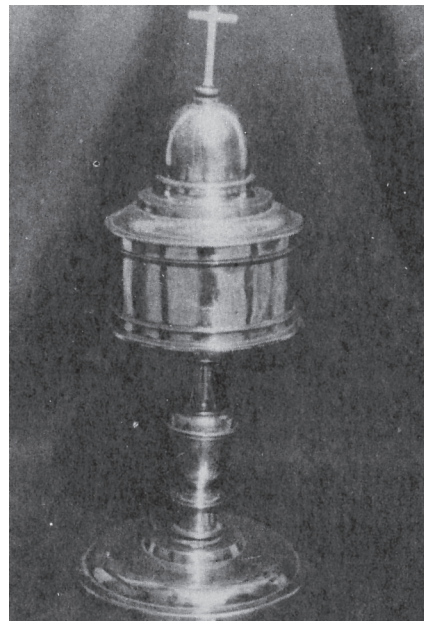
Cruz de Santa María (Cáceres). Juan Varela. 1658.



Ídem. anverso. Marca de Juan Varelo.



Cruz de Santa María (Brozas). Marca de Francisco Serrano. Medios del siglo XVII.



Copón de Santa María (Cáceres). Diego de Pedraza «el viejo». 1614.

Orfebrería en Fuente de Cantos

JUAN GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA

Sin pretensiones de exhaustividad, por diferentes razones, se presentan estas notas sobre algunas importantes piezas de orfebrería existentes en la localidad de Fuente de Cantos (Badajoz). Son merecedoras de un estudio detenido desde los puntos de vista técnico, histórico, estético, a lo cual obedece, aun con un modesto afán de darlas a conocer (al menos una significativa muestra de ellas) el trabajo que nos ocupa.

La riqueza del patrimonio artístico extremeño es especialmente singular, por su contenido en sí, y por lo escasamente conocido que resulta ser, salvo casos excepcionales y poco numerosos; de este mismo desconocimiento así como de la generalmente escasa dotación de medios para su protección surge un ambiente de recelo para darlo a conocer, explicado por una lógica sensación de inseguridad ante cualquier visitante, sentida por quienes son depositarios de estos tesoros.

Puede apreciarse este carácter en el tesoro de orfebrería de Fuente de Cantos, lugar por otra parte merecedor de atención artística y no sólo por haber sido la patria del pintor Zurbarán, sino por tener en sus calles y tejido urbano apreciables monumentos.

El tesoro estudiado se encuentra depositado en el Convento de Nuestra Señora del Carmen, estando formado por joyas de diferente procedencia; varias de ellas son propiedad de la Iglesia parroquial que carece de la debida instalación para su exposición y conservación; en fecha reciente fueron trasladadas al citado convento.

Se indican en este estudio algunas piezas de gran valor por su interés histórico y estético-artístico, recordando una vez más el carácter de muestra que tienen las presentes notas.

Escasos son, como manifiesta la profesora Esteras en su libro sobre «La plata de la Parroquia de Fuente del Maestre», editado por la Institución Cultural Pedro de Valencia», de Badajoz, los estudios sobre orfebrería extremeña; de forma directa hay que remitirse a las a veces imprecisas observaciones de Mérida en su Catálogo Monumental de la provincia de Badajoz, y a los detalles de todo tipo que le sea dado apreciar al investigador. Según nuestro criterio, las principales piezas que componen este tesoro, las joyas más destacadas, son las que a continuación se enumeran y describen:



Lámina 1: Custodia de plata dorada, de estilo plateresco. Hay en ella una delicada labor de repujado y cincelado. Las imágenes que aparecen grabadas son de significación eucarística, situándose en el templete las imágenes de la Virgen de la Concepción y tres Evangelistas. La pieza no llega a 80 cms. de altura.



Lámina 2: Cáliz de plata dorada, del siglo XVI; es, posiblemente, una de las piezas más valiosas en todos los sentidos de este conjunto. Esta es la descripción que hace Mérida: «...Lleva el pie un festón de mascarones y otro con medallones que contienen las figuras de Cuatro Virtudes. El nudo va adornado con niños telamones y las imágenes de cuatro apóstoles: la copa, con medallones ocupados por los cuatro Evangelistas; y todo ello entre roleos y carteles. La altura de la pieza es de 28 cms. y el diámetro del pie, 15 cms.».

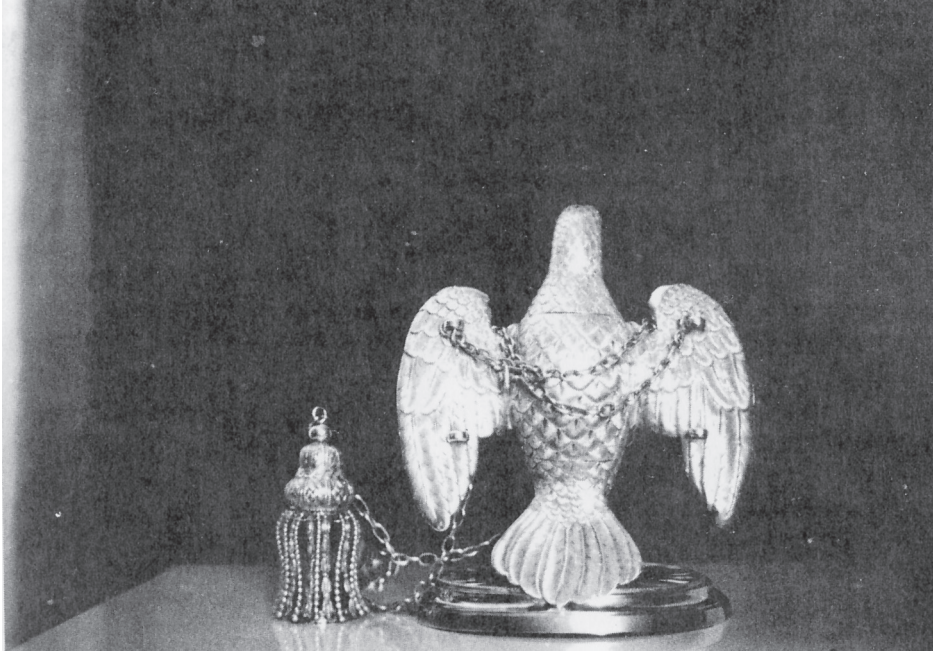


Lámina 3: Pelicano portaviático, de plata; abierto por detrás, y provisto de cadenillas de suspensión; la marca según Mérida, puede ser la de PINEDA, tal vez, nos dice, el platero sevillano Diego de Pineda, fallecido el 30 de enero de 1654.

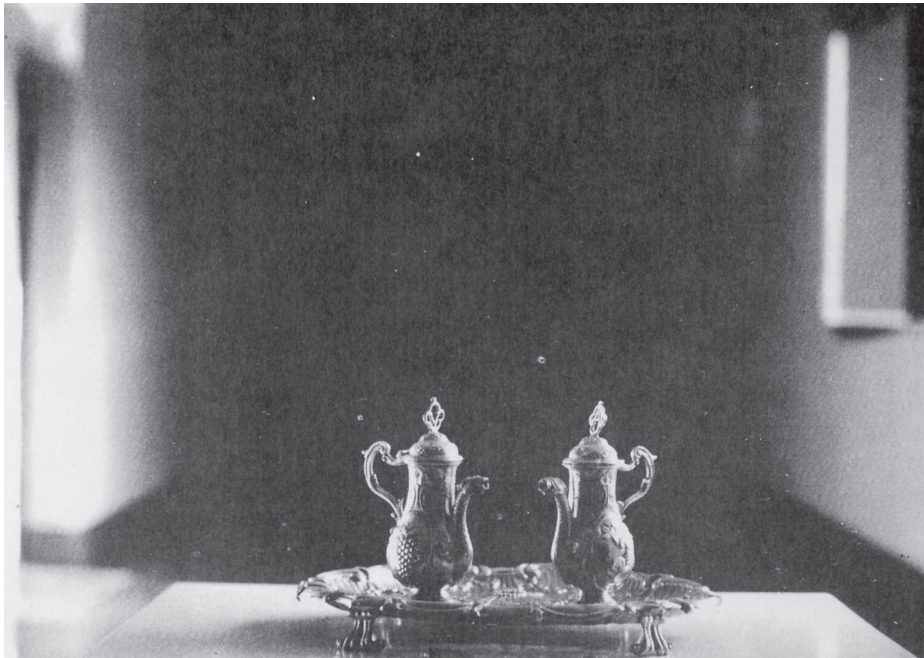


Lámina 4: Vinajeras, de plata dorada, adornadas con medallones en los que aparecen en ambas la Custodia y el Delfín y un racimo de uvas con las letras A y V, indicando el destino de cada una de ellas. En la bandeja hay repetición del primer motivo y se ven figuras de grifos. La altura de una vinajera es de 14 cms. Son piezas pertenecientes tal vez al siglo XVIII, aunque no está clara su cronología.

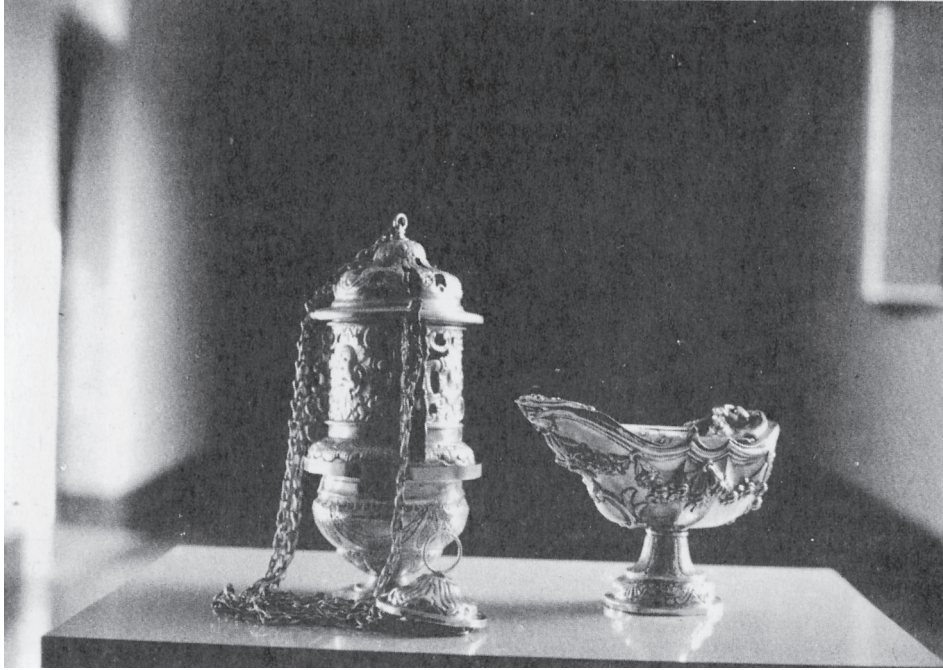


Lámina 5: Incensario y naveta de plata, de gran calidad artística y empleado todavía, aunque únicamente en excepcionales ocasiones en las ceremonias de culto. Pueden considerarse, junto con la Custodia mencionada, como las piezas más valiosas desde el punto de vista material, de todo el conjunto, debido al peso y a la calidad del metal precioso empleado, así como el trabajo a que éste ha sido sometido.

Es de esperar que el presente trabajo sirva para dar a conocer un tesoro que es patrimonio de todos los extremeños y españoles, investigadores, estudiosos o simplemente aficionados o amantes de lo cultural como fuente de beneficio integral para todos los hombres.

La Custodia Renacentista de Silos

ASCENSIÓN GONZÁLEZ SERRANO

La custodia conservada en el monasterio de Santo Domingo de Silos es una de las obras de plata más singulares del Renacimiento español. El primero en estudiarla y a quien han seguido cuantos han tratado de la misma, fue don E. Roulin, uno de los monjes franceses que acudieron después de 1880 para restaurar el monasterio. En su libro, pionero en su época, sobre el tesoro de la Abadía de Silos, dedica un amplio capítulo a esta custodia¹, que recoge prácticamente íntegro un trabajo sobre la misma aparecido en 1898². Tres años antes de la aparición del referido artículo de Roulin, la pieza había sido reproducida con deficiente fidelidad por A. N. Prentice en su libro sobre la arquitectura y decoración renacentista en España³. En lo sucesivo serán innumerables las referencias sobre esta magnífica obra que aparecen en libros de la más diversa índole.

M. Ferotin, en su documentada historia de la abadía de Silos, hace una breve alusión a la misma⁴. La reproduce y valora Trens en su obra sobre las custodias españolas⁵. Sirve a Ch. Oman para

hacer una interesante comparación entre esta pieza y un portapaz conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres⁶. Ambas piezas están reproducidas por Alcolea, quien, además, hace una breve valoración⁷. En el libro de colaboración sobre el monasterio de Silos, R. Torres hace igualmente una valoración de la custodia y nos descubre de manera incompleta la marca del artífice, hasta entonces ignorada, callando por completo la del marcador⁸. Por ser platero, Torres en 1968 la limpió y le quitó la pátina vieja, y tuvo la oportunidad de desmontarla. Colocó las piezas de la base de las columnas con cabujones, que son de bronce dorado, debajo de la plataforma donde descansa el prisma triangular que sostiene el soporte de viril. Así aparece en la reproducción de su libro. La pieza se halla muchas veces mencionada en los libros de divulgación sobre el monasterio. El estudioso de las fuentes de Castilla, L. Serrano, que escribió un interesante libro de carácter histórico-artístico sobre Silos, al hablar de esta custodia se limita a hacer una breve descripción de la misma repitiendo los datos de Roulin⁹. Por último, en el volumen de-

¹ ROULIN, E.: *L'ancien trésor de l'abbaye de Silos*, París, 1901, págs. 91-96, pl. 13.

² En *Notes d'art et d'archéologie*, 1898, núm. de agosto y septiembre.

³ *Renaissance Architecture and Ornament in Spain*, Londres, 1895.

⁴ FEROTIN, M.: *Histoire de l'abbaye de Silos*, París, 1897, pág. 151.

⁵ TRENS, M.: *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952, págs. 38-39, lám. 16.

⁶ OMAN, Ch.: *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*, Londres, 1968, pág. 21.

⁷ ALCOLEA, S.: «Artes decorativas de la España cristiana (siglos XI-XIX)», *Ars Hispaniae*, XX, 1975, pág. 177.

⁸ TORRES, R. y varios: *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, 1973, págs. 49-50, fig. 42.

⁹ SERRANO, L.: *El real monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Su historia y su texto artístico*, Burgos, 1926, pág. 169, fig. 21.

dicado al arte burgalés, publicado bajo la dirección de V. de la Cruz, se reproduce la custodia con un desafortunado pie de foto, ya que aparece localizada en la catedral de Burgos, atribuida cronológicamente a «la época final renacentista y con algunos elementos ajenos»¹⁰.

* * *

Desde el punto de vista tipológico, la custodia es de las llamadas de asiento, formada por cuatro cuerpos arquitectónicos: una base dodecagonal o asiento, de madera; cuerpo central con columnas dobles, cilíndricas y prismáticas, donde se halla el viril; tambor y cúpula con remate en cruz.

La base de madera es un prisma dodecagonal con basamento y entablamento, en cuyas doce caras están incrustados doce cabujones: uno de ellos es un topacio de extraordinarias dimensiones, y los doce restantes son de cristal de roca, semiesféricos, engarzados con aros de bronce dorado. El cuerpo central donde posa el viril consta de un basamento corrido hexagonal, en cuyos ángulos se prolongan unos cuerpos prismáticos cuadrangulares sobre los que descansan las bases, asimismo, cuadrangulares de las seis columnas y pilastras geminadas. La parte central del basamento está adornada con elementos vegetales y cuernos de la abundancia que rodean unos escudos situados en todas las caras frontales. Sobre los salientes del basamento descansan unos prismas cuadrangulares de bronce dorado con cabujones de cristal en tres de sus caras¹¹. Descansan sobre las bases cuadrangulares de bronce dos columnas: una de ellas, la interior, es prismática; la exterior, abalaustrada. Ambas están adornadas con elementos vegetales. En la parte inferior de tres de ellas, encuadrada en sendos rectángulos,

se halla escrita la fecha: 1526. Las columnas abalaustradas rematan en molduras dóricas, mientras los pilares lo hacen en capiteles corintios. El friso de la cornisa, que es, como la del basamento, hexagonal con cuerpos prismáticos salientes en los ángulos, está adornado de elementos vegetales y jarrones. El tercer cuerpo es el tambor o cuerpo de luces del conjunto arquitectónico. Consta de seis pilares cuadrangulares que soportan una segunda cornisa, de donde cuelgan adornos de entrelazos y guirnaldas móviles. Apoyados sobre el basamento del cimborrio, aparecen sendos ángeles con mano en bandolera, que sostienen los seis medallones de los apóstoles. Los medallones, sin embargo, están en el centro de un vástago torneado que apoya sobre el marco de la inscripción del credo. La cúpula, de seis elementos, está adornada con vegetales calados; en el centro, enmarcados por un círculo, aparecen seis escudos con las diversas insignias de la pasión: clavos, esponja y lanza, flagelo, tres dados, túnica inconsútil, tenazas y martillo. De cada uno de los seis nervios de la bóveda cuelgan seis campanillas, que rodean una más grande colgada de la clave de la bóveda. Encima del arquivado del cuerpo central y de la cornisa del cimborrio se han colocado, en lugar de los pináculos góticos, unas perillas de remate torneadas.

El viril es desproporcionado a las dimensiones de la custodia, especialmente del cuerpo donde está enmarcado. La circunferencia exterior está adornada con unas pequeñas hojas de helechos extendidas. Apoya sobre un pequeño nudo esférico que corona una base circular más amplia fijada a un cuerpo triangular por tres tornapuntas horizontales. Los frentes verticales de este triángulo llevan decoración vegetal similar a las del basamento y frisos. La basa del triángulo está moldurada y descansa sobre una superficie decorada con cuadrados concéntricos, cuyos ángulos exterior e interior están unidos por diagonales. Los trapecios que éstas forman y los lados de los respectivos cuadrados se hallan alternativamente rayados con incisiones paralelas, a modo de tablero de damas. La cúpula está rematada por una cruz de brazos abalaustrados, que descansa en un cuerpo en forma de jarrón achata-do cuya parte inferior es agallonada.

* * *

¹⁰ V. DE LA CRUZ y varios: *Arte burgalés, quince mil años de expresión artística*, Burgos, 1976, pág. 196, lám. 192.

¹¹ En diferentes restauraciones recientes, estos cuerpos de bronce se han situado debajo del basamento corrido, según puede apreciarse en la reproducción de Torres, *op. cit.*, pág. 51, por pensarse que estos elementos, junto con la base dodecagonal de madera, fueron añadidos posteriormente, como parece obvio. Sin embargo, dado el tamaño actual del viril, esta disposición lo deja en parte invisible, quedando recortado por la cornisa y el tambor. Por eso pensamos que hubo un viril primitivo de dimensiones más reducidas.

El estudio histórico que se puede hacer de esta custodia con la documentación y datos que poseemos, es todavía incompleto. No hemos encontrado en el archivo de Silos el escrito en que conste la adquisición o encargo de esta pieza ni el precio pagado por ella. La misma nos exhibe, en diversos lugares, la fecha de 1526. Siglo y medio más tarde, en su historia sobre el monasterio publicada en 1688, Juan de Castro —Roulin cita Luis de Castro por error—¹² nos aporta un dato, repetido invariablemente por todos los autores, a veces sin referencia, a saber, el primer destino de esta custodia en el Hospital del Rey de Burgos. Dice así: «Ítem, ay una custodia para llevar el Santissimo Sacramento el día del Corpus, que es de las famosas que tiene Castilla. La peana es de bronce sobredorado y lo restante, de plata sobredorada también. La hechura es muy hermosa, y vistosa, con mucha filigrana y pedrería rica, y de mucho valor. Esta custodia fue del Hospital del Rey de la ciudad de Burgos: compróla vn Prior del Monasterio de Sylos llamado Fray Diego de Victoria siendo Presidente de la casa, por muerte y vacante del Abad Don Luis Mendez, Obispo de Sidonia año de 1529»¹³. No hay por qué dudar de la veracidad de estos datos de Castro, si no poseemos otros más seguros, aun sabiendo que este autor es especialmente imaginativo al relatar hechos lejanos a su propia experiencia. No obstante, hay que observar que la pieza lleva el escudo de Silos, profusamente repetido, alternando con el de Calatrava (que ciertamente es el del Hospital del Rey de Burgos, según Roulin), sin que pueda advertirse que haya sido realizado con posterioridad. Parece, pues, probable que la pieza, aun siendo encargada para el Hospital del Rey, pasara directamente al monasterio de Silos desde el obrador del artífice tres años más tarde de la fecha que lleva la custodia.

Todos los autores atribuyen esta pieza al artífice burgalés Juan de Horna, basándose en el insuficiente dato, aportado por Roulin, de que el platero Juan de Horna hizo una custodia para la Cartuja de Miraflores en 1528. Es más, Oman llega a atribuir un portapaz, cuyas coincidencias con nuestra pieza son innegables, a este mismo artista, fechándolo

lo en 1525¹⁴. Siguiendo a Oman, Alcolea repite la misma atribución pero lee erróneamente Juan de Osma por Juan de Horna, que Oman, después de Roulin, escribe sin *h*¹⁵.

La custodia presenta un juego de marcas completo y buriladas. La primera es de localidad, ya conocida por nosotros en otras piezas con variantes, que interpretamos como Burgos: cabeza coronada sobre castillo, debajo, Bvrgos, en contorno rectangular. La segunda nos presenta grandes dificultades de interpretación: son las iniciales S/A.P. La tercera es muy clara, con letras mayúsculas F/BIBAR, en contorno de cordoncillo.

Nos inclinamos por la siguiente distribución: la de localidad, Burgos, como ella misma indica; el marcador es S/A.P; y el artífice de tan espléndida obra es Francisco de Bibar.

Resulta incomprensible para nosotros que de una pieza tan controvertida como ésta, tantas veces reproducida, admirada y comentada, hayan pasado desapercibidas sus marcas y buriladas, incluso para Oman, que la adjudica, sin más, a Juan de Horna¹⁶. Nosotros afirmamos que el artífice de esta custodia es Francisco Bibar. Su marca es invisible si no se desmonta la custodia pieza a pieza. Ahora bien, las otras dos marcas que existen en el arranque de la cúpula, al exterior, son las de localidad y marcador, van juntas y se repiten, idénticas, en el interior del prisma triangular con la del artífice, única que no se repite. Parece evidente que el marcador, al colocar la de localidad, impone al lado la suya y burila la pieza. Por el contrario, el artífice imprime su marca en un sitio poco visible y una sola vez, quizá para no alterar molduras o detalles decorativos.

La marca del contraste es muy interesante. Estamos acostumbrados a ver marcas de la época en Burgos en contornos cuadrados y abreviando el nombre y el apellido. Es la primera que nos encontramos en perfil cruciforme, con las letras de igual tamaño y separando las de segundo renglón con un punto en el centro de ambas.

La marca del contraste ofrece grandes dificultades para su interpretación e identificación del personaje. Muy probablemente se trata de Miguel Es-

¹² ROULIN, *op. cit.*, pág. 92.

¹³ DE CASTRO, J.: *El glorioso Thaumaturgo español redentor de cautivos, Santo Domingo de Silos. Noticia de el Real Monasterio de Silos y sus Prioratos*, Madrid, 1688, pág. 299.

¹⁴ OMAN: *op. cit.*, pág. 21.

¹⁵ ROULIN, *op. cit.*, pág. 177.

¹⁶ OMAN, *op. cit.*, fig. 101.

pinosa, a quien he podido documentar precisamente tasando una reja en 1523 con el artífice de nuestra custodia, Francisco de Bibar. La marca, leída al revés, nos da el apellido SP/INO/SA, pues la S, situada arriba, en el centro, representa a la vez la inicial líquida y la prenuclear de la última sílaba.

A Francisco Bibar los situamos activo a fines del siglo XV y primer tercio del siglo XVI. El 5 de enero de 1523 aparece con Miguel de Espinosa, platero, tasando una reja fabricada por el maestro Hilario¹⁷. Martínez Sanz, historiador de la catedral de Burgos en el siglo XIX, copia un texto del volumen 49 del Registro de la catedral, correspondiente al año 1558, en que dice: «Francisco Bivar, platero; era hijo de la de Juan de Orna, platero, 1558»¹⁸. El texto aparece así, sin precisar de quién era hijo ni qué relación tenía con Juan de Horna.

De su obra conocemos un cáliz de principios del siglo XVI (colección particular, Madrid) con su marca, y la pieza que estudiamos.

No creemos que nuestro Bibar sea el mismo Bivar que reseña Martínez Sanz trabajando en la catedral en 1558. Entre ambas fechas media más de treinta años, lapso de tiempo demasiado dilatado para que esté en activo un solo Bibar, sobre todo si pensamos que la pieza de 1526 es una obra de gran madurez, donde se demuestra un perfecto dominio de la técnica. De todo ello deducimos la existencia de dos artífices con el nombre de Francisco Bibar, padre e hijo probablemente. La asociación que vemos en el enigmático texto anteriormente citado entre Juan de Horna y Francisco de Bibar, nos hace suponer una relación profesional entre ambos artífices.

* * *

Desde el punto de vista estilístico, la custodia de Silos es una obra plenamente renacentista, a pesar de su temprana realización. Del estilo renacentista hay que separar claramente la base dodecagonal, de madera estofada. Por la referencia que nos da Juan de Castro en el texto anteriormente citado, la custodia estaba apoyada sobre una base

de bronce dorado. Es evidente que las basas actuales con cabujones, tanto la superior como la inferior, no se corresponden con la que cita el historiador de Silos del siglo XVII.

Para una más exacta valoración artística de la pieza que nos ocupa hay que recordar que en 1523 termina Enrique de Arfe su custodia para la catedral de Toledo, anclada todavía en el estilo gótico, y en 1528 se le atribuye la de la catedral de Cádiz, con muy pocas innovaciones. Entre ambas fechas está la de Silos, con un repertorio de elementos arquitectónicos y decorativos totalmente nuevos. No hay que olvidar que ya han trabajado en la catedral de Burgos Felipe Vigarny, Francisco de Colonia y Nicolás de Vergara. La actividad de Francisco de Bibar coincide cronológicamente con la de Diego de Siloe. Sin duda, nuestro platero debe ser situado al lado de ellos como un artista de primera categoría.

DATOS TÉCNICOS DE LA CUSTODIA

Medidas: Altura máxima, 91 cm.; altura de la custodia sin la basa dodecagonal, 68,5 cm.; anchura máxima, sin la basa dodecagonal, 32 cm.; altura del viril, 13,5 cm.; diámetro, 9,6 cm.

Buriladas: Seis, simétricas, anchas y poco profundas: encima de la cornisa, en uno de los nervios de la cúpula, al exterior; en el interior de la misma; en el interior de los medallones; en la espiga del viril.

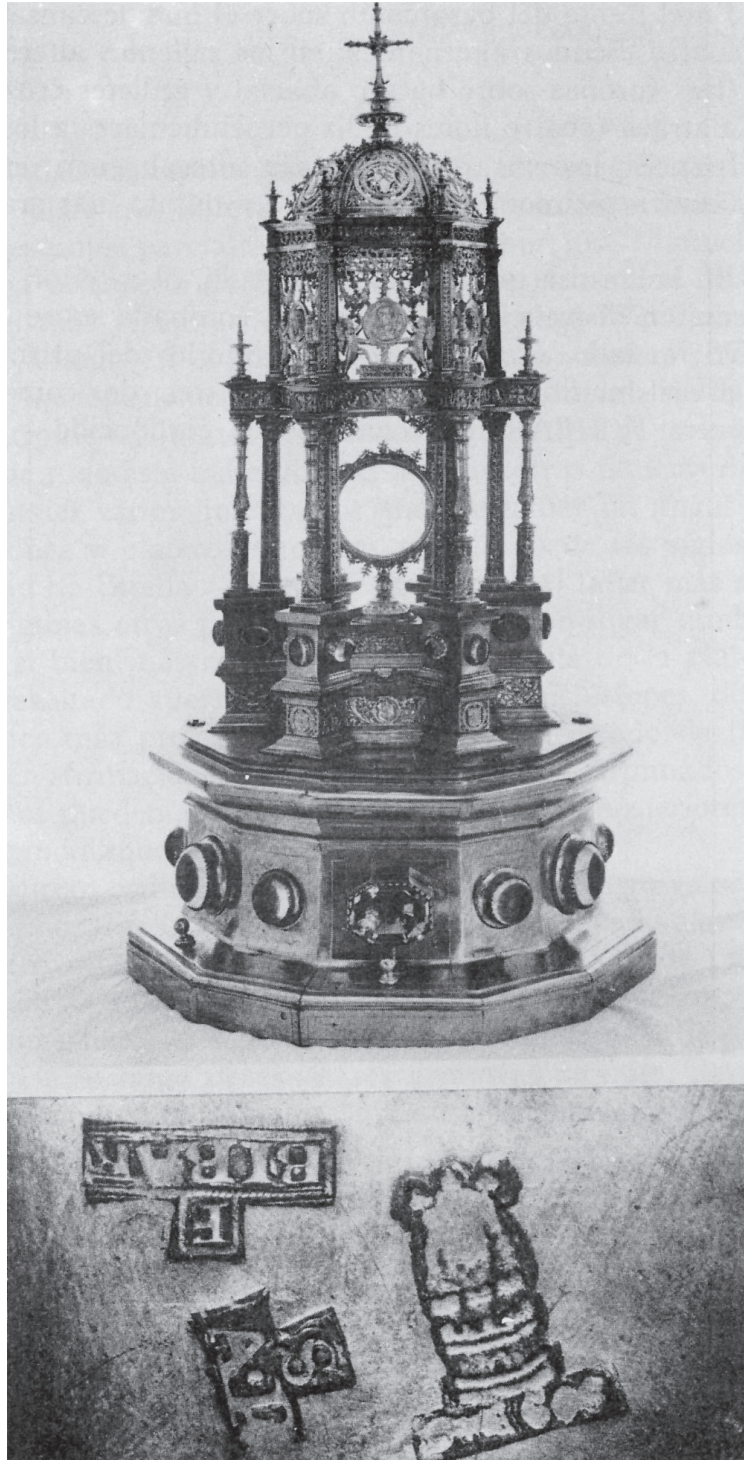
Inscripciones: En la campanilla que cuelga de la clave de la bóveda, en letras cursivas, en el labio: *Serna*. Debajo del medallón de cada apóstol, en unos rectángulos enmarcados, se leen los artículos de la fe: San Pedro, CREDO+IN DEV/PATREM+ONIPOT/; San Pablo, CREATOR+CELI+E+T/ERRE+ET+IN+IESV/; Santiago, DOMINVM+NRM/QUI+CONCEPTVS/; San Juan, CHRISTVM+FILIV/EIVS+VNICVM+D/; San Andrés, ESTE+DE SPIRITV/SANCTO+NATVS E/; San Mateo. EX+MARIA+VIR+/GINE+PASVS+SV+/. Esta inscripción aparece en esmalte azul con letras romanas mayúsculas. Sobre unas cartelas que sirven para fijar a la base de la custodia el prisma triangular donde descansa el viril se lee en cada lado del triángulo: PA/TE/R, FILI/VS, SPVS/SCTVS. En el tercio inferior de tres de las columnas se halla escrita la fecha de 1526.

Escudos: En el frente del basamento sobre el que descansan las seis columnas hay cuatro escudos alternantes: en los salientes alternan los escudos de Silos (tres coronas sobre báculo abacial y grilletes cruzados en recto) y el de Calatrava (cuatro flores de lis perpendiculares a los cuatro brazos de una cruz). En los entrantes del basamento alternan sendos escudos con castillo y cuatro racimos que enmarcan un quinto más grande, respectivamente.

Marcas: En la cornisa que soporta la cúpula, al exterior, tres; una repetida dos veces en distinta posición, cabeza coronada sobre castillo y debajo BVRGOS; al lado, otra S/A.P. En el interior del prisma triangular que soporta el viril invisible si no se desmonta, tres; dos como las anteriores y una tercera F/BIBAR, con contorno de cordoncillo.

¹⁷ MARTÍNEZ SANZ, M.: *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1886, pág. 287.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 299.



Notas para un estudio de punzones y orfebres de la merindad de Estella

M.^a DEL CARMEN HEREDIA MORENO

La merindad de Estella guarda todavía en sus iglesias y conventos un rico ajuar de plata que la investigación reciente está poniendo al descubierto. Tras los estudios parciales llevados a cabo por José Manuel Cruz Valdovinos sobre la orfebrería de Los Arcos o la de la basílica de San Gregorio Ostiense y el más reciente de Juan Cruz Labeaga Mendiola acerca de la localidad de Viana, en el *Catálogo Monumental de Navarra, II. Merindad de Estella* * y ** hemos acometido la catalogación completa de la orfebrería de la zona, dentro de los límites planteados en este tipo de trabajos. Partiendo del estudio de todo este material más algunas otras noticias dispersas y datos documentales varios, intentamos ahora efectuar un análisis y evolución de los punzones y plateros estelenses a lo largo de los siglos, tanto en la propia ciudad de Estella —donde se constituyó el taller más significativo— cuanto en algunas otras poblaciones que debieron jugar también un papel interesante, si bien más modesto, en el panorama de la platería estelense.

Como resultado aportamos una serie de conclusiones, definitivas unas y con carácter más provisional otras, ya que el estado de la cuestión no permite hacer afirmaciones categóricas respecto determinados puntos, pero que esperamos pueden servir de base para estudios posteriores más profundos que las modifiquen o confirmen.

En el aspecto estilístico, en el mencionado catálogo ya se ha puesto de manifiesto cómo, tras la Edad Media que nos ha legado algunas importantes obras pero ningún punzón, se advierte una etapa de máximo florecimiento a lo largo de todo el si-

glo XVI seguida de un lento y suave declive que se prolonga hasta el siglo XIX. Pero la abundancia de punzones y orfebres locales a lo largo de estas tres centurias permite, desde otro punto de vista, esbozar un panorama de la platería estelense atendiendo a las marcas y a los nombres de los plateros en los diversos centros de producción.

Por lo que respecta a la ciudad de Estella, hay noticias de la vitalidad del gremio de plateros en el siglo XV y de la actividad desarrollada en la villa durante el reinado de Carlos III el Noble. Precisamente este monarca otorgó a los plateros estelenses en el año 1414 el privilegio de que «pudieran marcar la plata de ley con la marca que eligieran, igual que los de Pamplona». A simple vista, esta cita puede interpretarse como una alusión a la marca personal del contraste o del autor, pero el análisis de las obras de orfebrería de la merindad parece demostrar que el privilegio de Carlos III se refiere al punzón de la propia ciudad de Estella, la cual estamparían los ensayadores estelenses a partir de estos momentos para garantizar la calidad de la plata, si bien los cuños más antiguos que conocemos no parecen remontarse más allá del 1500¹. La

¹ BIELZA DE ORY, V.: *Estella, estudio geográfico de una pequeña ciudad navarra*. P.V. 1968, págs. 55 y sigs.; en la pág. 69 recoge opiniones de LACARRA: *Los antiguos gremios de Estella*. Bol. Comisión Montaña, 1920 y P. E., ZORRILLA Y ECHEVERRÍA: *Índice de los documentos antiguos del Archivo Municipal de Estella*, Estella, 1914, núm. 10. También aparecen frecuentes noticias sobre la actividad de los plateros en Estella en el *Catálogo del AGN. Sección de Comptos*, 50, Vols. Pamplona, 1952-1970 y en F. de MENDOZA, *Plateros de Carlos III el Noble*. B.C.M.N., 1923, págs. 52 y sigs.

marca más primitiva de Estella se compone del nombre latino de la ciudad en caracteres goticistas surmontado por una estrella de seis puntas sobre la letra «E» e incluido todo ello en marco rectangular con semicírculo superior para alojar la estrella simbólica². Aunque ignoramos los límites cronológicos exactos en que se mantuvo en vigor esta modalidad, es evidente que el punzón permanece inalterable a lo largo de todo el siglo XVI, ya que hemos constatado el mismo cuño en obras de estilo goticista, plateresco o manierista inclusive, con evidente desfase entre los caracteres caligráficos de la marca y el estilo de las obras que la contienen.

De esta forma podemos mencionar a título de ejemplo, entre las numerosas piezas así punzonadas, las cruces procesionales de Artaza o Barbarín labradas en un gótico popular y tosco de rasgos arcaizantes que las hacen parecer más antiguas, la de San Martí de Amescoa del primer tercio del siglo XVI o la de Zudaire representante de un Plateresco pleno de mediados de la centuria. Pero los casos límites en cuanto a cronología se refiere son la cruz procesional de Ugar, fechada en 1585, y la jarra del convento de Benedictinas de Estella. La primera es una importante pieza que desempeña un papel de transición entre el Plateresco y el Romanismo, semejante al que juega el retablo de San Juan Bautista de Estella en el conjunto de la retabística Navarra, ya que sobre una traza esencialmente plateresca se superpone una ornamentación de cartelas y un tipo de relieves figurativos de anatomías poderosas equiparables a las del taller escultórico de los Imberto. La jarra de las Benedictinas, por otra parte, dentro del Manierismo de finales del siglo XVI, puede encuadrarse en el grupo de obras que Hernández Perera denomina de «estilo Felipe II», cuya cronología abarca el último tercio del siglo XVI y la primera mitad del siguiente³.

Las píxides de Aramendía, Iturgoyen o Iruñuela, el ostensorio de Arroniz, el hostiario de Ayegui o el cáliz y copón de San Miguel de Estella constituyen otros tantos ejemplos de elevada calidad

ponzonados con el mismo cuño que proclaman la pujanza y florecimiento de los talleres estelleses de platería a lo largo de toda la centuria (Lám. I).

Ésta debe ser, por tanto, la única marca utilizada por los contrastes estelleses en el siglo XVI. El ensayador carece de punzón personal de apellido o de marca cronológica y tampoco consta la existencia de punzones de orfebres en calidad de autores. Recordemos cómo durante este mismo siglo XVI el sistema de marcaje es algo diferente en Pamplona o en Sangüesa. En esta última ciudad el ensayador estampa el cuño de la villa en caracteres goticistas hasta 1580 aproximadamente y con letras capitales a partir de estos momentos, al mismo tiempo que comienzan a registrarse también algunas marcas de plateros⁴. En el caso de Pamplona, por el contrario, ya desde 1500 hay constancia de la utilización simultánea de dos punzones, de suerte que junto al de la ciudad que utiliza el ensayador —una abreviatura del nombre de la misma en caracteres goticistas surmontada por una corona— puede aparecer una segunda marca alusiva al orfebre autor de la obra. Este sistema lo hemos verificado por ejemplo en el báculo gótico que porta como atributo la escultura de San Nicolás, titular de la parroquia pamplonesa de su nombre, o en la cruz de San Esteban de Alcoa y también en el relicario plateresco de Santa Úrsula que se guarda en la catedral de Pamplona. Asimismo, hemos registrado la marca de orfebre en piezas del último cuarto del siglo XVI, como en la píxide bajorrenacentista de Gollano que lleva estampado el cuño del platero Pedro de Ochovi, si bien en este caso no consta la marca de la ciudad.

No obstante, volviendo de nuevo al taller de Estella, conocemos a través de la documentación diversos nombres de plateros contemporáneos que contribuyeron con obras importantes al esplendor artístico del momento. El reducido número de piezas que se conservan de dichos artífices carece sistemáticamente de marca de ciudad, lo que hace pensar que el requisito del marcaje para confirmar la autenticidad de la ley de la plata y el origen de la obra era frecuentemente soslayado. Entre estos plateros podemos dar noticias de Pedro del Campo, que en el año 1585 tasó una cruz en Viana⁵ y

² Esta modalidad ya la menciona J. M. CRUZ VALDOVINOS en *Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos*. P.V. 1977, págs. 281-318 y un dibujo aproximado de la misma fue publicado por M.C. GARCÍA GAÍNZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978, pág. 134.

³ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, págs. 103-108.

⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Platería sangüesina del siglo XVI*. Comunicación presentada al IV Congreso del C.E.H.A. Zaragoza, 1982.

que, entre 1587 y 1590 recibió pagos por la de San Juan de Estella⁶, ambas desaparecidas. A Alonso de Montenegro se debe en 1559 la interesante cruz plateresca de Villanueva de Yerri y a Juan de Salazar la bajorrenacentista de San Miguel de Estella, que realizó en el año 1595 y a quien se puede atribuir por semejanza estilística la de la parroquia de Valcarlos y la que guarda el Museo Diocesano de Pamplona procedente de Lacar⁷. Asimismo conocemos a dos orfebres de apellido Soria, quizás padre e hijo, lo que parece indicar una continuidad del taller familiar. El primero de ellos, Andrés de Soria, colaboró con Montenegro en la citada cruz de Yerri pero su labor se documenta a partir de 1546, en que recibe pagos por la de Iruñela; en el 1561, cuando está cobrando la perdida cruz de Cabredo, se le menciona como «platero de Logroño» y dos años más tarde se le encarga la también desaparecida cruz de Legaria⁸. De su probable hijo Pedro de Soria, casado con María de Armendáriz, se conserva la cruz de Azcona, interesante obra plateresca realizada en 1576, a la que habría que añadir un cáliz para Arizaleta que cobraba en el año 1575 y otros trabajos de menor importancia efectuados también en Azcona en 1605. Su muerte se produjo poco antes de 1616⁹.

El sistema de marcaje experimenta en estos momentos cambios sustanciales, de manera que desaparece el punzón anterior de la ciudad al mismo tiempo que comienzan a registrarse algunas marcas de plateros. En ciertos casos la marca de orfebre presenta dos variantes, lo que puede inter-

pretarse en algún momento como ejemplo de la existencia de marca personal de contraste, si bien esto es difícil de determinar. De esta forma, el tránsito al siglo XVII lo representa el platero estallés Alonso de Samaniego, cuya actividad está documentada entre 1588 y 1604; en la primera fecha interviene en la tasación de la cruz de Estella que realizó Pedro del Campo, y en la segunda está efectuando trabajos varios en Moretín. A él se deben también algunos reparos de poca importancia en la parroquia de Villatuerta y las crismeras bajorrenacentistas de Luquin que realizó en el año 1600¹⁰.

El punzón de este orfebre lo hemos recogido bajo dos variantes, ambas con el apellido completo y sin letra inicial de nombre. Ello parece indicar que se trata en los dos casos del mismo platero actuando en calidad de autor y de contraste respectivamente, pero sin que podamos determinar por el momento cuál le corresponde en cada caso. De esta suerte, el cáliz de Moretín, por ejemplo —o el de San Miguel de Estella—, desarrolla su apellido en letras capitales y en dos líneas, la superior con la primera sílaba y la inferior con las restantes, donde se unen la «A» a la «M» y la «N» con la «I» y la «E»; el marco es de bordes rectos y aristas agudas. Por el contrario, en las crismeras de Etayo el mismo apellido se desdobra en tres líneas diferentes de análogas características.

Pero ya por estas mismas fechas, en torno a 1600, comienza a utilizarse esporádicamente otra marca de ciudad que se mantendrá en vigor hasta mediados del siglo XVIII y que, por excepción, se registra también alrededor de 1800 coexistiendo con la tercera modalidad de punzón estellés. En esta segunda variante —hasta ahora inédita— el punzón queda reducido a una sencilla estrella —elemento simbólico de la localidad desgajado quizás de la marca del siglo XVI o bien tomado del escudo de la villa—, registrándose ligeras variaciones en cuanto al número de sus puntas, lo cual indica que cada ensayador utilizaba diferente cuño. Simultáneamente se registran también algunas marcas de plateros, dándose algún caso aislado en que el ape-

⁵ LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *Viana (Navarra) monumental y artística*. Tesis Doctoral inédita, leída en la Universidad de Navarra en 1981.

⁶ BIURRUN SOTIL, T.: *La escultura y bellas artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1935, pág. 451, y Arch. parroq. San Juan de Estella. Leg. Secc. VII, núm. 313.

⁷ Las piezas y las noticias documentales cuya procedencia se omite están recogidas en el lugar correspondiente de M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. C. HEREDIA MORENO, I. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE: *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, * y **, 1982 y 1983.

⁸ Arch. parroq. Cabredo. Libro de Fábrica 1551-1628, AGN. Legajo 1541, núm. 47 y Arch. parroq. Legaria. Libro de Fábrica, 1542-1583.

⁹ Además del mencionado Catálogo Monumental puede consultarse T. BIURRUN SOTIL, *op. cit.*, pág. 451 y Arch. parroq. Azcona, Libro de Fábrica 1555-1722 y AD. Pamplona, Ollo, C/ 672, núm. 1.

¹⁰ AGN. Prot. Not. Arroniz. Martín Sola, 1600, fols. 171-8. Además Arch. parroq. San Juan de Estella, Libro de cuentas 1587-1621; Arch. parroq. Villatuerta, Libro de cuentas 1600-1705 y AD. Pamplona, Garro, C/191, núm. 6.

llido del orfebre se funde con la marca de localidad para indicar, seguramente, su doble función de autor y de contraste.

Si pasamos por alto la estrella estampada en la píxide renacentista de Gastiain que parece corresponder a una restauración del siglo XVIII, el punto de partida en cuanto a la utilización de dicha marca de ciudad hay que situarlo en el 1610, año en que están fechadas por la documentación las crismeras bajorrenacentistas de Villatuerta que realizó el platero estellés Álvaro de Espinosa; a él se deben también el incensario y naveta de la misma parroquia más dos cálices de Villanueva de Yerri, todos ellos desaparecidos¹¹. El punzón de este orfebre está compuesto por las tres letras iniciales de su apellido en rasgos capitales dentro de un marco rectangular de ángulos redondeados que se curvan hacia adentro en el centro de los lados menores formando dos pequeñas volutas; sobre la letra «S» y fuera de dicho marco, pero tangente a él, una estrella de ocho puntas con orificio circular en su centro y encerrada en campo también circular alude tanto al origen estellés del orfebre —confirmado por la documentación— cuanto a la función de marcador que debía desempeñar en estos momentos. Esta manera de punzonar presenta ciertas analogías con el sistema de marcaje que ostentan algunas piezas de otras merindades, como el báculo del monasterio de Tulebras, por una parte, y las crismeras o el cáliz de San Lorenzo de Pamplona y el copón de la Asunción de Abaigar, por otra. En ambos casos las siglas o nombre del orfebre —EAL y LVIS respectivamente— se coronan por un pequeño león pasante que en otra ocasión atribuimos a la ciudad de Zaragoza, pero que ahora pensamos pueda tratarse de Pamplona, ya que el león se utiliza también en la marca de esta última ciudad durante los años finales del siglo XIX.

El mismo apellido Espinosa se repite en el punzón de un cáliz liso del siglo XVII que guarda la iglesia parroquial de Genevilla; en este segundo caso las letras capitales desarrollan el apellido completo en dos líneas con la primera sílaba en la superior y las restantes en la que sirve de base, montándose en esta última la «O» sobre la «N». Todo

el conjunto se inscribe en un rígido marco de trazos rectos y ángulos en arista. Este punzón se acompaña de la marca de la villa repetida un par de veces en forma de estrella de cinco puntas. La coincidencia de apellido y cronología aproximada de ambas piezas parecen indicar la existencia de un único platero, Álvaro de Espinosa, que en este segundo ejemplo actúa como autor pero no como contraste, ya que los punzones de la villa puestos por el marcador son bien patentes. De todas formas, debido al escaso número de obras punzonadas en estos momentos, no es posible llegar a conclusiones definitivas.

La escasez de marcas en piezas de la primera mitad del siglo XVII es un fenómeno bastante general en toda España motivado, quizás, por la crisis económica y la consiguiente decadencia de los gremios. Ello puede explicar también el escaso número de plateros de nombre conocido, indicativo asimismo de la disminución de actividad de los talleres. En efecto, la documentación sólo aporta para añadir a esta reducida nómina de orfebres estellese el nombre de Juan Pérez de Aranguibel, autor éste que trabajó en la parroquia de San Juan de Estella en el año 1652 y en Muez dos años más tarde, si bien sus obras han desaparecido¹².

A partir de estos momentos se pierde el rastro de los punzones y orfebres estellese hasta la primera mitad del siglo XVIII, en que varias obras ostentan el cuño de la ciudad en forma de estrella de siete u ocho puntas. Junto a ella se repite a veces el de Pueio, punzón éste que puede identificarse con el del orfebre estellés Manuel PUEIO, de quien ya se conocía su actividad en San Gregorio entre 1749 y 1752¹³. La marca del platero se inscribe en letras capitales y una sola línea dentro de un marco rectangular, acompañándose de la mencionada estrella con ocho puntas en el relicario de Villanueva de Yerri mientras que en la naveta de Etayo o el ostentorio de Abaigar el cuño del marcador se compone de siete puntas. En el resto de sus obras, todas ellas de estilo barroco de esta primera mitad del XVIII, Manuel Pueio elude el control del contraste y su marca personal aparece sola;

¹¹ Arch. parroq. Villatuerta 1610-1705, fols. 43 y 48 y Arch. parroq. Villanueva de Yerri. Libro de cuentas 1555-1751.

¹² Arch. parroq. San Juan de Estella. Libro de cuentas 1587-1621 y Arch. parroq. Muez, Libro de cuentas, año 1654, fol. 333.

¹³ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Apuntes para una historia de la platería en la basilica de San Gregorio Ostiense*, P.V. 1981, pág. 351.

de esta manera la encontramos en dos cálices de Larrión o en la naveta de Murieta.

En la primera mitad del siglo XVIII trabaja también el estellés Juan Antonio Anzín, platero ya conocido por sus trabajos de 1740 para la basílica de San Gregorio Ostiense¹⁴, pero que ahora documentamos a partir de 1725 ampliando además de manera considerable el número de sus obras, de suerte que se nos revela como uno de los orfebres más representativos del taller de Estella en el segundo cuarto del siglo XVIII. La marca de ANZÍN reproduce su apellido completo en letras capitales con una sola línea encerrada en un rectángulo de contorno ondulado. En los hostiarios de Gastiain, Ollogoyen o Ulibarri se acompaña de la marca de la ciudad con siete puntas mientras que la marca de ciudad que se estampa en el relicario de Abaigar junto a la del platero parece una degeneración de la estrella, bien por superposición de dos cuños o bien por desconocimiento del simbolismo de la misma. En sus restantes trabajos Anzín evitó el control del contraste y por ello el copón de Los Arcos, las crismas de Murillo de Yerri o los relicarios de San Miguel y San Antonio de Padua de Lodosa, fechados en 1728 y 1735 respectivamente, sólo llevan estampada la marca del propio orfebre. Además se conoce por la documentación el cáliz que este platero efectuó en el año 1738 para la iglesia parroquial de Villatuerta¹⁵. No obstante, hay que tener en cuenta la existencia de un segundo orfebre del mismo apellido, Benito Anzín, que en el año 1739 registramos restaurando diversas obras en Cirauqui, lo cual plantea las lógicas dudas respecto de la autoría de las anteriores por la coincidencia cronológica, a no ser que se trate de un error en el nombre, dado su carácter excepcional único¹⁶ (lám. 2).

Excepcional es también la presencia de la estrella estampada en las crismas neoclásicas de Allo, fechables cerca del 1800, junto al punzón Cildoz escrito en letras minúsculas en un óvalo de contorno ondulado. En primer lugar porque las restantes obras de este artífice, como las vinajeras de Igúzquiza, las crismas de Lezaun o las vinajeras neoclásicas de las Benedictinas de Etella, carecen

todas de marca de localidad; por otra parte porque en estos momentos parece que ya no se utilizaba habitualmente la estrella como marca de la ciudad. Además hay que tener presente que un platero de igual apellido y contemporáneo del anterior trabaja en Lorca, pero aquí el punzón aparece bajo otro cuño escrito en letras capitales y doble línea, y se acompaña del punzón de Pamplona y de marca cronológica —801—. Todo ello parece indicar un cambio de residencia por parte del platero o, por lo menos, que sus piezas eran revisadas por ensayadores de una u otra localidad indistintamente.

En cualquier caso, durante la segunda mitad del siglo XVIII el punzón de Estella experimenta una modificación sustancial, volviendo a utilizarse ahora de nuevo el nombre completo de la ciudad, si bien en castellano y con letras capitales desarrolladas en doble línea. Entre el reducido número de obras que llevan estampado este cuño, puede citarse las crismas de Arizala o Larrión, el ostensorio de Villatuerta o el cáliz de Traibuenas, casi todas ellas piezas rococó. Las dos últimas se acompañan de la marca de Ventura, otro de los apellidos de orfebres más significativos de la merindad que llenan con su presencia casi todo el siglo XVIII y de los cuales conocemos a dos miembros. A José Ventura lo encontramos en 1718 arreglando la cruz de Mendilibarri, y entre 1727 y 1731 se ocupa en el relicario cabeza de San Gregorio Ostiense¹⁷, mientras que su hijo, Manuel Ventura, parece llenar con su actividad el tercer cuarto del siglo hasta el año 1788 inclusive. Hasta ahora se venía considerando que el punzón correspondía a este último orfebre por razones de cronología, pero la documentación demuestra que ambos artífices colaboraron juntos en determinados trabajos, por ejemplo entre 1757 y 1759 cuando efectúan la cruz de la parroquia de Muniain¹⁸. El problema se acentúa si consideramos que el punzón se repite bajo dos modalidades —con «B» y con «V»—, en ambos casos sin letra inicial de nombre y con frecuencia en obras difíciles de fechar con exactitud por tratarse de piezas lisas —cucharillas de naveta o conchas de bautismos—. Por todo ello es difícil precisar si hay que adjudicar cada una de las

¹⁴ *Ibidem*, pág. 349.

¹⁵ Arch. parroq. Villatuerta. Libro de cuentas 1705-1783.

¹⁶ Arch. parroq. Cirauqui. Libro de cuentas, año 1739.

¹⁷ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Apuntes...*, pág. 349.

¹⁸ Arch. parroq. Muniain. Libro de cuentas 1754-1818.

marcas a un orfebre o si, por el contrario, ambas se refieren al mismo artífice actuando en calidad de autor y de contraste respectivamente. La cronología avanzada del reducido número de obras que llevan fecha parecen apuntar a Manuel Ventura, pero si ambas le pertenecen no se explica la presencia esporádica del punzón de ES/TELLA que las acompaña indistintamente en algún caso, ya que, como es norma generalizada en la platería estellesa, el marcador carece de punzón personal de apellido.

El punzón BEN/TVRA con «B» inicial desarrolla el apellido del orfebre en dos líneas de diferente amplitud inscritas en marco rectangular quebrado. De esta forma se estampa en el cáliz y ostensorio rococó de Villatuerta junto con el punzón ES/TELLA, también en el ostensorio rococó de San Román de Cirauqui, crismas de Anzín de estilo neoclásico, cucharilla de naveta de Eraul, dos cálices de Ecala y las sacras rococó de las Benedictinas de Estella y del Puy, estas últimas fechadas en el año 1766. Por el contrario, la marca de VEN/TVRA con «V» inicial y letras capitales en dos líneas de proporciones casi cuadradas, aparece en el cáliz de Traibuenas —en compañía de la de ES/TELLA—, en el cáliz y relicario de San Juan Bautista de Estella, conchas de bautizar de Arbeiza, Cirauqui, Echávarri o Abárzuza, crismas y relicario de Azagra, crismas de Morentín, cáliz de Zudaire, etc. La naveta de Ugar está fechada en el año 1786 y las vinajeras de Villatuerta en el 1788 (lám. 3).

A gran distancia del anterior trabajaron también por estos mismos años los plateros estellenses Pablo Llorente o Manuel Ximénez, quienes debieron desempeñar un papel secundario¹⁹. Por el contrario, a Fermín de Mendiluce, nacido en Estella en el 1751, no se le puede incluir en el taller local ya que su formación tuvo lugar en la Corte, si bien es cierto que a fines del siglo XVIII se le cita como platero residente en Navarra²⁰.

¹⁹ Pablo Llorente hizo la concha de Eraul en 1797 (Arch. parroq. Eraul, Libro de cuentas 1751-1798) y Manuel Ximénez compuso la cruz de Ugar en el 1740 (Arch. parroq. Libro cuentas 1741-1930).

²⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Plateros navarros de los siglos XVI-XVII y XVIII en Madrid*. P.V. 1974, págs. 212-203. Por la misma razón no incluimos en el taller de Estella a Diego de Zabalza, orfebre conocido a través de las investigaciones de J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Diego de Zabalza, platero del duque de Leruna*. P.V. y BARRIO MOYA: *Noticias y documentos sobre Diego de Zabalza, platero navarro del siglo XVII*. P.V. 1982, pág. 587.

Pero la actividad de los orfebres estelleses en el siglo XVIII no se circunscribe únicamente al perímetro de la ciudad de Estella, aunque es allí donde se crearon el Colegio de plateros y los talleres más importantes de la merindad, sino que hay constancia de la existencia de un crecido número de plateros que trabajaron desde algunos otros lugares llegando en ocasiones a constituir asimismo Colegio de plateros con derecho a ejercer control directo sobre sus orfebres a través de un ensayador local que contaba con su propia marca de ciudad. Este es el caso de Los Arcos, población que formó parte del reino de Castilla a partir de 1463, pero que en el 1753 pasa a depender de nuevo de Navarra. Ello explica el crecido número de obras y artífices riojanos que trabajaron en la zona, ya que las relaciones artísticas con la vecina Rioja, favorecidas por la situación política, debieron ser constantes entre el siglo XVI y el XVIII. Sin embargo, a lo largo del siglo XVIII una familia de plateros navarros, los Echeverría, acapararon la actividad del taller local coincidiendo en una etapa de florecimiento en la ciudad. Ya se indicó en otro lugar cómo los miembros de dicha familia debieron ejercer casi un auténtico monopolio, puesto que en la documentación se repiten continuamente los mismos nombres de Bartolomé, Fermín Antonio, Juan José, Santos y Gabriel José de Echeverría.

A todos ellos debemos ahora añadir la existencia del platero Andrés de Echeverría, que en el año 1670 aderezó la cruz de Arguiño y que en el 1678 el cabildo de Cirauqui, al reclamarle ciertas deudas por el entierro de su mujer María de Arizpe, lo cita como «residente en Estella»²¹. La coincidencia de apellido y profesión hacen sospechar que este orfebre sea el miembro más antiguo de la familia Echeverría, posible padre o abuelo de los anteriores, y, si esto fuese cierto, habría que pensar que su posterior establecimiento en Los Arcos y el consiguiente auge y emancipación de este taller se lleva a cabo como una prolongación del taller de Estella del que, finalmente, terminan separándose. De esta manera, los Echeverría revitalizan el núcleo de Los Arcos que había vivido tradicionalmente entre plateros riojanos y navarros.

Respecto de los punzones, las marcas de orfebre y de ciudad que conocemos son bastante pro-

²¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Apuntes...*, 383.

blemáticas, y el estado de la investigación no permite llegar a conclusiones definitivas. Es posible que el punzón ECHE/VERRIA estampado en el cáliz de Los Arcos o en las vinajeras neoclásicas de San Gregorio Ostiense, pertenezcan a Gabriel José de Echeverría, aunque la semejanza de fechas con su hermano Santos impide una afirmación categórica al respecto. Problemáticas son también las marcas alusivas a la propia villa de Los Arcos. A las modalidades ya registradas por Cruz Valdovinos: ARCOS y flecha, con la posibilidad de aparecer juntas o de manera independiente cada una de ellas, hay que añadir ahora otra variante compuesta también por el nombre de la ciudad pero en toscas letras capitales desarrolladas en dos líneas de formato cuadrado —ARC/OS— dividiéndose la sílaba última entre los dos renglones. De esta manera la encontramos en el cáliz de Luquin, los relicarios de Oco o de San Cornelio de Sansol y en el ostensorio de Cárcar, piezas todas ellas de la segunda mitad del siglo XVIII o restauradas en estos momentos. No cabe duda de que todos estos cuños se refieren a la ciudad de Los Arcos, ya que transcriben su nombre o toman un símbolo del escudo de la villa —la flecha— como ocurría también en los punzones de la ciudad de Estella. Asimismo puede afirmarse con relativa certeza que estas marcas fueron utilizadas por diferentes orfebres a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII cuando actuaban en calidad de contraste, siguiendo así también la norma más generalizada en Navarra de que el ensayador no utilice marca personal de apellido. Lo que ya no puede asegurarse es a qué orfebre correspondía cada una de ellas; si insistimos en el carácter de monopolio que mantuvieron los Echeverría, parece evidente que las marcas pertenecieron a sus diversos miembros y que, en determinados casos, resumirían en ella el triple carácter de autor, contraste y ciudad. Pero el relicario rococó de Mues vuelve a plantear la duda, ya que junto a los punzones ARCOS y flecha aparece un tercero no identificado, que permite admitir la existencia de algunos otros orfebres, los cuales desempeñarían un papel más secundario en el taller de la ciudad.

Con Estella y Los Arcos se agotan las poblaciones de la merindad de Estella, que contaron con ensayador propio en diversas épocas, pero junto a ellas hay que mencionar también la villa de Viana, ciudad fronteriza con la Rioja con la que mantuvo

contactos estrechos en el campo de la platería, ámbito en el cual su actividad debió de ser destacada a lo largo de los siglos. De esta forma, aunque no se conoce ninguna marca de esta ciudad²², su nómina de orfebres es relativamente numerosa a partir del siglo XVI. El por qué de esta carencia de marca de ciudad es un problema todavía no resuelto —quizá nunca contó con Colegio de plateros independiente—, pero el interés de la localidad como centro activo del arte de la platería queda de manifiesto a través de los orfebres que la investigación más reciente está dando a conocer²³. De esta manera podemos dar noticias de Juan Alonso de Buytrón, autor de dos cruces de Viana que efectuó en 1575 y de la custodia de Mendavia en el 1591²⁴; a Pedro González se debe un cáliz realizado para la parroquia de Viana en el año 1596, y Celedón Estrada trabaja en la misma parroquia en 1602 efectuando diversos reparos. Se conoce también al platero vianés Juan de la Cruz, a quien se debe el incensario de comienzos del XVII que, con diversas restauraciones, se conserva en la parroquia de Bargota, y a Marín Sáenz, autor de unas crismas para Viana en el año 1642. A mediados del siglo XVIII trabajaron, por último, en Viana Juan y Félix de Soto, el primero en 1757 y el segundo entre el 1762 y el 94, perdiéndose el rastro de los plateros vianeses a partir de esta última fecha²⁵. De esta manera parece que en torno a 1800 desaparecen los talleres de orfebrería en todos los centros activos de la merindad de Estella.

CONCLUSIONES

Como resumen de todo lo anterior, sin profundizar en el análisis estilístico de las piezas ni en la calidad de las mismas, podemos aventurar una serie de conclusiones que sirvan de base a posteriores estudios sobre la orfebrería estellesa.

1. En primer lugar, se pone de manifiesto la importancia de la merindad en el campo de la orfebrería, corroborada por la existencia de talleres y

²² Arch. parroq. Arguiñano. Libro de cuentas 1654 y AD. Pamplona. Olló. C/917, número 1.

²³ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Plata y plateros de Viana*. P.V. 1979.

²⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C.: *op. cit.*

²⁵ AD. Pamplona. Garro. C/130, núm. 2.

orfebres, entre el siglo XVI y el XVIII inclusive. A comienzos del XIX, por el contrario, se pierde definitivamente su rastro en toda la merindad.

2. Por otra parte, se confirma la existencia de un Colegio de plateros con sede en Estella, ciudad ésta que mantiene su papel director entre 1500 y 1800 y de donde parece derivar el grueso del taller de Los Arcos. Esta segunda población reafirma su importancia a lo largo del siglo XVIII y termina erigiéndose en Colegio centro independiente con derecho a controlar su producción a través de ensayadores locales y marcas de ciudad propias. El tercer foco de interés se localiza en Viana, villa que carece de autonomía para el marcaje pero en la que trabajan diversos orfebres locales entre los años finales del siglo XVI y los últimos del XVIII.

3. El sistema de marcaje en la merindad de Estella sigue una evolución propia, con caracteres específicos en determinados momentos. En líneas generales el ensayador utiliza la marca de la ciudad pero carece de punzón personal de apellido y de marca cronológica. Por excepción, parece que el marcador funde la marca de la ciudad con la de su apellido cuando actúa como autor y contraste simultáneamente.

4. Durante el siglo XVI el único centro de marcaje dentro de la merindad es Estella, y el único punzón se compone, igual que en Pamplona o en Sangüesa, del nombre de la ciudad en caracteres goticistas surmontado por una estrella, elemento simbólico alusivo al nombre de la villa. Hay constancia de la utilización de dicha marca en el año 1585, e incluso algunos años después.

5. Este sistema se diversifica a partir de 1600. La marca de la ciudad ahora —y hasta mediados del siglo XVIII— queda reducida a la estrella que

admite diversas variantes según el cuño propio de cada marcador. Comienzan también en estos momentos a repetirse algunos punzones de orfebres. De manera excepcional se unen a la estrella para resumir el doble carácter de ensayador y de autor. Otros admiten doble graffa, lo cual plantea algunos problemas no del todo resueltos. Pero en ningún caso los orfebres indican la inicial de su nombre, sino solamente el apellido, hecho éste que puede llevar a errores en determinados momentos.

6. En la segunda mitad del siglo XVIII se modifica sustancialmente el punzón de Estella, que vuelve a utilizar ahora el nombre de la ciudad, si bien en letras capitales y dos líneas, eliminándose la estrella simbólica. Junto a esta marca o independiente de ella pero dentro de esta segunda mitad de siglo, se repite con frecuencia el nombre del platero Ventura, cuya doble grafía es también problemática.

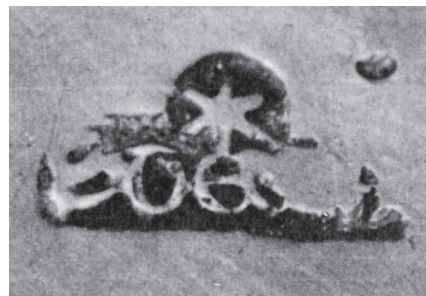
7. Por esas fechas la ciudad de Los Arcos comienza a utilizar su propia marca de ciudad que hemos registrado bajo diversas variantes: una flecha, ARCOS —unida o no a la anterior— y ARC/OS²⁶.

8. En total hemos recogido seis marcas de ciudad, tres pertenecientes a la villa de Estella y otras tres a la de Los Arcos, si bien algunas admiten variaciones secundarias que amplían este número. Al mismo tiempo hemos constatado la existencia de casi cuarenta plateros estellesses —contando tanto sus punzones como las noticias documentales acerca de ellos— localizados en tres centros principales: Estella, Los Arcos y Viana. Su actividad se extiende desde la segunda mitad del siglo XVI hasta los últimos años del siglo XVIII, en que los talleres de Estella parecen extinguirse completamente.

²⁶ Estando ya en prensa este trabajo, hemos podido constatar la existencia de una nueva modalidad de punzón de Los Arcos que incorpora, además de la fecha y el nombre de la villa, la marca cronológica, lo cual supone una excepción en el sistema de marcaje de la platería estellesa. De esta forma, un Cáliz de Olejua de fines del siglo XVIII ostenta la flecha más 89/ARCOS perteneciente, quizá, a un miembro de la familia Echeverría cuando actúa en calidad de contraste (Vid. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE: *Catálogo... Merindad de Estella*** ...pág. 427).



1. Cruz de Artaza. Hacia 1500.



2. Píxide de Ayegui. Primer tercio siglo XVI.



3. Píxide de Iturgoyen. Primer tercio del siglo XVI.



4. Cáliz de San Miguel de Estella.
Primera mitad del siglo XVI.



5. Cruz de Ugar. Año 1585.



6. Jarra del convento de benedictina de Estella.
Hacia 1600.



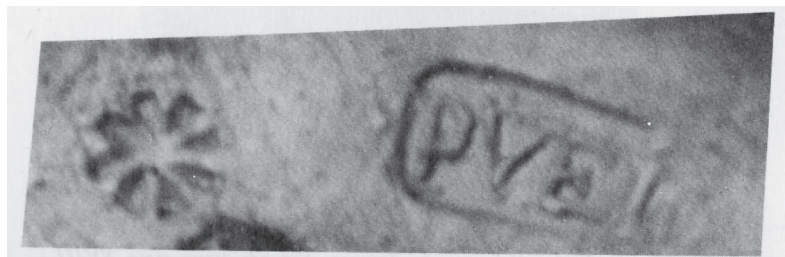
1. Alonso de Samaniego. Cáliz de Morentín. Hacia 1600.



2. Álvaro de Espinosa. Crismeras de Villatuerta. 1610.



3. Álvaro de Espinosa? Cáliz de Genevilla.



4. Manuel Pueio. Relicario de Villanueva de Yerri. Segundo tercio del siglo XVIII.



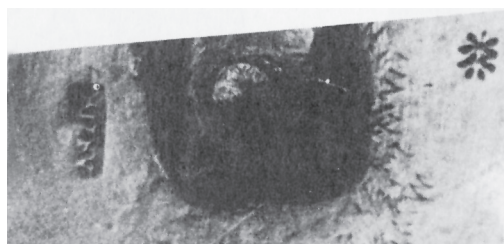
5. Manuel Pueio. Naveta de Etayo. Segundo tercio del siglo XVIII.



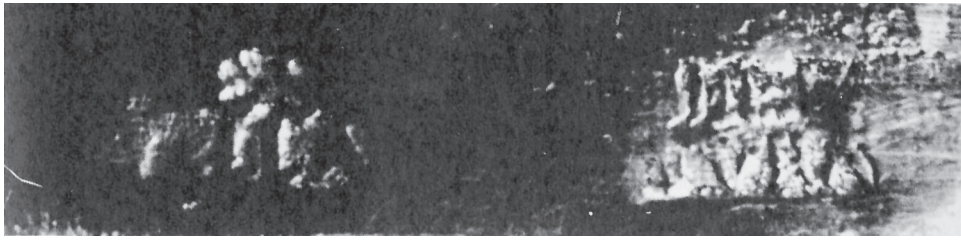
6. Juan Antonio Anzín. Hostiario de Gastiain. Segundo tercio s. XVIII.



7. Juan Antonio Anzín. Crismeras de Murillo de Yerri. Segundo tercio s. XVIII.



8. Juan Antonio Anzín. Relicario de Abaigar. Segundo tercio siglo XVIII.



1. Punzón de la ciudad (Es/tella) y de Manuel Ventura? Ostensorio de Villatuerta. Segunda mitad del siglo XVIII.



2. Manuel Ventura? Cáliz de Villatuerta. Segunda mitad del siglo XVIII.



3. Manuel Ventura? Crismeras de Azagra. Segunda mitad del siglo XVIII.

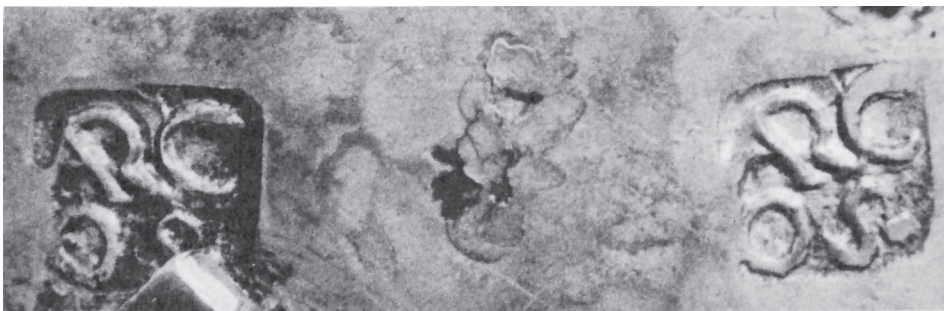
LÁMINA III. Punzones estelleses de la segunda mitad del siglo XVIII.



1. Punzón de la ciudad. Copón de Los Arcos. Segunda mitad del siglo XVIII.



2. Punzón de la ciudad. Cruz de Los Arcos. Tercer cuarto del siglo XVIII.



3. Punzón de la ciudad. Relicario de Sansol.



4. Relicario de Mues.



5. Echeverría. Cáliz neoclásico de Los Arcos. Hacia 1800.

Constantes de la orfebrería canaria: arciprestazgo de Gáldar

JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA

INTRODUCCIÓN

Dentro de las artes, el estudio de la orfebrería siempre ha quedado relegado a un segundo plano. Se ha tratado como si fuese un «arte menor», obviándose en el peor de los casos. Esto no está de acorde con la importancia y protagonismo que ha tenido en la historia del arte. Al respecto, Fernando A. Martín¹ nos señala el retraso de la investigación de este tema en España, comparado con otras naciones de Europa.

La orfebrería en el Archipiélago Canario cuenta con un importante corpus, que resulta insustituible en cualquier aspecto que tratemos del tema, nos referimos a la obra del Dr. Hernández Perra². La hemos consultado en el presente trabajo como punto de partida, ya que en la misma se dejan abiertas numerosas vías de estudio. Hemos tomado las constantes de la orfebrería canaria a través del arciprestazgo de Gáldar. A las piezas ya conocidas unimos otras que han permanecido en la oscuridad.

Si bien la orfebrería civil ha tenido una enorme importancia en España, con figuras destacadas como Antonio Martínez³, la religiosa va a cubrir

una mayor producción temática. En nuestro estudio particular será la que privará con carácter absoluto.

Hemos centrado nuestro trabajo en un caso particular, pero que al mismo tiempo es definidor de un modelo que encontramos repetido en el Archipiélago Canario. El esquema resultante del conjunto de piezas existentes en Agaete, Gáldar y Guía nos es útil para todo Canarias, con un corrector que sería el matiz peculiar propio de cada isla, comarca o localidad. Lo que es lo mismo, las constantes que son propias de la orfebrería en Canarias, preferentemente de finales del siglo XV a principios del XIX, las tendremos en el arciprestazgo de Gáldar.

El arciprestazgo de Santiago de Gáldar, en la isla de Gran Canaria, está formado en la actualidad por los municipios de Agaete, Gáldar y Santa María de Guía. La denominación viene dada por ser Santiago de los Caballeros la parroquia más antigua, coincidiendo con la primera división eclesiástica de la isla a raíz de la conquista. A lo largo del siglo XVI se crean las de Nuestra Señora de la Concepción de Agaete y Santa María de Guía⁴, que pronto tomarán importancia en la historia religiosa de la isla, unido al desarrollo económico que cobran las respectivas poblaciones. Lamentablemente, la primitiva iglesia de Nuestra Señora de la Concep-

¹ MARTÍN, Fernando A.: *El punzón de Cuenca*, en «Goya, Revista de Arte», núm. 151, Madrid, 1979, pág. 12.

² HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería de Canarias*, Instituto «Diego Velázquez», C.S.I.C., Madrid, 1955.

³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Primera aproximación al platero Antonio Martínez*, en «Goya, Revista de Arte», núm. 160, Madrid, 1981, págs. 194-201.

⁴ Estas tres parroquias se localizan en las cabeceras municipales.

ción desapareció en el siglo XIX pasto de las llamas, perdiendo el patrimonio artístico, incidiendo en que no podamos reseñar piezas del citado templo⁵.

Tanto para la pintura, la escultura o la orfebrería en Canarias, tenemos tres focos de origen en la producción de las obras de arte:

- a) Europeo.
- b) Americano.
- c) Autóctono.

Cada una de estas procedencias cobrará un valor particular según los momentos históricos, siempre en coherencia con las vinculaciones forjadas tras la conquista del Archipiélago.

Vamos a considerar las obras enviadas desde la Península Ibérica como las de procedencia europea. Dentro del arciprestazgo destacaría una obra, el ostensorio del Corpus Christi de la parroquial de Santiago de los Caballeros, obra del orfebre cordobés Damián de Castro, del que Canarias tiene importantes obras en las islas de Gran Canaria y Tenerife. No todas las obras europeas conservadas en las islas proceden de la Península; la magnífica lámpara de la catedral de Las Palmas, regalo del obispo García Jiménez (siglo XVII) es genovesa. Esta obra tiene una enorme importancia no sólo por su valor intrínseco, sino por la influencia que ejerce en obras autóctonas como la lámpara de la parroquial de Santa María de Guía. Flandes también estuvo presente; la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Agaete contó con una interesante pieza de orfebrería. Se trataba de un cáliz flamenco —hoy desaparecido— mandado traer de esa región por Antón Cerezo, fundador de la ermita de Nuestra Señora de las Nieves⁶.

La procedencia americana es más usual en estas tierras. Entre los miles de canarios que emigraron hacia América, los de mayor fortuna enviaron regalos a sus parroquias natales o de su devoción, materializados en pinturas, esculturas⁷ y en piezas

de orfebrería. A nivel de las islas, nos puede servir de ejemplo-tipo la gran cruz de filigrana de plata de la parroquia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos, donada en 1673 por el obispo de Santiago de Cuba, el icodense Estévez Borges. A menor escala, América está representada en Gáldar por dos piezas, un cáliz renacentista y una lámpara del Santísimo, enviadas desde Méjico en el siglo XVII. El cáliz galdense lleva el punzón y la lámpara su correspondiente inscripción de donación. En Santa María de Guía destaca la custodia, presumiblemente también enviada desde Nueva España, del siglo XVII.

La producción autóctona cubre la mayor parte de la demanda. Los envíos desde Europa se deben a encargos concretos y los americanos a donaciones de indianos. La producción local será la que dé un mayor número de obras, derivado de la importancia que adquiere la orfebrería en Canarias, destacando la escuela de plateros de La Laguna con sus retablos-manifestadores, custodias procesionales, andas de baldaquino, etc. De su ingente producción se podría destacar la monumental custodia procesional de la catedral de La Laguna, donada en 1780 por los marqueses de Villanueva del Prado. Según el Dr. Hernández Perera⁸ es muestra del alto nivel alcanzado por los plateros canarios, siendo de justicia reivindicar para esta creación isleña un puesto destacado dentro de la orfebrería barroca española. En el arciprestazgo, la platería autóctona está representada por varias piezas, entre las que destacamos la cruz procesional gótico-renacentista y el «cáliz de Santiago», así como el copón barroco y lámpara de la Encarnación, en la parroquia jacobea. En Santa María de Guía destaca el sol que para la citada imagen de la Virgen se labra en 1793 en los talleres de Gran Canaria; la lámpara de la citada parroquia sigue las directrices de la genovesa de la catedral de Las Palmas, lo que indica la influencia que las obras importadas relevantes ejercen en la producción local, renovando los lenguajes artísticos de las islas, aunque luego se arcaícen. Diversos atributos marianos, de santos, portapaces, navetas, veneras bautismales, etc., son realizados en los talleres isleños.

Los tipos existentes están en relación con las necesidades básicas del culto, apreciándose que los

⁵ Se conserva la antigua imagen de la patrona, Ntra. Sra. de las Nieves, venerada en una tabla flamenca del siglo XVI, en la ermita del Puerto de las Nieves.

⁶ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián: *La villa de Agaete y su Virgen de las Nieves*. Ed. del Ilre. Ayuntamiento de la villa de Agaete, 1949, pág. 25.

⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: *Esculturas americanas en Canarias*, en «Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana». Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979, tomo II.

⁸ HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pág. 272.

más frecuentes son los relacionados con la Eucaristía, con ellos se cubre el esquema de los lugares de origen para las piezas canarias. Podríamos relacionarlos con los siguientes temas:

— Con la Eucaristía: ostensorios, cálices, copones, etc.

— Con la Virgen María: solios de estrellas, coronas imperiales, medias lunas, soles, etc.

— Con la imagen de Cristo: potencias, cruces, etc.

— De iluminación: lámparas, ciriales, lámparas del Santísimo, etc.

— Atributos iconográficos de santos.

— Otros: navetas, portapaces, veneras bautismales, etc.

El patrimonio ha llegado menguado, a pesar de no pertenecer sólo a las tres iglesias mayores de Santiago, Santa María y la Concepción, sino que las ermitas principales contaban con sus piezas. Destacaba la de Nuestra Señora de la Vega (o de la Encarnación)⁹, cuyo edificio ha desaparecido, y la conventual de San Antonio de la Vega, orden franciscana¹⁰. A las desapariciones de edificios se une la venta de piezas, como la efectuada en Santa María de Guía en 1880, suponiéndole la pérdida de objetos de gran interés.

ESTILOS ARTÍSTICOS

A lo largo del siglo XV se van incorporando al mundo occidental las diversas islas que conforman el Archipiélago Canario. El primer estilo que llega a estas tierras es el gótico. A partir de este movimiento llegaron las diversas concepciones artísticas, con cierto retraso en algunos casos. En las piezas de orfebrería conservadas en Gáldar y Guía están representados todos los estilos del gótico al rococó. Incluimos también una obra ecléctica del presente siglo.

El gótico en las islas se vincula a elementos del renacimiento en la primera mitad del siglo XVI, tal como ocurre en la arquitectura, derivando en

renacimiento en la segunda mitad de la citada centuria¹¹. Gótico será el primer ostensorio de Gáldar, desaparecido. Gótico, con elementos renacientes, es la cruz procesional de Santiago, que paralelamente al hecho arquitectónico corresponde a la primera mitad del siglo XVI.

El primer renacimiento está presente en el denominado «cáliz de Santiago», de gusto plateresco. Existe en la parroquia antes de 1550. De gusto escurialense (hacia el 1600) podemos ubicar el denominado «cáliz franciscano», con punzón de M entre columnas, contrasta su severidad, tan del gusto «Felipe II», con el del «cáliz de Santiago». Muy similar es el cáliz de Santa María de Guía.

El barroco tendrá la impronta canaria y americana. De las islas será el copón de plata cincelada y diversas alhajas del templo jacobeo. También se labrará la lámpara de plata para la iglesia de Santa María de Guía o el sol de la venerada imagen mariana. En 1626 doña María de Quintana desde Méjico, envía la lámpara del Santísimo para el templo galdense. De ese país americano llegaría la custodia de Santa María de Guía. Es en el siglo XVII cuando en Gáldar está residiendo un orfebre, del que no tenemos muchas noticias; se trata de Alonso de Azara que en 1677 está efectuando reparaciones en una cruz¹². En el barroco se localizan muchas obras de carácter menor, tales como solios y atributos iconográficos de diversas imágenes.

El rococó, aparte de presentar coronas imperiales para la Virgen, de factura local, es el momento de la llegada de una gran obra. Entre 1773 y 1776 llega a la ciudad de Gáldar el ostensorio del Corpus Christi, obra del orfebre cordobés Damián de Castro. Con su figura se cierra este importante ciclo de la orfebrería de los siglos XVI al XVIII.

Como epílogo, en el presente siglo, destacamos las andas de baldaquino de Santa María de Guía, de gusto ecléctico, que completa el sol y la luna barrocos.

⁹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián: *Nuestra Señora de la Vega en la Historia de Gáldar*, en «Homenaje al Sr. Trujillo Rodríguez», Santa Cruz de Tenerife, 1982.

¹⁰ En el Archivo Parroquial de Santiago de los Caballeros de Gáldar (en adelante A.P.S.C.G.), se conserva el inventario de sus bienes, carpeta núm. 15.

¹¹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián: *La arquitectura del Renacimiento en el Archipiélago Canario*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1983.

¹² HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pág. 366 y 379.

TIPOS

Cálices y copones

La única obra punzonada en el arciprestazgo es un cáliz, que lleva la marca de Méjico. Los punzones van en el interior del pie, consistente en tres marcas, la central se trata de una M que queda entre columnas, sobre la misma una cabeza, rematado todo por una corona, que según Hernández Perera, corresponde a Méjico; a la izquierda aparece un castillo sobre unas bandas ondulantes y a la derecha la sigla ENA que debe responder a las iniciales del platero. Este punzón no aparece en la forma típica del siglo XVIII, por lo que se ha pensado se trate de una fórmula empleada en la primera mitad del siglo XVII¹³. El Dr. Hernández Perera nos hace una exhaustiva y detallada descripción del mismo, que por lo precisa vamos a reproducir:

«El nudo, en idéntica forma de jarrón semiovoide, es aquí abultado, y además de una serie de espejos entrelazados por labor de ceas grabadas presenta otra de gallones. En el pie se suceden dos orlas de espejos y sus grabados de línea son de una elegante sencillez, apareciendo ya el punteado para destacar los espejos y cartelas sobre fondos mates. La copa carece de decoración de línea y sólo las seis venas de sección cuadrada forman todo su ropaje ornamental»¹⁴.

Se ha fechado hacia el año 1600 y el referido al autor, siguiendo la terminología empleada en Méjico por el señor Valle-Arizpe, lo denomina «cáliz franciscano». Es de plata sin dorar y estilísticamente es renacentista, con la elegancia y sobriedad propia de las directrices de Felipe II.

Similar al cáliz mejicano de Santiago de Gáldar es el conservado en Santa María de Guía. La parroquial guiense contó con varios cálices, en el año 1880 se produjo la venta de cuatro de ellos, quedando sólo uno¹⁵. El cáliz de Guía es renacentista. El inventario realizado en 1849 es rico en detalles, así con respecto a los vasos dice:

«Dos cálices dorados, uno grande q. donó Felipe IV y otro q. siempre ha estado en la Yglesia.»

Por el inventario anterior sabemos que el cáliz grande pesaba tres libras, trece onzas y ocho adarmes¹⁶, precisamente consta que uno de los cálices vendidos tenía esas características. No deja de ser curioso desprenderse de un regalo regio o que por lo menos se tenía por tal. El cáliz conservado es muy cercano al que efectivamente regalara Felipe IV a la catedral de Las Palmas, tal como reza su inscripción¹⁷. El cáliz de Guía coincide con esas formas arcaizantes del siglo XVII. El pie tiene decoración de espejos, metidos en cartelas y con fina decoración, separados por bandas. El nudo destaca con un jarrón sobre gallones o nervios que vemos repetidos en la subcopa.

De producción autóctona es el denominado «cáliz de Santiago» por presentar la imagen del santo patrón. Fabricado en plata está dorado y contrasta con la sobriedad del «cáliz franciscano» de Méjico, al responder a modelos platerescos. Se trata de los primeros vasos sagrados con que contó la parroquia, inventariado en 1550¹⁸. En líneas generales destaca su pie de forma estrellada, muy plano; nudo con diversas molduras, decoración de eses, así como la imagen del apóstol, querubines, grutescos y cartelas.

Con un cáliz flamenco contó la villa de Agaete. Desgraciadamente perdido, se justifica su presencia por los encargos de Antón Cerezo en el siglo XVI a Flandes¹⁹, entre los que destacó el tríptico de Nuestra Señora de las Nieves.

En el apartado de copones, destaca el barroco de la iglesia de Santiago de los Caballeros. Lleva casi toda su superficie grabada. El nudo es delgado y de gran sencillez, dándole el efecto de mayor volumen a la copa. La tapa, también grabada, lleva remate de cruz con crucifijo. Actualmente se le coloca como atributo iconográfico a la Magdalena.

¹³ *Ibidem*, pág. 171.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Archivo Parroquial de Santa María de Guía (en adelante, A.P.S.M.G.), realizó la venta el párroco D. Vicente Matamala, con autorización episcopal.

¹⁶ A.P.S.M.G., inventario de 1828.

¹⁷ HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, págs. 107 y 108.

¹⁸ *Ibidem*, págs. 213-214, del archivo de Santiago, libro de Inventarios y visitas, fol. 1.º.

¹⁹ JIMÉNEZ SÁNCHEZ: *op. cit.*

Custodias

La primera custodia con que contó Gáldar no se conserva en la actualidad, el modelo era germánico, traído a España por Enrique de Arfe, y que materializó en la que realizó para Córdoba en 1518²⁰. Era un ostensorio mixto que se instalaba sobre un cáliz, tomando el aspecto de un vaso cilíndrico. Es descrita en un inventario de 1556 y según el Dr. Hernández Perera es anterior a 1550 y servía para la procesión del Corpus galdense, donde el obispo Vázquez de Arce en 1515²¹ manda que asista todo el clero del arciprestazgo.

La custodia que actualmente se conserva responde a otro tipo diferente, con viril de caja cilíndrica plana. Esta importante pieza de orfebrería llega a la ciudad de Gáldar en el siglo XVIII, de origen peninsular. Los punzones de Córdoba estaban reputados como de los mejores del país, tanto que según Enrique Romero de Torres, los plateros con certificado de examen en la ciudad califal eran admitidos con preferencia en cualquier taller de España²². A diversas localidades canarias llegan en el siglo XVIII obras cordobesas, todas de Damián de Castro. La primera custodia que del orfebre arribó al Archipiélago tuvo por destino la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de la villa de La Orotava, la más monumental de las que realizó para Canarias.

El siglo XVIII será de enorme importancia en la orfebrería cordobesa, con figuras tan destacadas como Alonso de Aguilar y Bernabé García de los Reyes, este último el más destacado platero de la primera mitad del siglo en Córdoba, en opinión de José Valverde Madrid²³, fue el maestro de Damián de Castro. Es Castro (1716-1793)²⁴ un artista fecundo que realizó obras para Córdoba, Málaga, Sevilla, Canarias, etc.

La custodia del Corpus de Gáldar, según el Dr. Hernández Perera²⁵ es obra evidente de Damián de Castro. Ortiz Juárez²⁶ ve tres etapas en la obra del orfebre: la primera, simplemente barroca; otra, la rococó, época de mayor fecundidad, a la que pertenece la obra galdense, y una tercera neoclásica.

De las custodias canarias de Damián de Castro, la más cercana a la galdense es la de la iglesia de San Gregorio de Telde, del año 1771, no llegando a la espectacularidad de la catedralicia de Las Palmas o la referida de La Concepción de La Orotava. De los ostensorios cordobeses del orfebre, la de Gáldar no es tan rococó como una de las conservadas en la parroquia de la Inmaculada de Villa del Río y más cercana a la otra de la citada parroquial y las Carmelitas Descalzas de Bujalance. El parentesco tipológico y cronológico más estrecho lo hemos encontrado con el ostensorio de la parroquia de San Pedro de Córdoba, que realizó en las mismas fechas que la galdense. Según el Dr. Hernández Perera, la canaria se realiza entre 1773-1776 y la andaluza, según Ortiz Juárez, hacia 1775²⁷, lo que evidencia unas mismas fechas para ambas, así como realizadas sobre tipos casi idénticos.

La custodia galdense presenta en su pie un repertorio iconográfico de tipo eucarístico, como el agnus dei, ramos de uvas o el pelícano, tomando protagonismo el cordero en un medallón con adornos de rocallas. El nudo es de extraordinaria belleza, centrado en torno a la Santa Faz de Cristo, a sus lados lleva cabezas de querubines, tal como ocurre en otras obras de Damián de Castro. Estos querubines vinculan su obra con la del escultor Alonso Gómez de Sandoval, contemporáneo y amigo de Castro y entre quienes se aprecian mutuas influencias²⁸. El sol se compone de gran número de rayos que salen de una nube de querubines que rodean el viril, rematado con cruz latina.

Se ha especulado de que la citada custodia perteneció al convento franciscano de San Antonio de la Vega y que de esa iglesia, tras la desamortización pasó a la parroquial de Santiago. Documentalmente no hay evidencias para poderlo afirmar. En inventarios de 1821 de la parroquial leemos: «una

²⁰ ORTIZ JUÁREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa*, Córdoba, 1973, págs. 34-36.

²¹ RODRÍGUEZ MOURE, J.: *Historia de la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de la ciudad de La Laguna*, La Laguna, 1915, págs. 291-292.

²² ROMERO DE TORRES, Enrique: *La monumental lámpara de plata con incrustaciones de oro, existente en la capilla mayor de la Santa Iglesia Catedral*, en Bol. Academia de Córdoba, núm. 55 (1946), pág. 55.

²³ ORTIZ JUÁREZ: *op. cit.*, pág. 115.

²⁴ *Ibidem*, pág. 113.

²⁵ HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pág. 475.

²⁶ ORTIZ JUÁREZ: *op. cit.*, pág. 18.

²⁷ *Ibidem*, pág. 75.

²⁸ *Ibidem*, pág. 17.

custodia sobredorada con sus rayos», que puede referirse a la de Castro, mientras la que pertenecía al convento aún en 1846 permanecía en poder de los herederos de D. José Medina Tovar, señalándose que era de plata sobredorada con pedrería falsa ²⁹.

La custodia de Santa María de Guía ha permanecido en el olvido hasta el presente momento. Por un inventario de 1849 sabemos que es obra americana:

«Una custodia dorada q. mandó de Indias el capitán D. Antonio Bethencourt y Franquis y pesa 117 onzas con dos topacios en la delantera del sol» ³⁰.

Esta pieza aparece tanto en inventarios anteriores como en los posteriores, hasta la actualidad. En sus esquinas estuvo sostenida por cuatro angelitos ³¹. Si por la cita anterior se nos reseña su origen americano, por tipología vemos que responde a modelos de custodias indianas, concretamente de Méjico en el siglo XVII. El pie, que es circular, se apoya en cuatro garras de león con tema floral. El almohadillón circular repite una decoración de espejos y puntas de diamante; en el astil destaca el nudo central, formado por un jarrón con decoración de espejos y cuatro asas, que se repiten cerca del viril. Otro jarrón menor, cerca del pie, tiene decoración de gallones. En torno a estos motivos aparecen primorosos cincelados. El sol es de doce rayos flameados, alternando con otros diez triangulares coronados por estrellas, todos salen de una corona de menudas cabezas de querubines que rodean el viril. Todo va rematado por una cruz latina.

En el Archipiélago Canario existe una obra similar; se trata de la custodia de la parroquia de la localidad de Santa Úrsula (Tenerife), parroquia homónima, donada a la misma desde Méjico por el capitán Amador Pérez, antes de 1626 ³². Las diferencias entre ambas piezas son mínimas coincidiendo en las medidas, si bien la guinense tiene una decoración más compleja.

²⁹ A.P.S.C.G., carpeta núm. 15.

³⁰ A.P.S.M.G., inventario de 1849. En el de 28 de octubre de 1833 se lee: «una sola custodia dorada con dos piedras conforme la dio de limosna el Capⁿ. D. Ant.^o de Heredia». Evidentemente es la misma pieza, aunque hayan variado la identidad del donante.

³¹ A.P.S.M.G., inventario de 1821: «una custodia dorada grande... sosteniéndola quatro angelitos en las esquinas del pie».

³² HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, págs. 172-173.

Cruces procesionales

En un inventario de 1821 de la parroquia de Santiago de los Caballeros se lee:

«Yt. una cruz grande p.^a la manga con su crucifixo y pie, y en él ocho Apóstoles y en el respaldo del Crucifixo el Sor. Santiago.

— Yt. otra más pequeña para la misma manga.» ³³.

En este apartado se conservan ambas piezas, siendo de primordial importancia la primera, que es una de las principales del arciprestazgo. Desde un punto de vista estilístico aún se cabalga entre el gótico y el renacimiento, sin asumir de forma absoluta ninguno de los dos movimientos, lo que nos sitúa la obra en la primera mitad del siglo XVI, datándola el Dr. Hernández Perera hacia 1530 ³⁴. Es obra canaria que sigue de cerca la cruz procesional gótica de la catedral de Las Palmas, apareciendo inventariadas el 14 de marzo de 1556 ³⁵.

La cruz procesional se apoya en un abultado jarrón, de traza tectónica, edificio de plan central, poligonal, separados sus lados por contrafuertes y con una figura de apóstol en cada paño, sumando ocho, cada uno con su nombre. La cubierta es abovedada con decoración de eses que llegan hasta la base de la cruz. Ésta toma semblanza arbórea, al gusto gótico, pero rematada en sus brazos por perillas renacentistas. La figura de Cristo sigue las directrices góticas. En el reverso de la cruz destaca la figura de Santiago, titular del templo, que casualmente aparece repetido, ya que está incluido en los ocho apóstoles del pie.

La otra cruz de plata es de extrema sencillez y la debemos datar en el siglo XVII. El pie lo forma un jarrón abultado y achatado en sus polos con decoraciones barrocas, que contrastan con la cruz, totalmente desnuda, rematada por perillas en sus brazos. Actualmente lleva un crucifijo, añadido en este siglo, dado que ni en el referido inventario de 1821 se reseña. Fue donada a la parroquia de Santiago por el canónimo Verde de Aguilar.

³³ A.P.S.C.G., inventario de 1821.

³⁴ HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pág. 212.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 213.

Atributos marianos

De las tres parroquias más antiguas del arciprestazgo, dos están dedicadas a Nuestra Señora. La villa de Agaete tiene la peculiaridad de venerar a su patrona, Nuestra Señora de las Nieves, en un cuadro, factor que la ha librado de joyas. La imagen de Santa María de Guía es una bella escultura de vestir, anónima del siglo XVI³⁶, que se ha ido adornando con el paso del tiempo. Del siglo XVIII datan sus dos atributos en plata de mayor interés: la luna y el sol. La media luna de plata es lisa, pero con una cabeza de querubín en su centro, respondiendo a un tipo muy frecuente en las islas, éstas es de 1731³⁷. De mayor interés es el sol que rodea la imagen, realizado a finales del siglo XVIII. El Dr. Hernández Perera³⁸ lo cree posible obra del maestro Antonio Padilla, a quien considera el más hábil de los orfebres grancanarios del siglo XVIII³⁹. Este artífice había labrado el sol de la primitiva imagen de Ntra. Sra. de la Antigua en la catedral de Las Palmas. El de Guía se adquiere en 1793 por 5.928 reales. Es de gran belleza, las ráfagas salen de una especie de nubes, que han tomado forma de rocallas; muy similar al sol de Ntra. Sra. de los Remedios, de la iglesia de Santiago de Realejo Alto. En Santa María de Guía aparecen labrados diversos símbolos marianos en sus respectivos medallones: la estrella, la puerta del cielo, el pozo de Jacob, la rosa, la nave, la palmera de Cades, el ciprés, el olivo, la «turrís davidica».

El templo jacobeo de Gáldar es pródigo en devociones marianas. Nuestra Señora de la Encarnación y la Purísima Concepción llevan medias lunas de tipo básico, además de solios de doce estrellas, siguiendo el modelo de la que lleva Nuestra Señora del Pino. De mayor interés son las coronas de tipo imperial o de asas, como las de Nuestra Señora de la Candelaria y el niño Jesús o la de Nuestra Señora del Rosario, barrocas. Los solios de ráfagas, de gusto rococó, suelen ser llevados por las imágenes realizadas por el escultor José Luján Pérez.

Básicamente son de forma plana, con un núcleo central de nubes, del que salen los rayos. Eran labradas por plateros de la ciudad de Las Palmas. De ráfagas muy apretadas tenemos las de sus Dolorosas, en las parroquiales de Santa María de Guía y Santiago de los Caballeros de Gáldar, esta última con remate de estrellas. El uso de este tipo de solio se hace extensivo a los santos, como el de San Sebastián en la ermita galdense del mártir, caracterizado por tener las ráfagas separadas.

Lámparas, ciriales

La más antigua de las lámparas conservadas fue enviada desde Méjico, tal como se recoge en las cuentas de fábrica de la parroquia de Santiago, libro I, en inventario de 1677: «una lámpara de plata que dise aver enviado doña María de Quintana de México con su vidro»⁴⁰. En el borde del plato lleva la siguiente inscripción: «ESTA LAMPARA DA DOÑA MARYA DE QUINTANA A LA YGLESA DE LA PARROQVIA DE SANTIAGO DE LA VYLLA DE GVALDAR AÑO DE MYL Y 626». Tiene una decoración a base de gallones. Estamos ante una obra indiana, localizada actualmente en la capilla de la Purísima Concepción.

Otra lámpara de plata, para señalar la presencia del Santísimo, se sitúa frente a la mejicana, sin formar pareja con ella. Cronológicamente es medio siglo posterior, pero con formas más arcaizantes, debe ser obra isleña. Las cadenas quedan suspendidas de unas eses, teniendo el plato motivos decorativos barrocos. Su inscripción reza: «EL CAPN D. MIGUEL D MENESES, NATVRAL DESTA BILLA D GALDAR DIO ESTA LAMPARA D LIMOSNA * A LA MADRE DE DIOS D LA ENCARNACIÓN D DICHO LVGAR, AÑO D 1679 *.*»⁴¹. Por la inscripción sabemos que procede de la antigua ermita de Nuestra Señora de la Vega (o de la Encarnación), la desaparición del edificio hizo que la lámpara pasara al templo matriz, a cuya jurisdicción pertenecía.

³⁶ Tipológicamente tiene un fuerte paralelo con la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad de la Portería, de la iglesia del ex-convento de San Francisco de las Palmas de G. C.

³⁷ HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pág. 263, nota núm. 21.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, pág. 432-435.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 171.

⁴¹ El capitán D. Miguel de Meneces regaló en ese mismo año el cuadro de San Antonio Abad, a la ermita de ese santo en Gáldar. El lienzo se conserva en la parroquia de Santiago y lleva su correspondiente inscripción: «Don Miguel de Meneces mandó hacer este quadro de limosna para esta ermita este año 1679».

Según el Dr. Hernández Perera⁴² las lámparas enviadas desde América, como la que donara doña María de Quintana, no ejercen influencia en la producción isleña. Vemos cómo la lámpara de la Encarnación, de 1679, es más arcaizante. La obra clave que marcará la renovación del lenguaje en las lámparas canarias, creando un nuevo tipo, será la genovesa que ofreció a la catedral de Las Palmas en 1678 el obispo D. Bartolomé García Jiménez. La lámpara de Santa María de Guía sigue estas directrices. Donada por D. Juan Gómez Castrillo⁴³ es de un notable barroquismo, con unas eses labradas que rodean el plato y desde donde salen las cadenas caladas. No sabemos cómo era la lámpara grande de la iglesia de Santiago; en 1665 la está reparando el platero de la catedral de Las Palmas, Pedro Rodríguez (1641-1686), dado que se había caído al suelo⁴⁴.

De enorme sencillez son los ciriales antiguos, en plata, de la parroquia de Santiago de los Caballeros.

Portapaces

Tres portapaces de factura isleña posee el arciprestazgo. El portapaz de la iglesia franciscana se conserva actualmente en la de Santiago, en cuyo inventario de 1821 no aparece por permanecer en su lugar de origen. Toma por modelo un retablo renacentista, en el nicho central se ubica la imagen de San Antonio de Padua, lateralmente lleva dos pilastras cajeadas con decoración renacentista, entablamiento y remate de frontón triangular abierto que cobija la figura del Espíritu Santo, lo remata todo un frontón circular. El resultado son formas manieristas, que en Canarias se dan a finales del XVI y principios del XVII.

Los portapaces de Santiago de los Caballeros de Gáldar y Santa María de Guía son de composición más libre, sin elementos arquitectónicos, sólo vegetación, rematados por una cruz. Son obras de gusto rococó, se diferencian entre sí por sus elementos iconográficos centrales, la cruz de Santiago para el galdense y la Virgen con el niño para el guiense.

Atributos iconográficos de santos

Pocos atributos iconográficos en plata conservan las imágenes, si descontamos los solios (como los de S. Sebastián, S. Antonio de Padua, S. Francisco de Asís, en Gáldar, y S. Juan Bautista, en Guía). Son piezas de pequeño tamaño. Podríamos señalar la saetas de San Sebastián en las ermitas del santo en Agaete y Gáldar; la espada de Santiago de los Caballeros, junto con las espuelas de plata, frenos y riendas del caballo, serie actualmente incompleta⁴⁵; la pluma de San Buenaventura (ermita de San Sebastián, Gáldar) o la vara de San José, denominado «del Agua», en la iglesia de San José de los Caideros-Gáldar, y la palma del martirio que porta Santa Lucía en Santa María de Guía. En el templo de Santiago, el Santo Niño de los Reyes, que la tradición hace regalo de los Reyes Católicos al último rey canario D. Fernando Guanarteme, lleva potencias y zapatos en plata.

Andas del baldaquino

A partir del siglo XVII las imágenes marianas de mayor devoción en el Archipiélago poseen andas de baldaquino para las procesiones. En Gran Canaria no fueron frecuentes, destacando las andas barrocas de Nuestra Señora del Pino, en la villa de Teror.

En nuestro arciprestazgo, las únicas andas de baldaquino son del siglo XX, las de Santa María de Guía. Después de diversas gestiones y proyectos se le encargaron a «Talleres de Arte, S.A.», de Madrid, que invirtieron 250,975 Kgrs. de plata en su realización. La bendición tuvo lugar en la tarde del 14 de agosto de 1955, saliendo procesionalmente al siguiente día, en la festividad de la Virgen⁴⁶. Es una obra de importación.

Estilísticamente responde al gusto ecléctico, que ya remitía. La imagen de la Virgen, de tamaño natural, poseía sol y media luna de plata desde el siglo

⁴² HERNÁNDEZ PERERA, *op. cit.*, págs. 283-284.

⁴³ A.P.S.M.G., inventario de 1833: «Ítem una lámpara grande que dio el Capⁿ. D. Juan Gómez Castrillo desde Canaria a la que parece haberse quitado alg^s. adornos p^a. el sol de la Virgen.»

⁴⁴ HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, págs. 447 y 448.

⁴⁵ A.P.S.C.G., inventario de 1836.

⁴⁶ A.P.S.M.G., carpeta relativa al trono de la Virgen.

Agradecer la gentileza de los Rvdos. Sres. Párrocos de Santiago de los Caballeros de Gáldar y Santa María de Guía, D. Antonio Perera Pérez y D. José Francisco Quintana; así como los licenciados D. Antonio Cruz y Saavedra y D. José Fernando Moreno Molina.

XVIII. Las andas y respondiendo a ese eclecticismo toman elementos de varios estilos y pertenecientes a momentos diferentes, siendo interpretados con libertad. Sirven de soporte cuatro columnas clásicas de sabor corintio que mantienen unas volutas alargadas, con ángeles vinculados con guirnaldas a la

enorme corona que sirve de remate. Este tipo de andas no supone ninguna recuperación historicista con respecto a las tradicionales barrocas de Canarias, dado que el modelo se aparta de las mismas. Es una creación nueva, adaptada a los gustos de la época, aunque late la misma idea del siglo XVIII.

Aportación al estudio de la orfebrería abulense

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Se trata con esta comunicación de dar a conocer obras y datos relativos a talleres de orfebres abulenses, ya que Ávila es, creemos, una de las provincias menos conocidas en cuanto a este arte se refiere.

Lo que se pretende es presentar tres piezas hasta ahora desconocidas, y ponerlas en relación con las noticias que se han podido obtener de los archivos parroquiales correspondientes¹.

Las tres obras pertenecen a Higuera de las Dueñas, uno de los pueblos situados al sur de Ávila, en la zona que linda con la provincia de Toledo.

El pueblo contaba en el siglo XVI con varias ermitas y cofradías y tenía una rica colección de piezas de orfebrería, cuya relación se da en los sucesivos inventarios hechos por relevo de los mayordomos de la iglesia, pero de la que quedan actualmente pocas piezas.

El desconocimiento de las obras que aquí presentamos se debe, no sólo a los escasos estudios existentes sobre orfebrería abulense, sino también al hecho de que don Manuel Gómez Moreno no visitase Higuera al realizar su *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, por lo que el pueblo

quedó excluido de esta valiosa fuente de información para los investigadores.

La primera de las piezas, objeto de nuestro estudio, es una custodia de plata sobredorada, de 50 cms. de altura, en forma de tabernáculo, sobre una rica peana (lámina 1). El tabernáculo es de forma cúbica, con cuatro columnillas abalaustradas en los extremos y coronadas por sendos pináculos —dos de ellos rehechos modernamente y de no muy fina ejecución— y de las que pendían sendas campanillas, perdidas actualmente. Sobre el tabernáculo hay un cuerpo superior de forma ovalada, coronado por un crucifijo. La peana consta de un pie cruciforme y un vástago compuesto por un pequeño pedestal de forma cúbica, un nudo globular y una pequeña pieza abalaustrada que sirve de unión entre el vástago y el tabernáculo.

Toda la custodia cuenta con abundante decoración de formas vegetales y geométricas, incisas en la pieza, así como de rosetones, carátulas, cabezas de león y querubines en relieve.

La obra lleva los punzones correspondientes a Ávila, a su ensayador Alviz y al autor L. Núñez, punzones que aquí reproducimos (lámina 2).

El primero de estos dos nombres, Alviz, es sin duda el más conocido en el campo de la orfebrería abulense del siglo XVI.

En efecto, Diego Alviz era platero de la catedral de Ávila y contraste de la ciudad de Ávila y su territorio, como se hace constar en los documentos relativos a la confección de la custodia de la catedral de Ávila, encargada en 1564 a Juan de Arfe², también figura como vecino de la ciudad

¹ Un primer avance de este estudio se publicó en el «Diario de Ávila» de los días 7 y 8 de enero de 1977, pero dado el carácter estrictamente local de esta publicación y su escasa repercusión en el campo de la historia del arte, se ha considerado oportuno completar aquí el estudio de las piezas, recogiendo también los datos allí publicados.

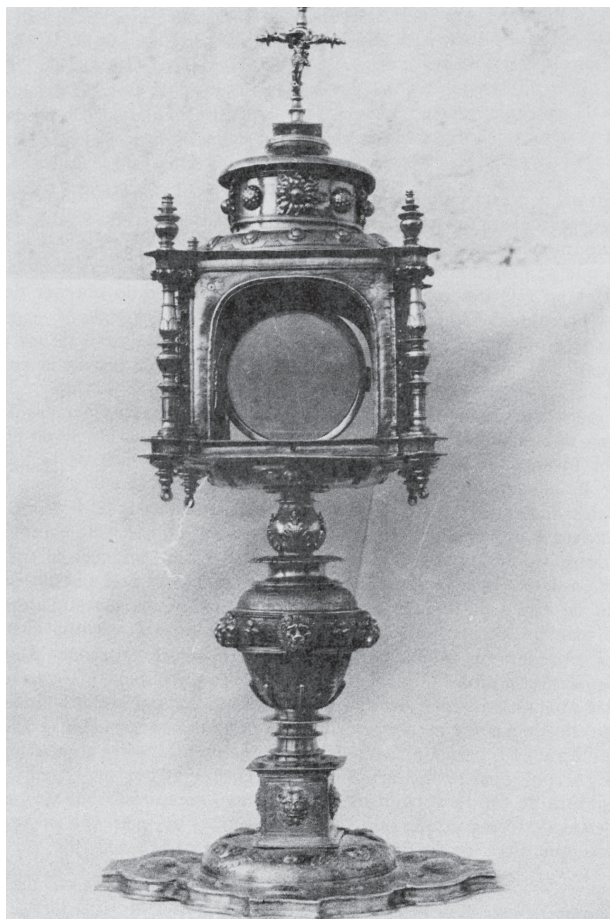


Lámina 1: Custodia de Higuera de las Dueñas (Ávila).
L. Núñez.

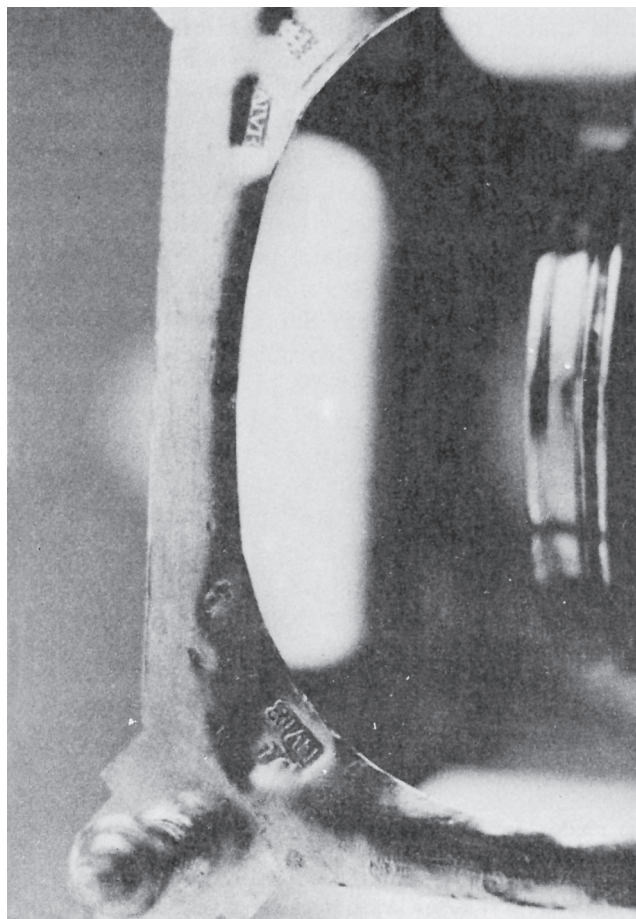


Lámina 2: Custodia de Higuera de las Dueñas (Ávila).
Detalle de los punzones.

de Ávila, al otorgar un poder en Valladolid el 12-12-1564³ y él es también el autor de algunas obras de la catedral de Ávila, entre ellas el relicario (lignum crucis) núm. 108 del museo de la catedral, hecho en 1567 según Gómez Moreno⁴.

En tanto que ensayador, su punzón aparece repetidas veces en piezas abulenses del siglo XVI, algunas de ellas recogidas por Gómez Moreno en su *Catálogo* y a las que hay que añadir ahora la que aquí se presenta, de Higuera de las Dueñas⁵.

² GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Plateros del siglo XVI*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 1962, pág. 107. AGAPITO Y REVILLA, J.: *Las custodias de plata en Castilla y León. La custodia de la catedral de Ávila*, «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», 1909, núm. 78, pág. 145.

³ MARTÍ MONSÓ, *Menudencias Biográfico-Artísticas*, «B.S.C.E.» II, 1905-06, pág. 71.

⁴ El catálogo manuscrito ha podido ser consultado por la autora gracias a la gentileza de doña María Elena Gómez Moreno.

La segunda marca de la custodia de Higuera corresponde al autor, L. Núñez, del que no hemos podido recoger más noticias, pero que aquí se nos muestra como un orfebre de calidad, tanto en la concepción formal de la obra como en la técnica de su ejecución.

La custodia de Higuera debió realizarse entre 1552 y 1577, según documentos del archivo parroquial. Así, en el libro de visitas correspondiente a los años 1548-1552, se hace constar que el visitador manda, el 5-12-1552 «se de a fazer una custodia de plata para el Santísimo Sacramento»⁶, mientras en el correspondiente a los años 1575-

⁵ GÓMEZ MORENO cita también a un Lucas Alviz cuyo punzón aparece en una cruz de Narros de Saldueña y en una custodia de Navalacruz, ambas en Ávila, del que no se tienen más noticias.

⁶ *Libro de visitas y cuentas*. Años 1548-1552 s.f. Parroquia de Higuera de las Dueñas.



Lámina 3: Caja portaformas de Higuera de las Dueñas (Ávila).

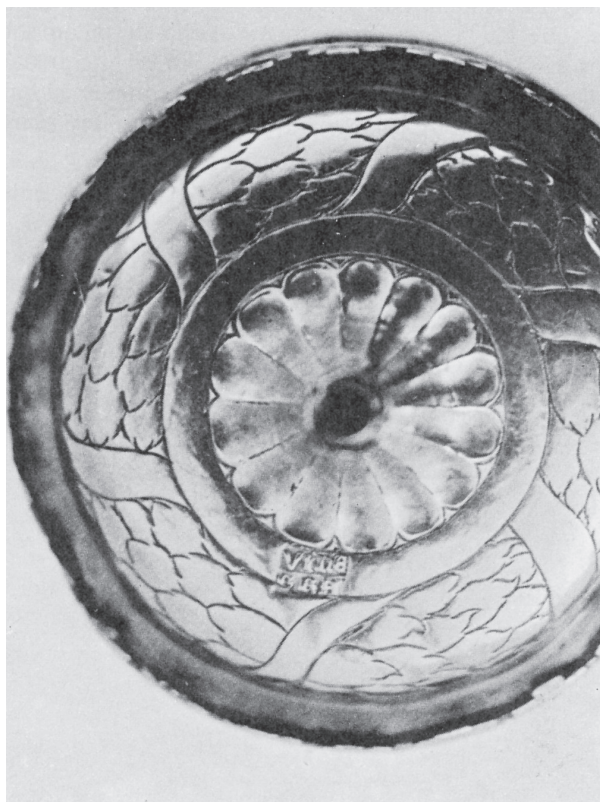


Lámina 4: Caja portaformas de Higuera de las Dueñas (Ávila). Detalle del punzón.

1583, se dice, en la visita del día 3-3-1577, que «el Santísimo Sacramento está en una custodia de plata con su tapadera de plata»⁷. No obstante, al haber desaparecido los libros correspondientes a los años 1552-1575, se carece de los datos intermedios que debían corresponder, lógicamente, al encargo y realización de la custodia.

Noticias posteriores indican que el 9-1-1598 se hace entrega al nuevo mayordomo de la iglesia de «una custodia de plata con cuatro campanillas de plata pendientes della y una cruz de plata encima», y el 13-12-1617, al cambiar de nuevo el mayordomo, se indica la entrega de «una custodia de plata con quatro campanillas de plata pequeñas y no se le entregan las vidrieras y una cruz de plata pequeña porque dicen que están metidas en el sagrario», lo mismo ocurre en 1624, mientras que en 1638, las condiciones de la custodia debían ser peores, pues se manda «se adereçe la custodia en que se lleva el Santísimo Sacramento oniendo la mançanita

que esta quitada»⁸. El deterioro debió repetirse en años sucesivos y, como hemos indicado ya, las campanillas de plata han desaparecido, dos de los pináculos han sido rehechos recientemente y hay huellas de restauración en otras partes de la custodia.

La segunda pieza de orfebrería correspondiente a la iglesia de Higuera de las Dueñas, es una caja portaformas, de plata sobredorada, de forma circular, de 10 cm. de diámetro y 6 de altura, decorada toda ella con motivos vegetales, que en la caja propiamente dicha destacan sobre un fondo punteado (lámina 3). La tapa estaba coronada por una pequeña cruz, hoy desaparecida. Tanto en la parte exterior de la tapa como en el fondo de la caja aparece marcado el nombre de «Viñegra», aunque no hay marca de ciudad. El nombre de Viñegra — cuyo punzón reproducimos (lámina 4)—, nos es desconocido, pero recordamos, no obstante, que en la custodia de Candeleda, de hacia 1555-1562, aparece junto al punzón de Alviz como ensayador, el

⁷ *Ibidem* años 1575-1583 s.f.

⁸ *Ibidem* años 1638-1642 s.f.

de Diego Martínez de Vinuegra como autor⁹, quien quizá pudiera relacionarse con nuestro Viñegra; sin embargo, al sernos desconocida la pieza de Candeleda, no nos es posible aportar datos más precisos sobre tal supuesta relación.

Los documentos del archivo parroquial de Higuera también son muy parcos en lo que se refiere a la cajita portafornas, y sólo en la visita 10-12-1597 se menciona que el Santísimo Sacramento estaba metido «en una arquita de madera sobredorada y dentro de una cajita redonda de plata blanca y en ella dos formas grandes y siete pequeñas»¹⁰, datos que pueden corresponder a la obra de que aquí tratamos.

El tercer objeto de interés, conservado en la parroquia de Higuera de las Dueñas, es el nudo «de la cruz de la manga rica», como se llama en los documentos. La cruz se perdió, desgraciadamente, y en la actualidad sólo queda el nudo (lámina 5). Éste está formado por una estructura arquitectónica de dos cuerpos, de formas góticas. El cuerpo inferior consta de seis torrecillas circulares, de las que pendían en su tiempo seis campanillas, y de seis espacios intermedios, ocupados por ángeles con instrumentos de la pasión (corona, clavos, azotes, martillo y tenazas, escalera y lanza), y coronados por doseletes góticos y torretas cuadradas. El cuerpo superior lo constituyen seis ventanales, también góticos, separados por pequeños contrafuertes rematados por pináculos. El vástago está todo él decorado con formas vegetales. El nudo en su conjunto está hecho en plata, excepto las figuras de los ángeles que han sido sobredoradas. El nudo tiene contraste pero no marca de platero o de ciudad, lo que seguramente iría en la cruz.

La «cruz de la manga rica» se menciona repetidamente en los documentos del archivo de Higuera de las Dueñas, aunque en su mayor parte son referencias a reparaciones que hubo de sufrir y que explican el aspecto actual que presenta el nudo, con huellas de restauraciones posteriores a la fecha inicial de la obra.

De la cruz, que a juzgar por lo conservado, parece corresponder estilísticamente, a los primeros años del siglo XVI, aunque con posibles inserciones posteriores, no se tienen noticias hasta después de 1547, fecha del primer libro de visitas conservado en la iglesia.

En 1547, 1548 y 1549 hay datos sobre una cruz de plata que se manda hacer en Ávila al platero Alejo (?) Martínez, y sobre distintos pagos relativos a la misma, sin embargo, las fechas nos parecen un poco tardías para esta pieza, y al no especificarse más detalles, podrían corresponder a cualquiera de las tres cruces que se mencionan en los inventarios de plata posteriores a 1547 y que no se han conservado.

En 1598, por el contrario, se la identifica con precisión: «una cruz de plata con seis campanillas de plata en el pie de la manzana de plata», indicando en nota al margen que falta una campanilla¹¹. En 1617 se relaciona como «una cruz de plata rica con su manzana y seis campanillas de plata pequeñas, la cual es de la manga rica y tiene dorados los extremos» y en los mismos términos en 1625. También se manda aderezar y adobar con frecuencia y en 1641 se dice «por quanto... halló su merced que el pie de la manzana de la cruz de la manga rica está con el encaje algo quitado donde se soldó otra vez y no está firme mandó su merced que luego se aderece sin dilación»¹².

A los datos relativos a las tres piezas de orfebrería reseñadas, se puedan añadir otros referentes a plateros abulenses del siglo XVI.

Así, además del platero Alejo Martínez, mencionado anteriormente¹³, aparece también en los documentos de Higuera, el nombre de Diego de Urueña «platero de Ávila» a quien la iglesia paga, en 1597, 1990 maravedíes por aderezar y limpiar una cruz de la iglesia¹⁴. Quizás este platero tenga relación con el autor de una cruz que se expuso en la *Exposición de Orfebrería y Ropas de culto*, de 1941, en cuyo catálogo se menciona, en la sala III, dedicada a la época de Felipe II, y expuesta con el núm.

⁹ Gómez Moreno: Catálogo Monumental de la provincia de Ávila manuscrito, pág. 306.

¹⁰ *Libro de visitas y cuentas*, años 1592-1606 s.f. El portafornas, como hemos dicho anteriormente, es de plata sobredorada en la actualidad, aunque, naturalmente, pudo ser sobredorado en fechas posteriores.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, años 1638-1642.

¹³ Recuérdese que en el *Catálogo* de Gómez Moreno se menciona un Alexo como autor de la custodia de Arenas de San Pedro.

¹⁴ *Libro de visitas y cuentas*. Años 1592-1606 s.f.

31, «una cruz procesional de brazos curvos y manzana cincelada. Punzones de Alcalá (?) de Alvaz [sic] y de Vrvena»¹⁵. Aunque no nos ha sido posible localizar la pieza expuesta, pensamos debe tratarse realmente de una obra abulense, ya que, de los punzones que se mencionan, Alvaz pudiera corresponder a Alviz, al conocido ensayador de Ávila, Urueña al platero citado aquí, y la marca correspondiente a Alcalá —que se da no obstante como dudosa—

ser en realidad la de Ávila, ya que, como es sabido, ambas ciudades tenían como distintivo una torre semejante, si bien en el caso de Alcalá se añadía un pequeño surco a la izquierda, representando un río¹⁶, por lo que es fácil confundirlas.

Estos son, pues, hasta ahora, los datos que sobre punzones y talleres abulenses hemos podido obtener del tesoro y del archivo de la iglesia de Higuera de las Dueñas.

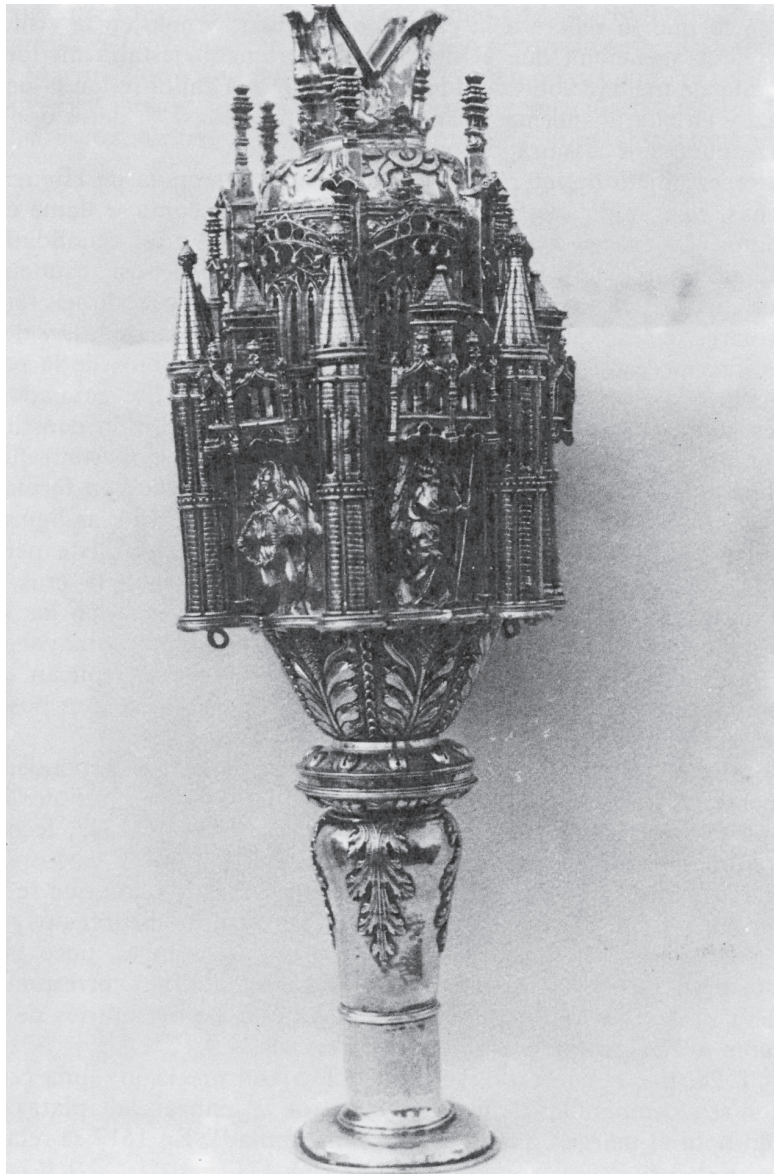


Lámina 5: Nudo de cruz de Higuera de las Dueñas (Ávila).

¹⁵ *Exposición de Orfebrería y Ropas de culto (Arte español de los siglos XV al XIX)* (Catálogo de orfebrería hecho por Emilio Camps y Cazorla). Madrid, 1941, pág. 45.

¹⁶ OMAN, Ch.: *The golden age of Hispanic Silver 1400-1665*, London, 1968, págs. 9, 10 y 54.

Los plateros reales en el siglo XVIII

FERNANDO A. MARTÍN

ANTECEDENTES

Desde los albores de la Edad Moderna se puede constatar cómo alrededor de los personajes reales siempre encontramos renombrados plateros para atender sus propias necesidades, para realizar las obras que aquéllos donaban tanto a personas civiles como a instituciones religiosas; junto a los Reyes Católicos son ya tradicionales los nombres de Pedro Vegil, Almerique y Ballesteros¹, ellos contribuyeron de alguna forma a realzar la imagen y el poderío de la naciente Monarquía unificadora, incluso, tomando parte en la organización y en la legislación del uso y empleo de los metales preciosos, tal es el caso de Pedro Vegil que llegó a ser nombrado Contraste Mayor de Castilla².

Pero se puede asegurar que, con anterioridad a este reinado, los Reyes de Castilla y Aragón ya tendrían a su servicio a los más destacados artífices de sus reinos, un ejemplo de esto lo tenemos en el platero catalán Pedro Moragues que fue el más allegado de estos artífices con el Rey Pedro IV³.

Será bajo el reinado de Carlos I cuando se organice la administración interna de la Real Casa, redactándose en 1548 las distintas reglamentaciones que bajo el nombre de Etiquetas regularán las

distintas actividades de todos los funcionarios que formaron la compleja estructura de la Corte palaciega, son en estas Etiquetas en las que aparece ya el cargo de Platero del Rey Nuestro Señor, con fuero propio, doce placas de gajes al día, un carruaje a su servicio y sus obras pagadas⁴.

Dentro de este cargo, como es lógico, había dos especialidades: una el platero de plata, que realizaba los encargos de este metal, y otra la de platero de oro que al margen de realizar piezas de distinta categoría en este metal, también hacía las joyas de uso personal; este último platero podía entrar a formar parte de la Sección Guardajoyas de S.M. que se estructuró de la siguiente forma: un jefe que por regla general siempre fue una persona principal, sin conocimientos del arte de la platería, que tenía bajo su mando dos ayudas y una sota de ayuda, éstos sí eran plateros y la mayoría de las veces de la especialidad oro, todos ellos gozaban del fuero de criado de S.M. además de su sueldo y de más beneficios⁵.

El cargo se fue duplicando a medida que fueron apareciendo nuevos personajes reales, así, además de platero del Rey estaba el platero de la Reina, y más tarde el de los Príncipes e Infantes, todos ellos en su doble vertiente de oro y plata. De este momento son el famoso platero Francisco Álvarez,

¹ MULLER, Priscila E.: *Jewels in Spain*. Hispanic Society, New York, 1972.

² RAMÍREZ DE ARELLANO: *Historia de la Orfebrería Toledana*, Toledo, 1915.

³ OMAN, Ch.: *The Golden Age of Hispanic Silver 1440-1665*. Ed. Vistoria And Albert Museum London, 1968.

⁴ Arch. General de Palacio. Libro de etiquetas de Carlos V. Caja 49.

⁵ Libro de Etiquetas. Sección Guardajoyas.

autor de la Custodia del Ayuntamiento de Madrid, platero de la Reina, Gerónimo González, Rodrigo, Pedro y Francisco Reynalte, o incluso Juan de Arfe que es nombrado por Felipe III como «nuestro platero», o el alemán Hanz Belta que vino a trabajar para la casa de la Moneda de Segovia y luego sirvió como platero a Felipe III.

Establecida la Corte de forma definitiva en Madrid a comienzos del siglo XVII, tras la experiencia de Valladolid, será a esta villa a la que acudan gran número de artífices a establecerse, no sólo de la península, sino también de todas las provincias del Imperio, lo que hizo de la Hermandad de Maestros plateros de la Villa y Corte la más numerosa y por lo tanto la más fuerte y poderosa de todas las platerías del Reino. De ella saldrán los artífices que ocupen los cargos al servicio del Rey, contribuyendo a que la Corte de los Austrias menores siga resplandeciendo como en los mejores días del poderío y la pujanza española del siglo anterior.

Felipe IV revisará y actualizará a las necesidades del momento las célebres Etiquetas de Palacio, mejorando la situación económica del platero que contará con un sueldo de 968 reales y 28 maravedís para el de oro, y 644 reales y 4 maravedís para el de plata, además de casa de aposento, médico, botica, etc., como los demás criados de S.M.

En su reinado se crea la división entre el Platero de Cámara y el Platero de la Real Casa, manteniéndose las especialidades de oro y plata y la distinta servidumbre del Rey, Reina, Príncipes e Infantes.

El nombramiento y la jura del cargo se hacían en manos del Mayordomo Mayor de S.M., y por lo que respecta a lo que este cargo suponía de honorífico, debían de pagar la media annata correspondiente, y que estaba en función de los ingresos obtenidos durante el año, oscilando ésta entre los 6.000 y 10.000 maravedís en el caso de oro, y 6.000 a 9.000 maravedís en el de plata⁶.

Al margen de su sueldo anual se les pagaba la obra realizada, en este sentido hemos podido constatar por los legajos conservados de las Cuentas Particulares que a los que más encargos se les daba era a los plateros de la Real Casa, por lo que el título

de Platero de Cámara debía de ser un cargo más honorífico que efectivo, como recompensa por los servicios prestados al Rey; pero todos ellos al final de la obra se sometían a la tasación de la misma como era costumbre en aquel momento, nombrándose dos plateros para tal efecto, uno por parte de S.M. y otro por parte del platero que realizó la pieza; en algunos casos aparecen más de un platero en la tasación, y entre ellos encontramos nombres tan famosos como Damián Zurreño, que tasó varias obras de Simón Navarro, junto a Juan de Orea y Bernabé Ruiz, que las tasaron por parte de S.M.; también en las tasaciones de las obras de Luis de Zabalza aparecen más plateros, por parte de éste, Juan Ortiz de Ribilla y Francisco Barrientos y por parte de S.M., Simón Ortiz de Bibancos y Manuel Chamorro⁷.

Los maestros plateros, al igual que el resto de los maestros de otros oficios de la Real Casa, se dieron cuenta de la situación privilegiada que gozaban respecto de los otros maestros de sus gremios y corporaciones, por ello en 1646 elevaron una petición al Rey para no ser incluidos por sus gremios respectivos en repartimientos de alcabalas, ni en quintas; esta petición fue refrendada en parte por el Decreto de 1650 en el que el Rey manda que sus oficiales de manos no fuesen cargados en sus respectivos gremios⁸.

Pero la caótica situación de finales de siglo así como la aprobación de distintas Ordenanzas en las que se refuerza la autoridad de los gremios, hacen que de nuevo surja la polémica en torno a este tema, lo que lleva a la publicación de un nuevo decreto en 1690 y otro más amplio siete años más tarde, por lo que los criados y oficiales de manos de las Casas Reales no gozasen de fuero en sus tratos, que se ajustasen con sus gremios para la paga de derechos y estuviesen sujetos a la justicia ordinaria⁹.

Entre los artífices que destacan en este período en los distintos cargos citados están: Juan Haller, Felipe Esclier, Juan Martín Álvarez, Francisco Marcilla Caparroso, Juan Bautista Rizzi; pero al margen de todos ellos hay que destacar a los que

⁶ Según se desprende de los datos recogidos de los expedientes personales de los plateros.

⁷ Arch. General de Palacio. Cuentas particulares. Leg. 1.

⁸ Arch. de la Villa. ASA 2/388/17.

⁹ Arch. Histórico Nacional. Consejo de Castilla. Casas Reales. Fols. 118-129.

contribuyen a la unificación de un estilo «regio» a lo largo de todo el siglo XVII, éstos son: Diego, Luis de Zabalza y Simón Navarro Martínez que entre 1619 y 1690 se irán sucediendo en los distintos cargos de platero de plata de SS.AA., de S.M. la Reina y como Plateros de Cámara del Rey¹⁰.

EL PLATERO REAL EN EL SIGLO XVIII: EL CARGO

Con la llegada de los Borbones esta situación de privilegio va a cambiar, provocada en parte por la nueva estructuración de la administración de la Real Casa a través de los decretos de Nueva Plata redactados por Felipe V, que eliminara de la nómina de aquélla al conjunto denominado Oficiales de Manos, entre los que se encuentran los plateros, aunque continuaran prestando el servicio pero ya sólo se les pagará por la obra realizada, reservándose el Rey, a través de su Mayordomo Mayor y del Sumillers de Corps, los nombramientos de Platero de Cámara y Platero de la Real Casa que se efectuará con el goce de fuero a aquellos que se hubiesen destacado por su servidumbre efectiva y prohibiéndose el conceder a ningún otro los honores de tal cargo y el poner en sus tiendas las Armas Reales¹¹.

Se trataba, pues, de que alcanzasen estos puestos aquellos que demostrasen primeramente gran fidelidad y en segundo lugar una gran maestría y habilidad en el oficio, pues la repetición de encargos a un mismo platero se interpretaba como un reconocimiento de aquellas aptitudes, lo que lleva a una competitividad libre que redundaba en beneficio de esta manifestación artística.

Pero la tradición de la máquina burocrática de los Austrias chocó con esta idea nueva y poco a poco fue haciendo mella en ella de tal forma que esta nueva filosofía apenas se llevó a la práctica.

Por un lado los plateros fueron buscando una seguridad de empleo, ante esta nueva situación, ocupando cargos de oficios diversos dentro de la Real Casa, como el caso de Juan Romeral, platero de oro, que juró la plaza de mozo de oficio super-

numerario de la Furriera en 1723 y que entró en el goce de ella en 1727, en 1736 ascendió a Ayuda del dicho oficio con llave; en 1743 pasa a ser ugier de saleta con destino en el Cuarto del Príncipe de Asturias, siendo ascendido a la de ugier de Cámara en 1765. En todo este tiempo sirvió como platero de oro haciendo todo cuanto se le ofreció a S.A. y a los Infantes¹².

Otros plateros llegaron a obtener como merced y en prueba del reconocimiento de su valía un sueldo anual por parte de S.M., lo que creó un precedente que más tarde se usó como ejemplo en otros casos, uno de éstos fue Juan de Andrade, platero de oro que era oriundo de Portugal, al que en 1747 se le concede un sueldo como Platero de Cámara de la Reina, atendiendo a su mérito y servicio, e incluso se le releva de lo que por esta razón debía al derecho de la media annata¹³.

Por último, la concesión del fuero de criado a determinados artífices provocó numerosos enfrentamientos con el Colegio de Artífices Plateros de Madrid y con la propia Real Junta de Comercio, que veían mermados sus derechos y privilegios reconocidos en sus Ordenanzas. Un ejemplo de ello lo tenemos en un recurso del platero de oro Francisco Sáez ante S.M. para que no le obliguen a tener su obrador donde no le convenga para el ministerio de su empleo, así como también se le exceptúe de aprobarse de maestro, pues S.M. ya tiene este concepto de él por las obras que ha ejecutado para su servicio. Esto se permitió con anterioridad a las Ordenanzas de Carlos III nombrándose maestros de privilegio a algunos plateros de reconocido prestigio, pero a partir de ellas se exigió el examen, todavía en 1779 se siguió otorgando el fuero de Criado en el platero francés Leandro Chopinot que fue el primero en España de engastar piedras preciosas en acero¹⁴.

La prolífica descendencia de Felipe V y el mantenimiento de la antigua tradición de tener cuarto

¹⁰ Ver en el Arch. General de Palacio los expedientes núm. 1111/63 y 736/39.

¹¹ Arch. General de Palacio. Reinado de Felipe V. Leg. 339.

¹² Ídem. Expediente Personal núm. 917/1.

¹³ Ídem. Número 51/10.

¹⁴ Ídem. Número 276/83.

propio los príncipes e infantes con su mayoría de edad provocó que la relación de plateros que trabajaron al servicio Real hasta el reinado de Carlos III fuese mayor que la que hay en el período de éste y Carlos IV; hasta 1760 hemos contabilizado cincuenta y tres maestros plateros entre los de oro y plata, Cámara y Casa, alguno de ellos continuaron al servicio de Carlos III, entre los que acceden nuevos al cargo en ese período no pasan de doce; incluso se da el caso de que durante la primera mitad de siglo llegan a ser nombrados plateros reales artífices que están establecidos fuera de la Corte. El primero que aparece en el libro de Registros de Empleados, fechado entre 1708 y 1746, es Tomás Sánchez Reciente, platero sevillano al que S.M. hizo esta merced sin perjuicio de otros el 16 de marzo de 1730, juró el cargo en Cazalla el 21 del mismo mes y año; en 1742 se nombra a Matías Forcada, platero zaragozano, como platero supernumerario de la Real Casa, juró en Zaragoza el 5 de septiembre, también aparece en esta lista, pero como joyelero de la Real Casa, Manuel Girona, de Barcelona, nombrado el 15 de enero de 1745; estos nombramientos coinciden con los viajes de Felipe V a Cataluña, Aragón y Andalucía; éstos fueron otorgados con carácter honorífico más que efectivo, prueba del reconocimiento de su habilidad por los objetos de plata y oro con que fue obsequiado el Rey en su recorrido, una de estas piezas aún se conserva en el relicario de Palacio y corresponde a un relicario de plata sobredorada con una falange de la mano de San Fernando, probablemente obra del artífice nombrado en Sevilla.

Con la unión de la casa de la Reina y del Rey en el Reinado de Carlos III se produce un nuevo reajuste en la organización de las mismas y que afecta de forma general a todos los oficios de manos, llegando incluso a quedar algunos maestros como excluidos de planta con sus respectivos sueldos, entre los plateros que se encuentran excluidos de plata son los de la Reina, Juan de Andrade que lo era de la Cámara y a su vez era Ayuda honorario del Guardajoyas, y que se le sigue satisfaciendo la cantidad de 3.100 reales de su asignación anual, también queda excluido Juan de Jaques que era platero de plata de la Reina y se le siguen pagando hasta su muerte la cantidad de 353 reales al año¹⁵.

La incorporación de adornistas italianos, especializados tanto en plata como en bronce, para las obras de los Palacios Reales, va a crear nuevas denominaciones dentro de esta manifestación artística y a la vez abre el campo de acción del simple platero pero que a la larga será otro cargo honorífico más. Esto, unido a la aparición del célebre Leandro de Chopinot, especialista en el montaje y engaste de piedras preciosas, por lo que será nombrado platero de joyas, haría que el arte de la platería real contara a finales del siglo con los siguientes cargos: junto al antiguo cargo de platero de oro aparece el nuevo creado para Chopinot y que se le denomina platero de joyas o diamantista; junto al platero de plata se menciona al platero-broncista, lo que hace duplicar los cargos a los dos tradicionales, al margen de ellos continúa el Oficio del Guardajoyas como antes.

Así pues, algunos de los artífices tuvieron para sí cargos de distintas denominaciones: Leandro Chopinot fue Platero de Joyas de la Real Cámara en 1773, en 1782 se le nombró como Platero de Plata de la Real Casa. José Giardoni era a la vez Platero y Broncista de la Real Casa, con honores de Ayuda de la Furriera. Juan Bautista Ferroni, que era platero, fue designado como Adornista de Cámara y Casa¹⁶.

Siguiendo esta línea de acumulación de cargos en una misma persona y, pasada la Guerra de la Independencia, los artífices del reinado de Fernando VII: Carlos Marschal, Ildelfonso Urquiza y Narciso Soria, coparon todos los cargos de Plateros de oro y plata y Broncistas de la Real Casa, Cámara, Casa de Campo y Real Capilla, al margen de otros artífices que dentro de la Real Casa trabajaron en obras de menor importancia.

PIEZAS, PLATEROS Y MARCAS

De hechos importantes en la vida y en la historia de la Monarquía española, nos impiden hoy poder admirar dentro de las colecciones reales las piezas que con anterioridad al año 1734 se encontraban en el Alcázar madrileño. Primeramente la guerra de Sucesión a la Corona de España provo-

¹⁵ Ídem. Reinado de Carlos III. Leg. 203.

¹⁶ Ver los expedientes personales de Giardoni 236/12, Juan Bautista Ferroni 363/38 y el de Leonardo Chopinot.

có la venta de gran número de piezas de los oficios de Boca y Sauseria de S.M. para proveer de fondos para la lucha¹⁷; por otro lado el pavoroso incendio que destruyó el Alcázar de los Austrias en la Nochebuena del año 1734, en el que se perdió gran cantidad de piezas sobre todo del Relicario y de la Real Capilla¹⁸. También hay que tener en cuenta el saqueo al que estuvo sometido el Palacio Real durante la ocupación francesa, por todo ello hoy sólo podemos ver un número muy reducido de piezas de este siglo dentro de Palacio, la mayoría de ellas, por no decir todas las que se conservan, son de carácter religioso y se pueden dividir en dos grupos, uno de piezas de altar y otro que son relicarios.

Entre las piezas aparecen un grupo de cálices anteriores a la fecha del incendio, son éstos los que ya calificamos como los de la Epifanía¹⁹, y un par de cálices limosneros con fecha de inscripción de 1720 y 1722, aunque según las marcas que presentan se realizaron en 1712, pues todo sellos llevan la marca personal del contraste de villa Juan Muñoz en la que aparece esta fecha, junto a la de éste aparece, también en todos ellos, la marca personal del artífice que los realizó y que según la interpretamos debió llamarse Pablo Serrano, del que hasta la fecha desconocemos dato alguno.

Cronológicamente le siguen un conjunto de piezas, bastante amplio, que se realizaron para el servicio de la Real Capilla; una cruz procesional, una custodia de mano, una naveta, un cáliz, un juego de aguamanil, un juego de seis candeleros y varias fuentes sueltas; todas ellas se pueden fechar entre 1731 y 1738, pues la marca del contraste que lleva pertenece a Domingo Fernández Castela que actuó como tal en ese período, y junto a la de éste aparecen las marcas personales de tres plateros, Pedro Medrano, Manuel Medrano y José de Fuentes, lo que nos pone de manifiesto que fue una labor de conjunto y que probablemente, estas piezas, sólo sean una pequeña parte de un gran conjunto para la Real Capilla después del incendio, por lo que había que fecharlas entre 1735 y 1738.

¹⁷ Arch. General de Palacio. Reinados de Felipe V. Leg. 338.

¹⁸ Un relato de este incendio nos lo ofrece muy detalladamente Gabriel Maura Gamazo en su libro *Carlos II y su Corte*. Madrid, 1911.

¹⁹ Ver nuestro artículo sobre Cálices limosneros en la *Rev. Reales Sitios*, núm. 62, Madrid, 1979.

Desde el punto de vista estilístico, este conjunto de piezas no responde a un mismo concepto. Mientras que las tres primeras piezas mencionadas tienen una concepción de complicada estructura y abundantes elementos decorativos que enlazarían perfectamente con los modelos barrocos, el resto presenta su estructura al desnudo, sin ningún elemento decorativo y respondiendo a un diseño en alguna de ellas a modelos de claro matiz francés, éste es el caso del juego de aguamanil.

La última pieza fechada que tenemos de estos artífices, concretamente de Pedro Medrano, es un juego de Sacras que lleva la fecha de 1744, todo el de plata en su color y en parte sobredorado, con los textos grabados en el metal.

En la línea purista les sucede el platero Fernando Velasco, del que sólo hemos localizado cuatro piezas, una de ellas es un aguamanil idéntico en diseño y realización que el que acabamos de ver, pero fechado en 1755; también es suya la Corona Real realizada en 1775 y que se usa en los funerales reales, en la que se aprecia un predominio de lo decorativo.

Continuando este apartado de piezas de altar, y dentro de los reinados de Carlos III y Carlos IV, se han localizado piezas sueltas de diferentes artífices, pero que en todas ellas predomina ya la tendencia neoclásica: unos cálices limosneros de José de Alarcón, un juego de sacras de Pedro Elvira, unos incensarios de Joaquín García Serna, etc.; pero lo más interesante es un juego de altar para viajes realizado en 1799 por el platero Domingo Urquiza compuesto por un total de quince piezas, en las que se hace patente la sobriedad de su diseño con un carácter funcional.

Es en el grupo de relicarios en donde existe un mayor número de piezas que nos permite ver las distintas manifestaciones estilísticas de este siglo que están influenciadas por los modelos franceses e italianos, de los primeros sólo tenemos un ejemplo fechado en 1738, pero como hemos visto su influencia se manifiesta en las piezas de altar; por el contrario, los modelos italianos son más numerosos, desde uno muy simple contrastado en Palermo en 1736, pasando por el Santoral relicario realizado en Roma o el firmado por Francesco Guerrini, también romano, para terminar en los que se realizaron en Madrid en 1722. Al lado de éstos, los realizados por los artífices españoles se nos muestran faltos de imaginación y pobres en dise-

ño, aunque hay, cómo no, excepciones que en la colección de Palacio brilla por su ausencia, sirvan de ejemplo un relicario valenciano de la segunda mitad de siglo, obra posiblemente atribuible al platero Agustín Cros, y otro, de mayor calidad que éste, obra del Platero madrileño Baltasar de Salazar. ¿Será por esto por lo que los adornistas italianos estarán entregados a la labor de diseñar todo tipo de objetos?, y así se manifiesta Juan Bautista Ferroni al solicitar un cargo en 1789: «He trabajado en los ramos de bronces, maderas, ebanistería, estucos, escayolas, piedras duras y plata, para los que he diseñado dibujos y modelos»²⁰.

Esta deficiencia en la colección palatina puede estar compensada por las obras que se puedan conservar en las distintas fundaciones religiosas de carácter regio.

MARCAS PERSONALES DE PLATEROS

Los tipos de marcas personales de plateros que hemos localizado en este conjunto de piezas son muy pocas si las comparamos con el número de plateros que estuvieron al servicio de la Real Casa y Cámara a lo largo de todo el siglo. La mayoría de las que presentamos aquí son desconocidas, y salvo una el resto no ofrece dudas en cuanto a su atribución, incluso aquélla es fácil de interpretar pero carecemos de datos aún sobre el platero a quién se atribuye.

En general siguen las estructuras corrientes de este tipo de marcas, apellido en un renglón, nombre y apellido en dos renglones, o apellidos partidos en dos o tres renglones. La novedad en cuanto a algunas de ellas es que presentan una corona como remate, esto era desconocido en las marcas de los plateros españoles, sólo se sabía de Manuel Blázquez platero del siglo XIX, pero no antes, por lo que pensamos que la influencia francesa llegó hasta este extremo, pues es muy corriente en las marcas de los plateros franceses el uso de este emblema cuando servían como tales a los Reyes; por el contrario los plateros franceses, cuyas marcas hemos localizado fuera de las colecciones reales, di-

señaron sus punzones según la tradición española, a pesar de ser plateros reales²¹.

Marcas de un solo renglón: De este tipo solamente vemos una, con letras capitales, en la que se lee ZAFRA, y que debe ser la del platero José Antonio de Zafra, platero y joyero de la Real Casa nombrado el 18 de diciembre de 1739, jurando el mismo el 5 de enero de 1740.

Marcas de dos renglones: Estas son las más numerosas, cronológicamente la primera corresponde a la localizada en los cálices de la Epifanía, dentro de un borde recto se lee PABLO/SERANO, con letras capitales; y que interpretamos como Pablo Serrano.

La segunda es una nueva variante de otra ya publicada²² en la que dentro de un borde recto y con letras capitales se lee: J. SAL/AZAR; ésta pertenece al platero José de Salazar, hermano de Baltasar de Salazar, del que también hemos localizado su marca en un relicario, B'SA/LAZR.

Dentro de un borde recto pero de forma ochavada encontramos otra marca en cuyo interior se lee con letras capitales: ANO/VTT, que interpretamos como de Antonio Vendetti, platero italiano que trabajó al servicio del rey Carlos III.

Por último, otra en la que se lee OLI/UARES, que debe ser la del platero Fermín Olivares, segundo marido que fue de Doña Isabel Escudero, que era la que ostentaba el cargo de platera de la Real Casa por muerte de su primer marido, Fernando Velasco; Olivares ocupó la plaza a la muerte de su mujer en 1799.

Marcas de tres renglones: De este tipo sólo hemos localizado las dos que usó el platero Fernando Velasco, la primera cronológicamente es la que presenta el apellido en tres partes, con letras capitales: VE/LAS/CO, dentro de un borde sinuoso. La segunda introduce la abreviatura del nombre: FERN:/VELAS/CO.

Marcas coronadas: La primera de este tipo la encontramos junto con la del contraste de Corte Castela, se presenta en tres renglones con letras

²¹ Sirvan de ejemplo las de: FOR/GET, J. FOR/QVET; o la de Juan de San Faurí que mantiene la forma trebolada de su marca.

²² MARTÍN, F. A.: *Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal*. Revis. Arch. Biblioteca y Museo Municipal, Madrid, 1980, núms. 6-7.

²⁰ Arch. General de Palacio, expedientes personales.

capitales en la que se lee: ME/DRA/NO, con una pequeña coronita sobre la primera sílaba, e incluso el borde se continúa por ella marcando su perfil; ésta pertenece al platero de plata de la Real Casa Pedro Medrano, que trabajó como tal junto a su hijo Manuel que le sucedió en el cargo.

Otra de este tipo pero más tardía y en un solo renglón se lee ELVIRA, de borde recto que se abre en el centro para acoger la pequeña corona; pertenece ésta al platero de la Real Casa desde 1787.

Por último, dentro de este modelo pero en dos renglones coronados, en la que se lee URQ/ZA, que atribuimos al platero-broncista de la Real Casa Domingo Urquiza, activo en ella desde 1793 a 1807.

PLATEROS REALES DEL SIGLO XVIII

Cámara: Oro

Manuel Manso, que ya lo era de Carlos II, en Sevilla desde 1701-1722.

Bernardo Vázquez, desde 1701 a 1714.

Benito Alfaro, 1714, en 1724 pasa a servir al infante Don Felipe.

José Viteri, 1723-1725.

Miguel de Comenares, 1725-1741.

Cristóbal Sánchez, Supernumerario desde 1729, muere antes de 1746.

Félix Avilés, Supernumerario desde 1740.

Pedro Vicente Gómez de Ceballos, desde 1728, al servicio del Príncipe D. Fernando.

Leandro Chopinot, 1773-1799.

Juan de Soto, 1799-1808.

Juan Bautista Soto, 1808-...

Cámara: Plata

Francisco Gamboa, 1694-1708.

Julián Abaytua, 1709-...

Juan López Sopena, 1724, murió antes de 1746.

Lucas Arrieta, del Príncipe Don Fernando, 1728-1747.

Tomás Sánchez Reciente (Sevilla), desde 1730.

Francisco García Tenorio, desde 1734.

Baltasar de Salazar, 1736-1774.

Manuel López, 1740, muerto antes de 1769, Supernumerario.

Lázaro Fernández de Leonardo, 1740, Supernumerario.

José Pita Arteaga y Montenegro, desde 1740, Supernumerario.

José de Alarcón, desde 1765, al servicio de los infantes Don Gabriel y Don Antonio.

Cámara de la reina: Oro y plata

Juan del Romeral, desde 1723, desde 1730 al servicio del Príncipe Don Fernando.

Vicente Gómez, desde 1738-1746.

Francisco Sáez, 1738-1764.

Juan de Jaques de las Nieves, 1723-1763. Excluido de planta en 1761.

Juan de Andrade, 1746-1771. Excluido de planta desde 1761.

Real casa: Plateros de oro y plata

Juan Blanco, volvió a jurar en 1701-1703.

Matías Vallejo, desde 1696, muerto antes de 1703.

Pedro Medrano, 1703-1744.

Manuel Medrano, 1713-1763.

Santiago Sánchez, como tasador desde 1728.

Juan Enrique Arnal, 1738.

Juan de San Faurí, honorario desde 1738.

Nicolás de la Riba, 1739.

Antonio Cañeque, 1739.

Marco Antonio Ruy Tirón, 1739.

José Antonio de Zafra, 1739.

Manuel González, Supernumerario, 1740.

Pedro Gaumer, Supernumerario, 1740.

Juan Farquet, Supernumerario, 1740-1774.

Pascual García, Supernumerario, 1741.

Matías Forcada, Zaragoza, 1742.

Gregorio del Campo, Supernumerario, 1744.

Manuel Girona, Barcelona, 1745.

Juan Nicolás Marteaux, Supernumerario, 1746.

Juan de Elvira, Supernumerario, 1746.

Fernando Velasco, 1748-1787.

Joaquín García Serna, 1777-1794.

Pedro Elvira, 1787-1804.

Isabel Escudero, 1788-1799.

José Giardoni, 1791-1804.

Fermín Olivares, 1799.

Marcas en un conjunto de esmaltes medievales procedentes de Cataluña

M.^a TERESA MATAS BLANXART

Las piezas de esmalte que a continuación enumeramos proceden en su totalidad de los museos catalanes¹ y forman parte del corpus de mi tesis doctoral en curso de elaboración.

Hemos considerado este grupo de esmaltes de los siglos XII y XIII particularmente interesante, por presentar en sus reversos, grabadas y claramente definidas, unas señales o marcas. No pretendemos con ello ni ser exhaustivos, ni mucho menos inéditos, tan sólo dar a conocer dicho conjunto de signos e intentar ofrecer, si es posible, una interpretación de éstos.

De un total de casi 300 piezas observadas y estudiadas a lo largo de nuestra investigación, únicamente en 22 casos nos hemos encontrado con este fenómeno. En su mayoría son fragmentos de piezas —placas centrales de cruces y laterales de arquetas— que, en su día, formarían parte de un conjunto unitario. Sólo disponemos de cuatro ejemplos completos: tres evangelarios y una nave-ta (véase cuadro núm. 1).

El bajo porcentaje de marcas aparecidas en relación con el conjunto de piezas estudiadas podría tal vez incrementarse si tuviéramos la posibilidad de analizar los reversos de todas aquellas piezas que se conservan, hoy por hoy, todavía completas.

Nuestro conjunto de piezas muestran signos de tipología muy variada, que abarcan desde una sim-

ple línea recta (piezas núm. 4 y 11) hasta motivos más complejos, e incluso representaciones zoomórficas (piezas núms. 13 y 14). En su mayoría las hemos podido verificar aisladas, y en determinados casos agrupadas en dos o tres variaciones distintas (piezas núms. 12-13-14-16-17-18). Se distribuyen preferentemente en la parte superior y centro del reverso, aunque en algún caso aparecen en la zona lateral.












La técnica empleada para la realización de estos signos consiste en grabar el diseño en el metal, rebajando todo el perfil en el material. El resultado obtenido variará según el distinto tratamiento que hayan recibido, ya sea liso, grueso, fino, en forma de zigzag, etcétera.












El principal problema que nos planteamos en el mismo instante de su descubrimiento fue el tratar de hallar el sentido y la intencionalidad de estas señales, con el fin de justificar nuestra primera intuición, la cual nos decía que quizá estábamos ante unas posibles marcas de taller.

Profundizando en la materia, pronto comprobamos que nuestra inquietud estuvo compartida entre los años 1934 y 1935 por el profesor Stohlman. En sus dos artículos publicados² relativos a las marcas aparecidas en los reversos de los esmaltes *champlevé* limosinos, Stohlman hace refe-

¹ Museo de Arte de Cataluña, Museo Federico Marés, Museo Arqueológico Artístico Episcopal de Vic.

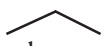
² STOHLMAN, W.F.: *Assembling marks on Limoges champlevés enamels as a basis for classification*. The Art Bulletin, vol. XVI, 1934, págs. 14-18. Ídem: *Quantity production of Limoges champlevé enamels*. The Art Bulletin, vol. XVII, 1935, págs. 390-394.

N.º pieza	Tipo pieza	Lugar actual	Tipo marca	Localización	Paralelos
12	Fragmento cruz	M. Arqueológico Art. Episc. de Vic Inv. n.º 1939		Lat.	Pieza n.º 15
13	Fragmento cruz	M. Arqueológico Art. Episc. de Vic Inv. n.º 1938		Lat.	Pieza n.º 15
14	Fragmento cruz	M. Arqueológico Art. Episc. de Vic Inv. n.º 1937		Lat.	Pieza n.º 15
15	Fragmento cruz	M. Federico Marés		P/C	Pieza n.º 12 Pieza n.º 13 Pieza n.º 14
16	Evangelinario	M. Arte Cataluña Inv. n.º 12101		P/S P/C	
17	Evangelinario	M. Arte Cataluña Inv. n.º 4579		P/S P/C	
18	Evangelinario	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65558		P/S P/I	
19	Naveta	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65549		Lat./ C	
20	Fragmento arqueta	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65501		P/S	
21	Fragmento arqueta	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65563		P/C	
22	Fragmento arqueta	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65562		P/S	Pieza n.º 1 Pieza n.º 8

N.º pieza	Tipo pieza	Lugar actual	Tipo marca	Localización	Paralelos
1	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65515		P/S	Pieza n.º 8 Pieza n.º 22
2	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65513		P/C	
3	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65512		P/C	
4	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 65514		P/S	
5	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 4549		P/S	
6	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 4095		P/C	
7	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 4097		P/C	
8	Placa central cruz	M. Arte Cataluña Inv. n.º 4098		P/S	Pieza n.º 1 Pieza n.º 22
9	Placa central cruz	M. Federico Marés		P/C	
10	Placa central cruz	M. Federico Marés		P/C	
11	Placa central cruz	M. Federico Marés		P/C	

rencia a unas 83 tipologías diferentes con aspectos formales varios. De su estudio y análisis se deduce que, en una primera apreciación, atribuyó a tales señales el posible valor de marcas de orfebre o de taller, y dirigió su esfuerzo a comparar y observar los estilos, tratamientos e iconografía de aquellas piezas que llevan grabadas en sus reversos idénticas marcas³, buscando a través de sus múltiples lecturas unos denominadores comunes de estilo que le condujeran a sostener la hipótesis de que las piezas con marcas similares en sus reversos guardaban relación estilística entre sí, y por tanto cabía incluirlas dentro de la posible producción de un mismo taller. Tales resultados, de haber sido positivos, habrían constituido, sin duda, una gran aportación al estudio del esmalte medieval.

En su última hipótesis de trabajo sobre el particular (1935), el citado autor⁴ se inclina a pensar que tales marcas no son más que simples signos de ensamblaje, correspondientes a la época de máxima producción de la escuela limosina, y en consecuencia, cronológicamente más frecuentes durante el s. XIII y principios del XIV, que en épocas anteriores.

Justifica su nueva apreciación con el ejemplo de la arqueta de Chest (París, Museo Cluny, núm. inv. 5405) y con evangelionario (Acq. núm. 201) conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, tras la observación de la misma marca  en el armazón de madera y en la pieza de metal. Ahora bien, ¿cómo justificar que la escuela de Limoges no marcó sus piezas hasta su período de industrialización, cuando la costumbre de señalar con marcas el reverso de las piezas data ya del mundo bizantino?⁵

René Gabirot, en su artículo⁶ dedicado a la obra de Grandmont, analiza, entre otros aspectos, un grupo de apóstoles atribuidos a este taller, de ha-

cia la primera mitad del s. XIII. En su descripción, el autor nos refiere que en el reverso de dichas piezas aparecen marcas de ensamblaje, dos de las cuales reproduce: la correspondiente a San Felipe del Museo Ermitage de Leningrado (fig. núm. 1) y la perteneciente a San Marcial, hoy conservada en el Museo Bargallo de Florencia (fig. núm. 2).



Fig. núm. 1: San Felipe. Leningrado, Museo Ermitage.



Fig. núm. 2: San Marcial. Florencia, Museo Bargallo.

En el mismo campo de aportaciones, Mme. G. Souchal, al estudiar un grupo de cruces relacionadas con el maestro de Grandmont⁷, nos ofrece la supuesta reconstrucción de las cruces de Mathons y Cleveland, actualmente fragmentadas y conservadas en distintos museos europeos y americanos.

En los análisis de las piezas atribuidas a la cruz de Mathons, comenta la aparición de una marca en forma de U invertida (fig. núm. 3) en el reverso del ángel de San Mateo, depositado en el Museo Metropolitano de Nueva York (Ant. Col. Pierpont Morgan, 1917).

No obstante, es curioso que la autora llame la atención sobre el hecho de que en los fragmentos posiblemente pertenecientes a la misma cruz y conservados en el Museo Cluny (París) no aparecen tales marcas.

Una circunstancia similar a la anterior se produce con los fragmentos atribuidos a la cruz de

³ Los evangelios procedentes del Museo Metropolitano de Nueva York (núm. inv. 17.190.774 y núm. inv. 17.190.783); Museo Británico (Londres), no consta núm. inventario; Museo de Arte de Cataluña (Barcelona) (núm. inv. 4.597, Antigua Col. Plandiura).

⁴ STOHLMAN, W.F.: *op. cit.*, 1953.

⁵ Por ejemplo, el reverso de la cubierta de marfil del evangelionario de Lorsch (s. VI), Roma, Biblioteca del Museo Vaticano.

⁶ GABIROT, Jean René: *L'autel majeur de Grandmont*. En Cahiers de Civilisation Médiévale, XIX, 1976, núm. 3, juillet-sep., págs. 243-244, figs. 12, 13, 14, 15.

⁷ SOUCHAL, Geneviève: *Autour des Plaques de Grandmont: une famille d'émaux limousins champlevés de la fin du XII siècle*. En Bulletin Monumental, 1967, págs. 46-51.

Cleveland: el símbolo del águila de la del Museo Metropolitano de Nueva York, y el símbolo del toro de la Col. Martín le Roy. En ambos fragmentos, y en sus reversos, aparece la misma marca: dos líneas paralelas (fig. núm. 4).



Fig. núm. 3: Marca en San Mateo. Nueva York, Museo Metropolitano.



Fig. núm. 4: Marcas en el águila y en el toro. Nueva York, Museo Metropolitano y Col. Martín le Roy, respectivamente.

Si valoramos individualmente los ejemplos de marcas en los reversos que acabamos de enumerar, parece muy plausible la teoría del profesor Stohlman en cuanto a conferirles un valor de guías de montaje. Pero, ¿qué sentido pueden tener estas marcas cuando sólo las hallamos en algunos de los fragmentos que componen el todo de una cruz, máxime cuando todas las constantes estilísticas, cromáticas y formales confluyen para acreditar la veracidad de la atribución? ¿No sería lógico que si de marcas de ensamblaje se tratara aparecieran, si no en todas las piezas de esmalte limosinas, puesto que desconocemos prácticamente cualquier noticia relativa al inicio de la costumbre de marcar los reversos de las piezas en dicha escuela, sí, por lo menos, en aquellos casos en que la existencia de marcas en algunas de sus piezas es un hecho probado?

Al parecer, existe la tendencia general a justificar este fenómeno de las marcas en los reversos de las piezas esmaltadas limosinas por la mayor agilidad de producción que debieron de adquirir los talleres de Limoges al entrar en su fase de mayor producción y desarrollo (s. XIII), frente a las producciones procedentes de los talleres renanosos⁸, dirigidos a lo

⁸ Primera cruz de Matilde (hacia 973-982). Taller otonida, Colonia? Essen. Segunda cruz de Matilde (finales s. XI), Baja Renania, Colonia? Tesoro de la Catedral de Essen. Retablo de Klosterneubourg (1181) de Nicolas de Verdun.

largo de toda su historia a cumplimentar encargos privados y, por consiguiente, menos necesitados, a nivel de producción, de recurrir a marcas de ensamblaje para componer sus obras.

Sin embargo, buscando similitudes y paralelismos con las marcas de nuestros ejemplos, descubrimos, reseñados en unos catálogos⁹, dos marcas procedentes de posibles talleres alemanes en dos piezas conservadas en el Museo del Louvre (París). La primera forma parte de una pieza rectangular perteneciente a un relicario. Siglo XIII. Técnica mixta: *champlevé-cloisonné*. Taller alemán, romano (?). Museo del Louvre, Col. Durand núm. 122-1675 (fig. núm. 5). La segunda aparece en un esmalte *cloisonné* procedente de un relicario. Sin datación. De posible taller alemán de tradición bizantina. Museo del Louvre (París) (fig. núm. 6)¹⁰.

Analizando ambas marcas, observamos que tienen un elemento común situado en la parte superior —cuatro barras dispuestas en sentido vertical— y otro, con una variante en la parte inmediatamente inferior a la letra E, toma la forma de compás y se sitúa en la fig. núm. 5 a la derecha de la letra E, y en la fig. núm. 6 justo en el centro.



Fig. núm. 5.

⁹ Se reseñan en: DARCEL, A.: *Notice des émaux et de l'orfèverie Musée Imperial Louvre*. París, Ch. de Mourgues, 1867, pág. 34, núm. 77. LABORDE, M. DE: *Notice des émaux, bijou et objets divers dans les galeries du Musée du Louvre*. París, Ch. de Mourgues, 1857, pág. 101, núm. 117. RIS PAQUOT: *Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes*, París, H. Laurens Editeur, 1893, págs. 144 y 258.

¹⁰ La ficha técnica que acompaña a las figuras núm. 5 y 6 referentes a marcas de talleres alemanes, transcriben los datos ofrecidos por los autores que las reseñan.



Fig. núm. 6.

Ris-Paquot¹¹ apunta la idea de que las cuatro barras podrían tratarse de la señal-guía para el orfebre montador, mientras que el anagrama inferior sería la firma del esmaltador. ¿Pero acaso la letra E evoca la ciudad de Essen, y con ello, quizá, el lugar de su producción?

Vistas las posibilidades de información que nos han ofrecido las fuentes bibliográficas de que disponemos, pasamos a continuación a analizar las piezas presentadas.

El somero grupo de piezas con marcas que hemos podido reunir podría clasificarse, a nuestro entender, en tres grupos:

Grupo A: Marcas en fragmentos aislados.

Grupo B: Marcas en fragmentos pertenecientes a una misma pieza.

Grupo C: Marcas en piezas singulares.

En el grupo A —marcas en fragmentos aislados— quedarían agrupadas la mayoría de las marcas que hemos clasificado. Pertenecen a este apartado las piezas núm. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 20, 21 y 22 (véase cuadro núm. 1). Por tanto, será aquí donde podremos observar una mayor variación tipológica, si no de tratamiento, ya que

se reducen a simples líneas grabadas. De entre todo el muestreo, hay algunas marcas, como, por ejemplo, la que aparece con forma de cruz, que se observan indistintamente en dos fragmentos de placas centrales de cruz (núm. 1 y 8), y en un fragmento lateral de una arqueta (núm. 22), procedentes todas ellas del Museo de Arte de Cataluña (Barcelona).

Si comparamos estilísticamente los anversos de las piezas 1 y 8, es notoria la diferente calidad en el tratamiento de la figura aplicada de Cristo, así como su distinto valor iconográfico. A nivel ornamental, coinciden en el uso de los mismos motivos decorativos y en alguna combinación de paleta; empero, es obvia la mejor calidad de trabajo en la pieza núm. 1 con relación a la pieza núm. 8.

En cuanto a la pieza núm. 22 con el mismo distintivo en su reverso que las piezas que acabamos de analizar, sólo guarda relación en el uso del mismo motivo ornamental y es la yuxtaposición de las gamas cromáticas.

La variante de la marca formada por una línea recta cruzada por dos paralelas se repite en dos de los ejemplos presentados: una placa central de una cruz y un fragmento lateral de arqueta (núm. 7 y 20), pero con un cambio de sentido en sus paralelas. De tal modo que, en la pieza núm. 7, el sentido de las paralelas corre hacia la derecha, y en la pieza núm. 20 se ha invertido, es decir, discurren hacia la izquierda. No se han apreciado entre dichas piezas estrechos vínculos estilísticos.

Las restantes marcas que se incluyen en este apartado y que reproducimos a continuación en la fig. núm. 7, aparecen aisladas sin repetirse en ninguna otra pieza de su categoría. Se reparten principalmente entre fragmentos de placas centrales de cruz y en menor grado en fragmentos laterales de arquetas.

Marcas que no aparecen en otras piezas.

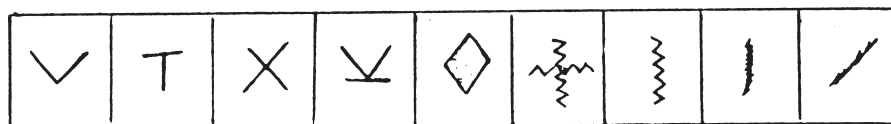


Fig. núm. 7.











¹¹ RIS PAQUOT: *op. cit.*, 1893, pág. 258.

Dado que el resultado obtenido del análisis estilístico realizado en las piezas de que disponemos, con coincidencias de marcas en sus reversos no nos ha ofrecido paralelismos suficientes, y puesto que en cada uno de los ejemplos analizados se resiguen sus bordes exteriores con una serie de calados destinados a contener los clavos de suspensión con el armazón de madera, inclinaremos nuestra opinión hacia la hipótesis del profesor Stohlman y aceptaríamos que, habida cuenta de las circunstancias con que se presentan este conjunto de marcas, fuesen guías para el montaje de las piezas, y no posibles marcas de talleres o esmaltadores.

No obstante, a pesar de que la teoría del profesor Stohlman es absolutamente lógica y aplicable a este grupo de marcas por nosotros presentado, se nos ofrece una gran incertidumbre con las

marcas comentadas en la cruz de Mathons y Cleveland. El hecho de que no todos los fragmentos atribuidos a estas dos piezas aludidas lleven en sus reversos la misma señal identificadora, nos deja el camino abierto para aceptar cualquier otra posibilidad.

No quisiéramos finalizar este apartado sin citar la marca comentada por M. Gauthier¹² y que apareció en el reverso de una cruz en venta en un comercio, en 1965, lo cual nos ha sugerido la posibilidad de poder apuntar la hipótesis de que tal vez se pudieran formar grupos o familias de signos. Reuniendo las escasas muestras de que disponemos y aun siendo conscientes de que no bastan para probar tal teoría, queremos dejar constancia de la idea por si en un futuro puede verificarse (véase cuadro núm. 2).

Cuadro n.º 2

En el apartado B —marcas en fragmentos pertenecientes a una misma pieza—, analizaremos los ejemplos núm. 12, 13 y 14, correspondientes a tres fragmentos de cruz de finales del s. XIII o principios del XIV que se conservan en el Museo Arqueológico Artístico Episcopal de Vic (Barcelona).

Este grupo de piezas resulta especialmente interesante porque agrupa en sus reversos dos tipologías de marcas en cada uno de sus fragmentos. Si nos detenemos y analizamos el aspecto formal de las marcas representadas, no tardaremos en observar que existen dos tipos de signos distintos: uno igual para las tres piezas, formado por un círculo que se

corta en su parte inferior por un arco de circunferencia (fig. núm. 8), y otro bien diferente para cada una de ellas: a) una aureola circular abierta por su parte inferior; b) una cabeza de animal que recuerda la de un asno, y c) la cabeza de un lobo (fig. núm. 9).

¹² GAUTHIER, M. M.: *Une Croix émaillée de Limoges: plaque de parement dans le commerce en 1965*. En bull. de la Société Archéologique et Historique du Limousin, T. XCII, Limoges, 1966, págs. 35-39.

Así pues, en cada una de las piezas, las marcas quedan entre sí combinadas de la siguiente manera: (x-a), (x-b), (x-c). (Véase figs. 8 y 9).

A cada uno de estos grupos de marcas formados (x-, xb, xc) les corresponden los siguientes anversos:

- Marca (xa): Figura del Pantocrátor.
- Marca (xb): Símbolo del león.
- Marca (xc): Símbolo del toro.

Prosiguiendo con su análisis y basándonos en que existen unos signos comunes (fig. núm. 8) y unas marcas diferenciadoras (fig. núm. 9), podríamos quizá deducir que, en los primeros, se trata de la marca común para todos los ejemplos, con un valor general que sería el que imprimiría unidad a toda la pieza. Y a los segundos atribuirles un valor diferenciador, que sería el que señalaría su posición correcta dentro de la unidad de la obra.

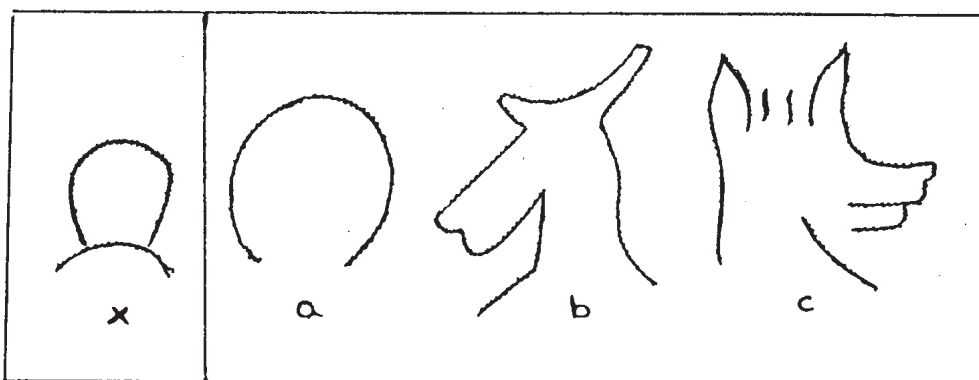


Fig. núm. 8.

Fig. núm. 9.

La deducción de estas marcas nos conduce, de acuerdo con la hipótesis anterior, a incluirlas también dentro de la teoría del profesor Stohlman, pudiendo considerarlas, por tanto, como marcas de ensamblaje, en primer lugar porque todas proceden de la misma pieza, y en segundo lugar por la marca común que todas ellas llevan¹³.

Sin embargo, creemos que hay que llamar la atención sobre el carácter particular de las marcas b y c de las piezas núm. 13 y 14, y asimismo sobre la intencionalidad que de ellas parece desprenderse, que obviamente las hace diferentes de todos los signos hasta ahora analizados. Por esta razón, resulta un tanto difícil imaginar que un orfebre que señala sus piezas con la única finalidad de tener una guía para su posterior montaje, se recree en perfilar cabezas de animales con el suficiente realismo para ser reconocidos, cuando le sería mucho más

fácil cruzar un par de líneas o marcar unos triángulos, por ejemplo. Con ello no queremos decir que rechacemos la probabilidad de que se tratan de unas marcas de ensamblaje muy elaboradas, ya que la posibilidad de que fueran monogramas de un esmaltador o grabador parece remota y a la vez ilógica, puesto que, procediendo todas de una misma pieza, significaría que cada una de sus partes estuvo elaborada por un artífice diferente, cosa posible pero muy improbable, a nuestro entender.

Quizá también podría pensarse que tales figuras de animales fueran simples bocetos, tal vez incluso destinados a otras piezas¹⁴. Si aceptamos esta hipótesis, quiere decir que cada pieza sólo lleva una sola marca útil para su ensamblaje, en este caso, la marca de la fig. núm. 8. Pero, entonces, ¿qué valor podemos otorgar a la marca (a) de la fig. núm. 9 en forma de corona circular ligeramente abierta en su parte inferior, que acompaña al fragmento en

¹³ Aceptamos esta hipótesis como la más razonable según las características de las piezas y de las marcas, pero queremos dejar constancia que personalmente no hemos podido verificar el fenómeno en el cual basa su teoría el profesor Stohlman.

¹⁴ Se ha incluido esta posibilidad al pensar con el fenómeno paralelo de algunas páginas de manuscritos.

que no aparecen representadas las cabezas de animales?

Una posibilidad, atendiendo a su anverso, sería que fuese el anagrama que acompañara a la figura de la *Maiesta Domini*, ya que la misma marca se repite en otras piezas con idéntico motivo iconográfico¹⁵; mas la hipótesis queda de nuevo refutada con la pieza núm. 16 del Museo de Arte de Cataluña (Barcelona), en donde esta marca aparece acompañando al tema de la crucifixión.

Pero hay más: tal vez ni la marca de la fig. núm. 8 sea el denominador común que sirva para reunir las piezas analizadas en un todo unitario. En el Museo Federico Marés de Barcelona se conserva un fragmento de cruz (pieza núm. 15) con una figura de un ángel que lleva en su reverso la misma marca que une los tres fragmentos procedentes de Vic.

¿Cómo interpretar esta nueva coincidencia? Por un lado creemos que no cabe pensar que su origen se remonte a un mismo taller, puesto que el profesor Stohlman, con unos medios superiores a los nuestros en cantidad y número de piezas, no pudo probarlo. Por otro lado, ¿qué sentido tiene atribuir un valor de marca de ensamblaje cuando estos signos aparecen idénticos en dos fragmentos procedentes de unidades diferentes?

En el grupo C y último, se reúnen los tres evangelarios (núm. 16, 17 y 18) y la naveta núm. 19, procedentes del Museo de Arte de Cataluña. El principal interés que despierta este conjunto de piezas singulares, con dos y tres marcas en sus reversos. En general son marcas sencillas, elaboradas según el modo analizado en el apartado A, excepto una marca de evangelario núm. 18, que se muestra mucho más elaborada.

El evangelario núm. 16 lleva grabada en su parte posterior dos marcas: la que ocupa el lado superior consiste en una corona circular ligeramente abierta en su parte inferior y perfilada con un trazo en zigzag. La situada en el centro del reverso dibuja dos rectas convergentes grabadas en forma de trenzado (véase cuadro núm. 1).

En el anverso se desarrolla el tema de la crucifixión. La iconografía de esta pieza ha sido de gran importancia, dado que nos ha permitido excluir

totalmente la posibilidad de atribuir la simbología de la figura del Pantocrátor a la marca que aparece en la parte superior del reverso. Este hecho ya fue comentado en el apartado del grupo B al estudiar las posibilidades de uno de los reversos de los fragmentos de la cruz de Vic.

La pieza núm. 17 está señalizada en su reverso con dos marcas distintas, distribuidas, como en el ejemplo anterior, en la parte superior y en el centro. Muy próximo al orificio del clavo central y situado en la parte alta, observamos la ya comentada marca en forma de aureola circular abierta en su parte inferior, con el mismo trazado en forma de zigzag que vimos en el ejemplo núm. 16. Justo en el centro de la cara posterior aparece la segunda marca, que consiste en una simple línea burilada.

En este evangelario, curiosamente la marca sí coincidiría con la atribución del tema del Pantocrátor de su anverso, si la iconografía de la pieza núm. 16 no nos hubiera demostrado lo contrario. Coincide y tiene sus paralelismos, tanto a nivel iconográfico como en la marca representada en sus reversos, con los evangelarios conservados en el Museo Metropolitano de Nueva York (núm. inv. 17.190.774) y con el depositado en el Museo Británico.

El ejemplo núm. 18 que analizamos a continuación es, a nuestro juicio, el más interesante, puesto que lleva en su reverso tres marcas grabadas. En la parte superior de la pieza se observa una forma de tau invertida grabada en forma de zigzag. Agrupadas hacia un lateral y muy próximas entre sí una forma de V, con un trazo burilado que recuerda la calidad de una cuerda, y una marca muy elaborada, que no hemos podido identificar, inscrita en un espacio triangular.

Las marcas de este evangelario no coinciden en ninguna de sus manifestaciones con las señales que hemos descrito en los otros dos casos analizados, a pesar de que el tema iconográfico que lo acompaña, la crucifixión, coincide con el de la pieza núm. 16.

Por último, queda por comentar muy brevemente la naveta núm. 19 del Museo de Arte de Cataluña. La característica principal de esta pieza es que sólo presenta una marca en el reverso de una de sus puestas, situadas en la parte superior de la pieza. La tipología de esta señal es muy sencilla: dos líneas paralelas cruzándose entre sí.

Una vez más, el dilema se plantea y nos obliga a recapacitar sobre el por qué de una sola marca.

¹⁵ Evangelario (Museo de Arte de Cataluña, núm. inv. 12.101); Evangelario (Museo de Arte de Cataluña, núm. inv. 4.579).

Si pensamos en la posibilidad de que fuera una marca de ensamblaje, ¿cómo reconocería el montador la pareja que le corresponde, en el supuesto de que sea producto de una producción en serie, como apunta el profesor Stohlman?¹⁶

A la vista está que los problemas y las dificultades de interpretación de cada uno de los grupos de marcas de este apartado caen en la misma red de incógnitas sin respuesta, por no decir superiores, que la de los restantes grupos anteriormente expuestos, por el hecho de que se trata de piezas singulares, algunas de ellas, como hemos visto, con dos y tres marcas, lo cual parece indicativo de la posibilidad de que tales marcas sean indicio de algo más y aparten de estos casos la idea de unas marcas de ensamblaje.

A pesar de nuestros esfuerzos por intentar buscar una hipótesis válida que explique la presencia de estas marcas en los anversos de los esmaltes *champlevés* a partir de los supuestos ya estudiados, hemos llegado a la conclusión de que se disponen todavía de muy pocos elementos de juicio para poder formar un criterio estable sobre el particular. Hemos visto que la teoría del profesor Stohlman, para quien dichas marcas tenían la finalidad de facilitar la reconstrucción de una pieza, sólo ha sido posible probarlo en parte, y que en varias ocasiones ha dado origen a controversias que han despertado serias dudas sobre si realmente era ésa la finalidad de dichas marcas.

Mucho más hipotético será el plantear la opción de que algunas de las marcas fuesen posibles firmas de esmaltadores, aunque algunos de los mo-

nogramas que hemos comentado, por ejemplo, los procedentes de piezas posiblemente esmaltadas en talleres alemanes y citadas en la pág. 240, sean lo bastante sugerentes como para hacer pensar que quizá las dos marcas que aparecen en la parte inferior bajo las cuatro barras verticales pudieran corresponder a un claro signo de identificación. En esta misma línea de hipótesis tendríamos que incluir el evangeliario núm. 18 del Museo de Arte de Cataluña (Barcelona).

Al margen de este abanico de posibilidades y para concluir nuestro artículo, quisiéramos referirnos a una última hipótesis, todavía a nivel de esbozo, y sobre la cual estamos trabajando en la actualidad. Se basa en pensar que dichas marcas pudieran ser buriladas en el cobre sin más finalidad que la de extraer finísimas partículas de metal y controlar, mediante su análisis, la calidad de sus componentes. Hasta el presente, esta práctica no ha sido verificada más que en objetos de materiales nobles realizados en talleres de orfebrería, e ignoramos si esta costumbre se extendía también a lo largo de la Edad Media a los materiales menos nobles, como el cobre, el bronce, el hierro, etcétera.

Si el resultado de nuestras investigaciones actuales resulta positivo, quizá podríamos ofrecer una explicación para aquellas piezas la tipología de cuyas marcas no pueda considerarse funcional y se presenten acompañadas de otras señales, las cuales muy bien podrían justificarse como el punzón que garantizaba la calidad y tal vez el control de su lugar de origen.

¹⁶ STOHLMAN, W. F.: *op. cit.*, 1935.



Fragmento de cruz (n.º 14). Vic (Barna), Museo Arqueológico Artístico Episcopal (n.º inv. 1937).



Evangeliario (n.º 18). Barcelona, Museo de Arte de Cataluña (n.º inv. 65558).

Marcas de plateros altoaragoneses

ANTONIO NAVAL MAS

Cuando fue hecho el Inventario Artístico del Partido Judicial de Huesca¹ en el que no fueron incluidos los pueblos del Partido incorporado de Sariñena, entre la ciudad y los 110 pueblos que lo componen, fueron inventariadas 609 piezas de orfebrería. A ellas habría que añadir algunos relicarios del Convento de Capuchinas de Huesca. No todos los pueblos tenían piezas inventariables al contar con unas jocalías de diseño contemporáneo adquiridas después de la última guerra civil. Por otra parte, en el cómputo se contabilizaron como unidad los juegos de candelabros similares, sacras, vinajeras y cálices con su patena, y como orfebrería se incluyó todo lo que forma parte de las jocalías sin considerar la calidad y nobleza del material, de la que se hizo una apreciación aproximada. Fueron inventariadas también aquellas piezas que carecían de contraste, pero que reproducían o imitaban modelos de los generalizados con plata, con metales distintos a ésta.

En una primera aproximación se constata que sólo alrededor de 203 piezas de las inventariadas presentan visible una marca o punzón, de ciudad o platero. De ellas, 96 llevan la marca de la ciudad de Huesca y 28 la de Zaragoza. Hay también cinco en Barcelona, una de Jaca y alguna de Pamplona. Hay unas cuantas que, aun no llevando el contraste del marcador oficial del concejo, llevan la de plateros que, por ser conocidos, pueden localizarse sin equivocación, pudiendo, por lo tanto, saber en qué

ciudad fueron hechas y aumentando ligeramente las inventariadas en relación con Huesca y, en menor número, con Zaragoza.

Al estudiar las piezas que llevan la marca de la ciudad de Huesca, se observa que aquellas más antiguas, coincidentes en su mayor parte con las datables en el siglo XVI, llevan la contraseña OSCE, con grafía de tradición gótica. Otro grupo, presumiblemente datables en su mayor parte en el siglo XVII, llevan la marca OSCA, con letras más abiertas en su trazado. Entre las estudiadas, muy pocas del XVII, algunas del XVIII y ninguna del XVI llevan marca de platero. Dentro del conjunto de piezas del siglo XVII buena parte de ellas carecen de cualquier tipo de marca. El dato es interesante y significativo si se tiene en cuenta que un número importante de ellas no son de plata, sino de otro metal, evidenciando tiempos difíciles, de penuria y escasez de materiales preciosos.

Otro grupo de marcas aparecen con el contraste II OSCA, variando la posición del grafismo II en relación con el nombre de la ciudad. Por su diseño coinciden con las fechables en el siglo XVIII. También aparece este signo en las piezas de orfebrería del XVIII confeccionadas en la ciudad de Zaragoza, donde junto al nombre de la ciudad aparece la contraseña II D que indica que son de plata de ley de once dineros². Aunque en las de

¹ NAVAL MAS y J.: *Inventario Artístico de Huesca y su Provincia*, T. I y II, Madrid, 1980.

² ESTEBAN LORENTE, J. F.: *El punzón de la Platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX*, en «Cuadernos de Investigación» (Geografía e Historia), T. II (1976, 1, pág. 90). *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, 3 vol. Madrid, 1981, pág. 89.

Huesca no aparece dicha D, se puede pensar que garantizan este tipo de aleación establecida por la provisión del Real Concejo del 4 de diciembre de 1730. Consecuentemente, se puede pensar que las piezas que así están marcadas han de ser datadas con posterioridad a esta fecha. Menos en tres casos, todas ellas llevan marca de platero, mientras que las que no lo llevan y son datables en el XVIII llevan el contraste OSCA sin la alusión a los once dineros.

En cuanto a la especificad y función de cada pieza, se observa un progresivo equipamiento por parte de las iglesias en función, sin duda alguna, de las preferencias culturales y condicionada por las normativas sinodales. Del siglo XVI son un conjunto de excelentes cruces parroquiales o procesionales que constituyen auténticas joyas de plata. Generalmente, las de épocas posteriores no son de este material o lo llevan en menor cantidad. También lo son los portaviáticos y crismas en su mayor parte datables en los siglos XVI y XVII. Aquellos suelen ser de plata lisa y estos cincelados con dibujos de concepción plateresca. Los relicarios se propagaron en el XVII y, sobre todo, en el XVIII, y en muy pocos casos son de plata. A partir del XVIII se difundieron los portapaces, que suelen ser de plata repujada. Del XVII y XVIII son la mayor parte de las custodias conservadas. Las de aquel siglo son de sol de rayos sinuosos, muchas veces con cabujones y característico nudo en el centro de la caña, cuya forma más aproximada sería la de la bellota. Generalmente no llevan ninguna contraseña y son de metal pobre. Más plata llevan las del XVIII y, las que innovan modelo, son de sol de haces de rayos disimétricos. Buena parte de las conchas o veneras bautismales son del XVIII, de plata lisa o con las acanaladuras. Exponente de una última etapa en la adquisición de jocalías por parte de las iglesias rurales son las navetas, generalmente hechas en el XVIII y XIX. A veces, incluso fueron adquiridas con posterioridad a los incensarios y generalmente no son de plata. Tampoco son de plata los hisopos que no llevan ninguna marca de platero y son de diseños poco definidos, de forma que dificultan su datación.

Siendo preceptivo por la normativa litúrgica, los mandatos de los visitadores episcopales y los cánones sinodales, el empleo de materiales nobles para aquellos objetos litúrgicos que iban a estar en contacto con las «sagradas especies», los copones, que

pocas veces llevan contraseña de la plata, suelen estar dotados de un «calderico», a manera de cápsula moldeada en mejor aleación de plata, colocado en el interior de la copa. De la misma manera se cumplía el espíritu de la ley en las custodias, donde el viril, anillo a manera de marco sustentante de la forma sagrada, es de metal noble, cuando el resto de la custodia es de plata mala e incluso de latón, aun siendo de buen diseño.

A lo largo del XVII se hicieron numerosos cálices, consecuencia del aumento de clérigos. Responden a esquemas muy similares y características que se repiten desde finales del XVI hasta el XVIII, preferentemente son de cobre, bronce o latón, que si fueron sobreplateados han perdido buena parte del fino baño, proporcionándoles un aspecto descuidado y subrayando la sensación de pobreza. No llevan ninguna marca por no necesitar ninguna garantía de la plata que, de haber, recubría el interior de la copa para salvaguardar la normativa litúrgica. Mala plata y diseño híbrido es la característica generalizada en las piezas del XIX. En este siglo se difundió un tipo de cálices que es característico por tener la copa inserta en una cápsula formada por hojas que recuerdan las de los sauces y eucaliptus.

De esta forma, la sola observación y análisis del equipamiento de las iglesias pone de manifiesto el dificultoso camino recorrido por aquéllas peor dotadas de medios, que necesitaron un largo período, a veces de varios siglos, para completar el juego básico de jocalías necesarias para el culto. Al mismo tiempo están reflejando la trayectoria de las preferencias culturales y de la normativa litúrgica e incluso de las oscilaciones económicas del país.

PLATEROS DE LA CIUDAD DE HUESCA

Aunque existen algunos estudios aislados y en algunas monografías sobre la orfebrería aragonesa se incluyen importantes referencias a la orfebrería y plateros de Huesca³, está todavía por hacer un

³ DE ARCO GARAY, R.: *Antiguos gremios de Huesca*, T. VI de la «Colección de Documentos para el Estudio de la Historia de Aragón», Zaragoza, 1911. *La Custodia y la Sillería del Coro de la catedral de Huesca*, en «Linajes de Aragón», II, Huesca (1911), págs. 201-206 y 221-223. También en *Estudios varios*, Huesca, 1912, págs. 3-15. *Un orfebre oscense inédito*. Buenaventura Portella,

estudio sistemático y orgánico sobre este tema. Por los documentos descubiertos hasta ahora y las noticias llegadas a nosotros, tenemos que deducir que los plateros en Huesca nunca fueron muy numerosos y, por supuesto, distaron en mucho de ser tantos como en la ciudad de Zaragoza, donde constituyeron un importante gremio y cuyos trabajos aparecen frecuentemente mezclados con los de los plateros oscenses en los pueblos del Alto Aragón. No obstante, plateros hubo en Huesca a lo largo de toda la edad media, y estaban ya organizados a principios del siglo XVI⁴.

A mediados del XVII, el concejo de la ciudad publicó las «Ordinaciones del regimiento y gobierno de la ciudad de Huesca»⁵. Entre los numerosos temas que en ella se pormenorizan se incluyen las ordenanzas relativas al marcador de la plata, sus funciones, manera de proceder y clases de plata. Se manda también que junto a la marca se ponga el año, pero no es fácil ver ninguna fecha entre los contrastes y marcas registradas. Las ordenanzas publicadas por primera vez en esta ocasión constituyeron un ordenamiento básico que fue reproducido en ocasiones posteriores. Arco Garay las

reprodujo también en su estudio sobre los gremios de Huesca, donde recogió varios documentos relativos a problemas del gremio de plateros que negó permiso de trabajo primero al platero Juan Dulay, en 1727 y luego a Antonio Martínez en 1747, platero que había sido examinado en Zaragoza y quería abrir taller en Huesca sin someterse al correspondiente examen establecido por el gremio de esta ciudad. En el caso de Antonio Martínez se defendía, en contra de su opinión, que el examen de Zaragoza no le eximía del establecido por el gremio de Huesca. En una de las cartas se alude a que en 1713 «a instancias de diversos maestros plateros de la ciudad, fue V.S. (el corregidor) servido concederles, formarles y suscribirles sus *estatutos y ordinaciones formandoles gremio*, sin embargo de las que ya tenían, para su régimen y gobierno...»⁶.

Si nos atenemos a las noticias que han llegado a nosotros relativas a nombres de plateros y las confrontamos con las marcas identificables en las piezas de orfebrería, tenemos que concluir que nunca fueron muy numerosos en la ciudad de Huesca. Éstas ofrecen pocos más nombres de los conocidos por la documentación hasta ahora descubierta. A su vez, no son muchos más los nombres de plateros conocidos cuyas obras se han perdido o en las que no imprimieron su marca.

En la Edad Media hubo plateros judíos que estuvieron situados en la Calle Mayor de la Judería, razón por la que a veces se le llama también de los «argenteros». Hasta ahora no hay fundamento para afirmar que los de este gremio, en un determinado momento, estuvieran concentrados en un mismo punto de la ciudad. Al menos no se tiene noticia de ninguna calle que se llame de los plateros o platerías. Arco Garay localizó a los Estrada en la actual calle de Ramiro el Monje o Correría⁷, pero no hay que olvidar que esta familia de plateros trabajó en una época, siglo XVIII, en que los gremios ya hacía mucho que habían sido liberados del compromiso de agruparse en las cercanías de un mis-

en «Linajes de Aragón», III (Huesca, 1912), pág. 416. *Dos maestros oscenses inéditos: Jerónimo y Juan Carbonell*, en «Linajes de Aragón» III (Huesca, 1912), pág. 436. *Orfebres oscenses (siglos XVI, XVII y XVIII)*, en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» (1912), jul.-sep., págs. 375-381. *Las Juratorias del concejo oscense*, en «Linajes de Aragón», VII (Huesca, 1916), 10, págs. 181 sigs. y en «Seminario de Arte Aragonés» (1957), 7-8-9, págs. 85-87. *La Custodia de la catedral de Huesca*, en «Linajes de Aragón», VII (Huesca, 1916), 13, págs. 259 sigs. *La orfebrería en Aragón: los bustos relicarios*, Madrid, 1921. *La orfebrería antigua de Aragón*, en «Museum» VII (1926), págs. 232-242. *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942. *Documentos inéditos de arte aragonés*, en «Seminario de Arte Aragonés» (1952), 4 págs. 69 (Documento de Felipe Alcaniz). F. TORRALBA SORIANO, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, 1936, 39 págs. P. MG. DE ARTIÑANO, *Catálogo de la exposición de Orfebrería Civil Española*, Madrid, 1925, 163 págs. A. UBIETO ARTETA, *Los relicarios de Loarre*, en «Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón» III (Zaragoza, 1947-49), págs. 476-480. A. SAN VICENTE PINO, Museo Camón Aznar: *Orfebrería Aragonesa del Renacimiento*, Zaragoza, 1980, 116 págs. M. GÓMEZ DE VALENZUELA, *Notas documentales sobre los argenteros oscenses Juan Díez y Lorenzo Martón*, en «Seminario de Arte Aragonés» (1980), 32, págs. 5-10.

⁴ DEL ARCO GARAY, R.: *Orfebres oscenses (siglos XVI, XVII y XVIII)*, en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», jul.-sep. 1912, pág. 380.

⁵ *Ordinaciones del Regimiento y Gobierno de la Ciudad de Huesca*, Huesca, 1654, fols. 107-108.

⁶ DEL ARCO GARAY, R.: *Antiguos gremios de Huesca*, T. VI de la «Colección de documentos para el estudio de la Historia de Aragón», Zaragoza, 1911, pág. 247.

⁷ ESTEBAN LORENTE, J. F.: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, 3 vol., Madrid, 1981, págs. 68 y 69. R. DEL ARCO GARAY, *Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca*, Madrid, 1918, pág. 11.

mo barrio o calle. Por su parte, la familia de los Gros, de gran actividad en el siglo XIX, pero que fue fundada en 1728, tuvo su taller en la calle del Mercado Nuevo, actual de Villahermosa.

No llegan a una decena los nombres conocidos del siglo XVI⁸, presuponiendo que si a finales del XVI en Zaragoza solamente eran tres, pocos serían también los de Huesca. Los nombres conocidos del XVII tampoco pasan de la decena, siendo de ellos el más destacado el de la familia de los Porter o Portella⁹. Es significativo que en varias ocasiones el Clero de la catedral y el Concejo de la ciudad recurra a orfebres de Pamplona, Zaragoza e incluso Jaca a la hora de encargar destacadas piezas, como son la custodia procesional, busto y mazas, compuestos en el siglo XVII¹⁰.

Más son los nombres conocidos de orfebres del siglo XVIII, y parece que la diferencia numérica con respecto a los de Zaragoza no fue tan acentuada como en el siglo XVI¹¹. En el XVIII destacó en Huesca por su actividad la familia de los Estrada, que trabajó a lo largo de todo el siglo. El documen-

to de 747 en que se obstaculiza el establecimiento del orfebre Antonio Martínez está firmado por seis plateros. Entre ellos firman dos Estrada. Entre las marcas registradas no aparecen los nombres de dos de los firmantes de este documento, el mayordomo Lorenzo Biescas y Manuel Pérez. La crismera de Bandalies, que lleva la marca PÉREZ, probablemente es de Jerónimo Pérez, activo en Zaragoza a principios del XVII. El siglo XIX debió ser llenado en su práctica totalidad por la actividad de los GROS. No obstante, con el contraste de la ciudad y fechables en el XIX aparecen una pocas piezas firmadas por LAFUENTE.

«PORTER»

Entre las marcas de platero reconocidas, buena parte de las piezas del siglo XVII que están marcadas llevan el punzón A PORTE, ORTE, ORT, PORE, que tienen que ser variaciones de un mismo nombre debido, a veces, a la insuficiencia de grabación e impresión borrosa y vacilante de la marca, y otras, a las distintas generaciones. Arco Garay da una variante de este nombre cuando atribuye a Vicente Portella las sacras y el busto de San Orencio de la catedral, de hacia 1650, y la cruz con pie de San Lorenzo¹². En esta cruz el punzón que aparece es OSCA/ORTE, y lleva impresa la fecha 1667. En el copón de Santa Clara (Hu), que lleva la fecha 1676, aparece el punzón OSCA/PORTE(?). PORE que podría ser PORT, sin contraste de ciudad, aparece en la cruz parroquial de Chimillas. La naveta de Fañanás lleva A PORE y ORE, que podría ser ORT, el portapaz de Bentue de Rasal. En el cáliz de Siétamo la marca es A PORTE. No obstante, en una bandeja del Convento de Santa Rosa (Hu) la marca es APOR/CESAE II D que, por lo tanto, es de Zaragoza e indica que la pieza fue hecha en el siglo XVIII. Así pues, habría que estudiar qué posible relación había entre ella y la A PORTE del cáliz de Siétamo y A/PORF del copón del Convento de Capuchinas que, por otra parte, no ofrecen visible el contraste de la ciudad. No obstante, estas dos piezas presentan un diseño generalizado en el XVII.

⁸ Orfebres de quienes se tiene noticias son los siguientes, que trabajan en el año que sigue junto a sus nombres: Alcañiz (1500), Luis Santangel (1508), Juan de Luna (1510), Luis Santafé (1511), Ferrando (1564), Cetina (1569-90), Pedro Fernández (1572), Antonio de Yanguas (1579), Anzano. En relación con el número de orfebres que hubo en Zaragoza en el siglo XVI véase J. CABEZUDO ASTRAIN, *Los argenteros zaragozanos en el siglo XV y XVI*, en «Seminario de Arte Aragonés» (1961), 10-11-12, págs. 188-189. A. SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento, 1545-1599*, pág. 75 sigs. afirma que a finales del XVI había en Zaragoza solamente tres orfebres.

⁹ Orfebres de quienes se tiene alguna noticia son los siguientes, que hicieron algún trabajo o contrato el año de la fecha que sigue: Miguel Ascaso (1631), Buenaventura Portella o Porter y Vicente Portella (1670), Lorenzo Porter, Juan Garcés (1654), Fermín Garro (1657), José Chia (1679), José Palacio.

¹⁰ La custodia procesional de la catedral fue encargada al orfebre pamplonés José Velázquez, y en el momento de su tasación final el Clero de la catedral pidió consejo al orfebre de Zaragoza Jerónimo Pérez de Villareal. También recurrió a los orfebres zaragozanos Juan y Jerónimo Carbonell para hacer los bustos de San Orencio y Santa Paciencia. Por su parte, García de Jaca hizo una de las mazas usadas por el concejo de la ciudad.

¹¹ Orfebres oscenses del siglo XVIII de los que se tiene alguna noticia son los siguientes, que firmaron algún contrato o hicieron algún trabajo el año de la fecha que sigue a sus nombres: Juan Dulay (1727), Antonio Martínez (1747), Lorenzo Biescas (1747), José Estrada (1777), César Estrada (1780), Manuel Estrada (1747), Manuel Pérez (1747), Buenaventura Salas (1786), Julián (1790), Soto, Vallejo. En relación con el número de orfebres que hubo en Zaragoza en los siglos XVII y XVIII véase J. F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, 3 vol. Madrid, 1981, págs. 91 y sigs.

¹² DEL ARCO GARAY, R.: *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, pág. 135. D. IGUACEN BORAU, *La basílica de San Lorenzo de Huesca*, Huesca, 1969, pág. 140.

Otra cosa es la copa del cáliz de Siétamo que fue añadida posteriormente, probablemente en el XIX.

Durán Gudiol atribuye a Lorenzo Porter la imagen en plata de San Justo, de la parroquia de San Pedro (HU) ¹³. De ser así habría que fecharla en el siglo XVIII, pues con este nombre debe estar relacionado el punzón II OSCA/LORTET (?) de la custodia de Quinzano, de claro diseño del XVIII, y el cáliz de Tierz, cuya marca es OSCA/LORTER (?). Aunque por ahora no hay noticias de ningún Porter que trabajara en el XVIII. Presumiblemente debe ser alguno de los descendientes.

«ASCASO»

En uno de los libros de rentas de la parroquia de San Lorenzo (HU) ¹⁴ se alude a un platero denominado Miguel Ascaso. En un cáliz de esta parroquia aparece la marca ASCASO/OSCA. En otro del Monasterio de Casbas la contraseña es AS-OSCA II, que también aparece en la custodia de Arguis, piezas éstas fechables en la segunda mitad del siglo XVIII. En unas vinajeras de la parroquia de Almudévar la marca también es ASCASO.

«ESTRADA»

Otro de los punzones que más se repiten está relacionado con la familia de los Estrada, que trabajaron a lo largo del XVIII y principios del XIX. Manuel y Bernardo Estrada firmaron el documento de inicial inhabilitación de Antonio Martínez, en 1747. José Estrada estuvo en activo en la segunda mitad del siglo XVIII cuando también trabajó su hijo César que todavía vivía a principios del XIX.

Arco Garay atribuye a Bernardo LASTRADA una custodia del Monasterio de Casbas, fechada en 1723 ¹⁵. En las crismas de Ayerbe el punzón es OSCA STR y la inscripción 1747, que lleva necesariamente a pensar en las manos de Bernardo y Ma-

nuel Estrada, activos por aquellas fechas. A José Estrada se le atribuye una de las grada y dosel de plata para la mesa altar de la catedral. La fecha del dosel es 1756 ¹⁶. En el juego de seis candelabros grandes de la parroquia de San Lorenzo aparece la marca II-OSCA/TRADA. A ellos se alude en uno de los libros de la parroquia, donde se dice que los hizo José Estrada entre 1777 y 1782 ¹⁷. En el inventario de 1755 de esta parroquia se deja constancia de la existencia de un «lignum crucis» ¹⁸. El llegado a nosotros con traza del XVIII lleva el punzón STRADA II OSCA. A su hijo César se deben los bustos de San Lorenzo y San Vicente de la catedral fechados en 1780 ¹⁹.

Otras piezas relacionadas con este punzón son un cáliz de Montmesa con la marca ESTA (?), una custodia de Gurra de Gállego que lleva ESTRADA P C, y un copón de Ibieca, donde se lee SADA que también aparece en una patena de la parroquia de San Lorenzo (HU).

En el convento de Santa Rosa (HU), donde varias de las piezas proceden de Zaragoza, una jarra lleva un borroso punzón que parece ser ASTRAD CESAE II D; sin duda alguna relacionado con Domingo Estrada, orfebre de Zaragoza, activo en la segunda mitad del siglo XVIII, que hizo muchas y variadas piezas de orfebrería, y entre ellas numerosos portapaces ²⁰.

«SALAS»

A mediados del siglo XVIII también trabajaba en Huesca Antonio Salas, otro de los firmantes del documento de Antonio Martínez. Con su taller deben estar relacionados un cáliz de Sarsamarcuello, que lleva el punzón SALA y una palmatoria del convento de Santa Rosa (Hu) con el punzón SALA II OSCA.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 105.

¹⁷ Archivo parroquial de San Lorenzo, *Cuentas de archivo núm. 27*, fol. 430.

¹⁸ IGUACEN BORAU, D.: La basílica de San Lorenzo de Huesca, Huesca, 1969, pág. 135.

¹⁹ DEL ARCO GARAY, R.: *La orfebrería en Aragón: los bustos relicarios*, Madrid, 1921, pág. 7. La fecha la dedujo del manuscrito «Gestis» de la catedral.

²⁰ Véase F. ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental: Zaragoza*, Madrid, 1957. Se enumeran una veintena de obras de este orfebre.

¹³ DURÁN GUDIOL, A.: *Huesca y su provincia*, Barcelona, 1957, págs. 63 y 64.

¹⁴ Archivo parroquial de San Lorenzo, *Libro de las rentas que tiene la parroquia de Sant Lorenzo...*, en el primer folio aparece la fecha 1631. Manuscrito, fol. 223.

¹⁵ DEL ARCO GARAY, R.: *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, pág. 156.

En Albero hubo dos relicarios de plata perdidos durante la Guerra Civil y sustituidos por otros, por entonces hechos. Estos relicarios fueron atribuidos a Buenaventura Salas, que los hizo en 1786²¹. Por lo tanto, debe ser con toda probabilidad un descendiente de Antonio Salas.

«AZNAR»

Firmante también del documento de Antonio Martínez, fue Manuel Aznar. Son varias las piezas marcadas que pueden estar relacionadas con este orfebre. Un copón de Santa Rosa (HU) lleva la fecha 1779 y la contraseña AZNA/II OSCA. La misma fecha aparece en una custodia de este convento, en cuyo borroso punzón se lee II? AZ. Un cáliz, también de Santa Rosa, fechable en la segunda mitad del XVIII, lleva por punzón y contraste ZN?/OSCA. Conviene recordar que el edificio de la iglesia de este convento fue acabado en 1771, fecha a partir de la cual se intensificaría la adquisición de los objetos de culto.

En un copón de Ayerbe la marca es AZNAR II/OSCA, y en un portapaz de Siétamo AZNA I(?)OSCA. Ambas piezas deben fecharse en el XVIII. En los portapaces de Biscarrués la marca es II OSCA-AN(?) y en un cáliz de Bentué de Rasal, II OSCA AZN, con diseños del siglo XVIII. Uno de los cálices de Almuniente lleva también la marca II/OSCA/AZNAR, y una breve inscripción.

«MARTÍNEZ»

A pesar de las dificultades que el gremio de plateros de Huesca puso a Antonio Martínez, éste debía tener abierto su taller en 1749, sin duda por haberse sometido ya al examen que le pedía el gremio²². De su taller debió salir la campanilla de la iglesia de Santo Domingo (HU) marcada con MRTNEZ OSCA y la inscripción «San Martín 1749», parroquia desaparecida de donde procedía la pie-

za. Los candelabros del Monasterio de San Miguel llevan MARTÍNEZ/II OSCA.

«JULIÁN»

Este orfebre hizo, en 1790, una maza para la Universidad²³. De él hay marcada una cucharilla para naveta en la iglesia de Santo-Domingo (HU). Lleva el punzón «JVLIAN».

«GROS»

Entre las piezas inventariadas con marca legible, la que más abunda es la que lleva el punzón GROS. En su mayor parte se trata de piezas que deben catalogarse en el siglo XIX, y ofrecen la particularidad de que todas las registradas con este punzón llevan también el contraste de la ciudad, dato que no se da de una forma tan constante en ninguno de los otros plateros.

La propaganda que la firma se hacía en las publicaciones de la segunda mitad del XIX, junto a la reseña del domicilio social, calle del Mercado Nuevo 10, decía que la casa estaba fundada en 1728. En este siglo fueron hechos el incensario y la naveta de la parroquia de San Lorenzo (HU), en los que se lee OSCA/GROS y la naveta de Ayera, cuya marca es II OSCA-GROS. Con esta marca hay también un cáliz en San Lorenzo (HU), una venera bautismal en Blecua, un copón y vinajeras en Gurrea de Gállego y un cáliz en Orilla, piezas estas últimas que podrían ser del XIX. El resto de las piezas lleva la marca GROS-OSCA. Cálices con ella hay en San Pedro (HU), monasterio de San Miguel (HU), Alcalá del Obispo, Ibieca, Loscertales y Piracés. Un incensario con su naveta en el monasterio de Santa Clara (HU) e incensario en Bolea. La llevan también las navetas de Monflorite y Morrano y las veneras bautismales de Bolea y Puibolea. En las vinajeras de Santa Clara (HU), junto a esta

²¹ DEL ARCO GARAY, R.: *Catálogo monumental: Huesca*, Madrid, 1942, pág. 140.

²² DEL ARCO GARAY, R.: *Antiguos gremios de Huesca*, T. VI de la «Colección de documentos para el estudio de la Historia de Aragón», Zaragoza, 1911, págs. 245-254.

²³ DEL ARCO GARAY, R.: *Orfebres oscenses (siglos XVI, XVII y XVIII)*, en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» (1912), jul.-sep., pág. 377.

marca aparece la fecha 1867 y en una bandeja del convento de la Asunción (HU), 1852. La misma marca aparece también en unos candelabros del convento de Santa Teresa (HU) y en unas coronas para imagen de la Virgen del Monasterio de San Miguel (HU).

«LAFUENTE»

Con el contraste de la ciudad de Huesca y datables en el XIX hay unas pocas piezas donde se puede leer este punzón. Son un cáliz y un crucifijo de Morrano que lleva la contraseña II OSCA/LAFUENTE y un cáliz de Ortilla donde aparece OSCA/LAFUENTE. En una bandeja de San Miguel (HU) sólo aparece LAFUENTE y en un cáliz del convento de la Asunción (HU) que repite modelos del XVIII, sólo se lee el punzón LA.

Pocas más piezas de las inventariadas llevan punzón de platero con contraste de otra ciudad. Entre ellas la mayor parte llevan distintos contrastes de los adoptados en Zaragoza. El resto constituyen casos aislados de piezas llegadas a la zona procedentes de talleres lejanos o no estudiados. Las demás piezas que no llevan punzón de platero y sí contraste de ciudad, en su casi totalidad son de Huesca que siempre mantuvo la denominación latina OSCA u OSCE. Las de Zaragoza, que sólo llevan el contraste de la ciudad y no el punzón de orfebre, son del siglo XVI y la marca es leon+CES. Muy pocas de las inventariadas son de época posterior y no llevan marca de platero llevando la de la ciudad.

PRECISIÓN A LOS PUNZONES DE PLATERO DE ZARAGOZA RECOGIDOS EN EL «INVENTARIO ARTÍSTICO DE HUESCA Y SU PROVINCIA». TOMOS I Y II

Debido a la falta de nitidez con que muchas veces quedaron impresos los punzones o marcas, hubo una de ellas que, habiendo sido interpretada erróneamente desde el principio, tantas cuantas veces es registrada ha sido reproducida con lectura equivocada. Se trata del contraste zaragozano CES, que tiene antes de la C un león pasante, dispuesto verticalmente de tal forma que asemeja una E cuando no está impreso con nitidez. Por otra parte, dado el trazo de la grafía con letras de contornos cerrados de tradición gótica, permitía una lectura equivocada si se leía el punzón en posición invertida, de tal forma que leon-CES de SEDE²⁴. Por lo tanto, siempre que en dicho Inventario aparece este contraste que es del siglo XVI y de la ciudad de Zaragoza, debe leerse CES. Las piezas en las que debió ser leída de esta forma son:

Cáliz de la parroquia de Santo Domingo (HU) (pie del XVIII, caña del XIX).

Cáliz y cetros de Almudévar.

Dos cálices y relicario de Ayerbe.

Cáliz de Bentué de Rasal.

Cáliz de Bolea.

Cáliz de Labata.

Incensario de La Paúl.

Cáliz y hostiero de Losanglis.

Cáliz de Loscorrales.

Cáliz y copón de Montmesa.

Cáliz de Plasencia del Monte.

Cáliz de Sasa.

²⁴ La misma falta de claridad indujo a Arco Garay a leer también SEDE, que pensó era un orfebre oscense: R. DEL ARCO GARAY, *La orfebrería antigua en Aragón*, en «Museum» VII (1926), págs. 232 y 235.

Tres cruces de nudos en el partido judicial de León

JESÚS PANIAGUA PÉREZ

M.^a CONCEPCIÓN COSMEN ALONSO

M.^a VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA

La presente comunicación trata de dar a conocer tres cruces procesionales susceptibles de ser clasificadas dentro de la tipología de «cruces de nudos»¹.

Todas ellas se encuentran muy próximas a la ciudad de León, en los valles colindantes de los ríos Torio y Porma, en un radio no superior a los 10 km. Pertenecen a las localidades de Villarrodrigo de las Regueras y Castro del Condado, en la ribera del Torío, y Villafruela del Porma, en la ribera del río Porma.

Están realizadas con latón dorado y los orfebres decoraron la manzana con esmaltes en cabujón de muy baja calidad, lo que ha propiciado una conservación muy deficiente.

Su estructura es de cruz latina, con brazos cilíndricos que rematan en bolas y están preparadas para enmangar. El pie está compuesto por dos elementos: la manzana ovoide y el cañón liso.

En cuanto a la decoración, los brazos de las cruces están cubiertos por una ornamentación de tipo naturalista, evocadora de formas derivadas de ebanistería, con nudos o líneas helicoidales. En su extremo llevan un anillo del mismo material con una cenefa de cuerda y otra de flores de lis; estos motivos son muy usuales en la orfebrería gótica y ocultan el empalme de las bolas que los rematan. La semiesfera exterior de estas últimas se adorna con temas florales que en cada caso presentan una va-

riedad vegetal diferente. La manzana, asimismo, presenta una decoración común a base de chatones que recorren la línea media.

Los orfebres utilizaron en las tres cruces una iconografía similar; el Crucificado en el anverso, la Virgen Madre en el reverso y placas con los símbolos de los evangelistas adosadas al centro de los brazos².

Este modelo de cruz muy naturalista, que imita la forma arbórea de una cruz de madera, presenta varios ejemplos en la provincia de Valladolid, algunos de características muy similares a los de León, como es la cruz de Becilla de Valderaduey³.

No se puede precisar la cronología, pero parece que distintos autores coinciden en fechar este tipo de cruces a fines del siglo XV o comienzos del siglo XVI, basándose quizá en la serie de elementos tardogoticistas que en ellas se aprecian⁴.

² En dos de las cruces, las de Castro del Condado y Villarrodrigo de las Regueras, se ha perdido la imagen de la Virgen en el reverso y únicamente se conserva el doselete que debía cobijarla. Asimismo, las placas adosadas al centro de los brazos con los símbolos de los evangelistas existen sólo en las cruces de Villafruela del Porma y Villarrodrigo de las Regueras.

³ Además de la de Becilla de Valderaduey, existen cruces de nudos en el museo diocesano y catedralicio de Valladolid procedente de la iglesia de San Pedro de Latarce, en Villaverde de Medina, Velliza, Castromembibre, etc. Vid. J. C. BRASAS: *Op. cit.*, pág. 127.

⁴ BRASAS EGIDO, J. C.: *Op. cit.*, pág. 127. J. M. PARRADO DEL OLMO: *Catálogo monumental del antiguo partido judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, 1976, pág. 50, fig. 57.

¹ BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pág. 127.

CRUZ PROCESIONAL DE VILLARRODRIGO DE LAS REGUERAS

Su tamaño es de 67 cm. de longitud por 41 de anchura. Del total de la longitud, 19 cm. pertenecen al pie.

Los brazos carecen de nudos, hallándose recorridos por líneas helicoidales. Sin embargo, en el cruce de ambos aparecen unas formas cilíndricas colocadas en aspa, que corresponderían a las potencias de la cruz, imitando nudos de cuerda.

Las bolas de los extremos de los brazos están recorridas en su parte central por una moldura convexa y decoradas en su zona externa por 4 hojas de acanto simple. Rematan en un clavo de forma esférica, con decoración a modo de gallones, que sirve para ensamblar estos elementos al cuerpo de la cruz.

En el centro del anverso conserva la figura de Cristo crucificado (16 x 15,5 cm.) cuyo cuerpo sufre una pequeña curvatura hacia la derecha, característica en el mundo gótico. Contrasta en él el tratamiento más simple del cuerpo con el más detallista del rostro y cabello. El paño de pureza se cruza sobre la pierna derecha formando un nudo y una corona de espinas ciñe su cabeza.

Originalmente la cruz poseía en el anverso cuatro placas cuadrifolias, una en cada brazo, de las que se ha perdido la del brazo superior. En cada una de estas placas se representa, con la técnica del repujado, el símbolo de un evangelista y una filacteria en la que figura su nombre.

En la parte inferior de la cruz se sujetarían dos vástagos, de los cuales sólo se conserva uno en el que se apoya una imagen de la Virgen con halo y sobrepeana poligonal. Los pliegues de los paños, finamente trabajados, caen más rectos en las espaldas, ya que por delante se recoge el manto dejando libres las manos que se unen sobre el pecho. Carece del vástago izquierdo, que sin duda correspondería a la figura de San Juan, formando una composición de Deesis en la que podemos observar claramente el tamaño jerárquico.

Se conocen otras representaciones anteriores, fundamentalmente de la zona de Tierra de Campos, donde esta estructura se repite, aunque en aquellos casos el tamaño jerárquico es muy poco acusado. Los vástagos se encuentran más cerca de los pies de Cristo y las figuras alcanzan casi la altura de los brazos cortos de la cruz⁵.

En el reverso se repite el esquema anteriormente mencionado, pero en este caso solamente se conservan las cuadrifolias correspondientes a los brazos derecho y superior. En este último se halla el doselete gótico que cobijaría una imagen de la Virgen hoy desaparecida.

La manzana se decora con hojas dispuestas simétricamente. Estas hojas generan espacios romboidales en los cuales se colocan esmaltes dentro de ocho cabujones circulares. De aquéllos sólo se conservan cinco que representan cabezas rasuradas y tres de ellas barbadas. El colorido varía: dos están realizados en tonalidades rojizas y azul cobalto; otros dos, en blanco y negro y el último, en marrón y gris. Carecen estas figuras de símbolos parlantes o inscripciones que nos permitan cualquier tipo de identificación.

CRUZ PROCESIONAL DE VILLAFRUELA DEL PORMA

Mide 49 cm. de ancho por 77 cm. de longitud, de los cuales 20 cm. corresponden al pie.

Los brazos se hallan decorados con un total de 32 nudos de forma cilíndrica. Al igual que en la cruz de Villarrodrigo, las bolas de los remates están divididas por una moldura central y terminan en un clavo, aunque la decoración vegetal que presentan semeja, en este caso, hojas de roble.

En la parte central del anverso de nuevo tenemos la figura de Cristo crucificado (17 x 16,30 cm.).

Posee cuatro placas irregulares situadas en los cuatro brazos de la cruz, donde vemos representados a los cuatro evangelistas con sus símbolos parlantes; la placa superior aparece rota, pero es visible aún su motivo figurado.

En el reverso no aparece más que la figura de la Virgen, con corona de flores de lis y el Niño en sus brazos, sobre una peana y bajo doselete.

⁵ Cruz parroquial de Requena de Campos. A. SANCHO CAMPO: *El arte sacro en Palencia*. Palencia, 1971, lám. 134, la fecha en el siglo XII. S. ALCOLEA: *Artes decorativas en la España cristiana*, «Ars Hispaniae», vol. XX, Madrid, 1958, pág. 163, la fecha a fines del siglo XIV o comienzos del siglo XV. Cruz procedente de Castilla conservada en el Victoria and Albert Museum del siglo XV. Vid. S. ALCOLEA: *Op. cit.*, pág. 163, lám. 183.

El pie, formado por la manzana y el cañón liso, presenta en la primera de sus partes una decoración de gallones entre los que se emplazan ocho cabujones, de los que únicamente seis conservan esmaltes de baja calidad, lo que justifica la casi desaparición de su figuración. Es posible que se repitiese aquí el motivo de las cabezas anteriormente referidas.

CRUZ PROCESIONAL DE CASTRO DEL CONDADO

Las medidas de esta pieza son algo más reducidas, su altura total es de 48 cm., de los cuales 14,5 cm. corresponden al pie, y su anchura alcanza los 29 cm.

En este caso se prescinde de los nudos y únicamente se graban sobre los brazos cilíndricos unas lí-

neas helicoidales. De nuevo las bolas rematan los extremos y la zona de unión se decora con una franja donde las flores de lis alternan con el cordón. El extremo de las bolas no tiene hojas carnosas, sino seis sencillos vástagos que se ondulan sobre la esfera.

El Crucificado (10,2 x 10 cm.) decora el centro del anverso. Su postura parece perder algo esa inclinación goticista en «S». Sobre la cabeza de Cristo, en el brazo superior, una marca dejada por un clavo nos habla de una posible pieza decorativa, una cartela o un doselete. En el reverso únicamente se conserva un doselete gótico que muy bien podría ser el que cobijase la figura de la Virgen hoy perdida.

La manzana del pie se decora con hojas grabadas entre las cuales seis chatones conservan únicamente dos esmaltes, en los que apenas se aprecia la figuración. Los colores usados fueron el azul para el fondo y el blanco para las figuras.

Ignacio del Villar y la iconografía de las coronas del grupo escultórico de Santa Ana triple

ROSA M.^a PERALES PIQUERES

Hasta el momento son escasas las noticias biográficas del platero Ignacio del Villar y de su actividad en la ciudad de Sevilla. Parece ser que se formó en el último tercio del siglo XVII¹ y desarrolló su actividad artística a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII². Tradicionalmente no se le conocían obras de cierta importancia dentro del ámbito de la orfebrería sevillana, pero gracias a nuevas investigaciones hemos podido centrar gran parte de su obra en la parroquia de Santa Ana de Sevilla. Entre los numerosos objetos que realizó para la Hermandad Sacramental y para la misma parroquia destacan: una lámpara de plata para el altar de Nuestra Señora de los Remedios, un portapaz, unas crismas, y otra lámpara de plata para la capilla de la Hermandad Sacramental.

Pedro dentro de este conjunto de obras realizadas por Villar destacan principalmente las tres coronas que realizó en 1691 para el grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño, que preside el retablo mayor de la iglesia³.

Ignacio de Villar fue contratado por D. José de Barrio e Infante para la realización de las coronas, habiendo de ser «de plata sobredorada a toda costa». Al platero se le entregaron las antiguas coronas de la Virgen y el Niño, Santa Ana no llevaba, para que las fundiera y realizara unas nuevas. La solicitud se realizó el 13 de junio de 1690 por los curas y beneficiados de la parroquia, y las coronas fueron entregadas en mayo de 1691. En total pesaron trece marcos y cinco onzas y media.

En estas coronas se aprecian estilísticamente la pervivencia de conceptos plenamente barrocos, en donde la ornamentación de carácter vegetal, ondulaciones y nuevos elementos introducidos en la decoración, todo ello se encuentra bajo un fuerte carácter naturalista. Observando estas coronas aparecen en su decoración ciertas influencias de la orfebrería francesa, por entonces en pleno auge en la corte de Versalles, y tal vez gracias a la difusión de los libros procedentes de la corte del rey Sol, o

¹ GESTOSO, José: «Diccionario de Artífices sevillanos». Tomo II, pág. 304. «VILLAR, Ignacio del. Platero de plata. Fue examinado el 17 de julio de 1683...» Archivo de la Hermandad de Plateros, año 1683.

² GESTOSO, José: «Diccionario de Artífices sevillanos». Tomo II, pág. 304. «Falleció el 13 de enero de 1770». Archivo de la Hermandad de Plateros, año 1683.

³ Archivo de la parroquia de Santa Ana. Sevilla. Comprobante de cuentas de fábrica. Folio núm. 18. Año 1690-1691. Recibo del artista.

«Digo yo Ignacio del Villar maestro de Plateros Vezino desta ciudad que es verdad q. he hecho las coronas que contiene la certificación dada pr. D. P.^o de Torres Contraste desta Ciudad las quales ajusté con D. Luis Ant.^o de los Reyes may^o de la fábrica de la Igl^o Parroq^l de nuestra S^a St^a Ana de Triana con asistencia de D. Ant^o Rivero Beneficiado Propio de dha Ig^o enpresio de dies y seis ducados de plata cada una a todo coste, el dorado de las dhas coronas por de fuera y cuia cantidad ymporto trezientos y un escudos y un bl. de plata cuia cantidad he resevido en forma en dinero de contado de que me doy por contento y pagado y para que conste doy este en Sevilla en veinte y tres de Mayo de mil y seiscientos y noventa y un año. —Ignacio del Villar».

los libros divulgados desde Ginebra de Mossard (1673) y Durant (1682).

El conocimiento de estos estudios sobre los elementos vegetales en orfebrería, influyeron en la obra de Ignacio de Villar, en donde se aprecia un interés por suavizar los contornos, por equilibrar los elementos y cuidar la composición de la obra de forma esmerada. El resultado fue la realización de tres magníficas coronas en las que se funden los procesos evolutivos de la orfebrería tradicional, aunque sabemos escasos durante el siglo XVII, y las nuevas tendencias que van a desembocar en la rocalla.

A pesar de la lenta evolución formal de la orfebrería española, en la corona barroca se aprecia a finales del siglo XVII la introducción de una tipología decorativa en donde los elementos ampliarán las formas. Tal vez pueda decirse que proviene de la influencia de la iconografía mariana. Al aumentar los símbolos de advocación en las artes, tales como en la pintura, posteriormente pasarán a la orfebrería y, aunque se va a partir del mismo formato, la decoración recubrirá con nuevos significados y elementos sus superficies. La corona metálica, anteriormente ajena a la figura de Santa Ana, se desarrollará principalmente durante los siglos XVII y XVIII.

La Bula de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII, engrosará nuevas formas de representaciones iconográficas dentro de las letanías laurentanas. No es de extrañar que la orfebrería recogiera gran parte de estos nuevos elementos, y así podemos contemplar las coronas que Ignacio de Villar realizó para el grupo de Santa Ana, en donde se aglutinan lo tradicional y lo nuevo, e incluso se intuye el cambio de siglo.

Desde el punto de vista iconográfico y simbólico, las coronas representan el concepto de María como reina del firmamento. En este análisis iconográfico destacamos en primer lugar la corona de la Virgen, por ser esta figura el elemento central del conjunto al que las demás figuras se supeditan. Su análisis nos llevará más tarde a comprobar la similitud iconográficas con la corona de Santa Ana.

En pintura la representación de la corona inmaculadista había sido el aro de estrellas rodeando la cabeza de la Virgen. En Orfebrería la corona aparece rodeada de un nimbo con rayos solares, en donde puntean las estrellas. El sol representa al Padre Eterno y está unido simbólicamente a la Vir-

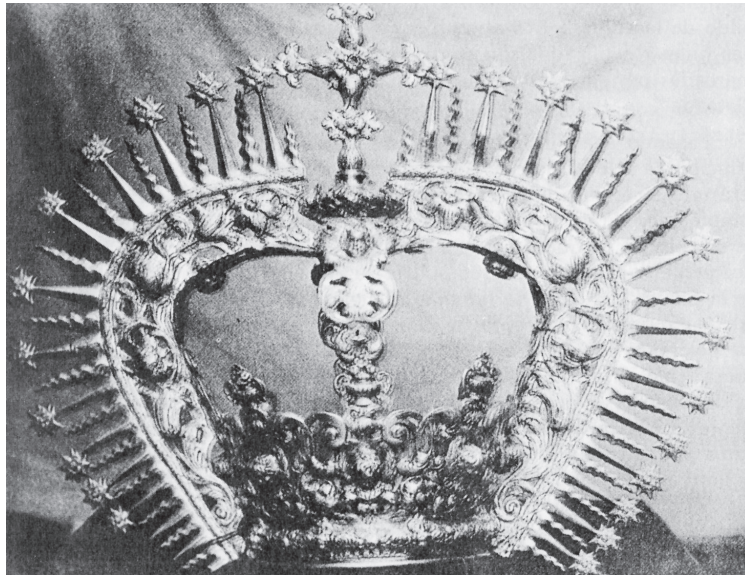
gen, pues procede de la iconografía de la Virgen Apocalíptica. También representa la luz triunfante sobre las tinieblas del mundo, es la luz divina. La diadema de la Virgen de cuerpo ancho y trapezoidal, propia de la época, encierra en su interior diversos elementos ornamentales con claras connotaciones marianas. En su interior hallamos labrados capullos y flores carnosas, alusivos a la virginidad de María; los tallos vegetales representan la unión intermedia entre Dios y los hombres y la vinculación de cielo y tierra. Los jarrones que coronan la diadema alegan la pureza de la Virgen, al igual que simbolizan a la ciudad de Sevilla, concretamente al Cabildo de la ciudad. Los querubines que aparecen surgiendo entre guirnaldas finas y estilizadas son consistentes y simbolizan la misión divina; enmarcados por sus alas adquieren mayor empaque sobresaliendo del relieve plateado.

Pasando a analizar la corona de Santa Ana, habría que decir en un principio la relevancia que cobra su culto durante el siglo XVII y XVIII, y será tal que los atributos correspondientes a la Virgen María pasarán a ser también acreditativos de la santa. Un buen ejemplo lo tenemos en el hecho de su corona, ya que hasta el siglo XVII la santa era representada escultóricamente con un manto que cubría su cabeza. La iconografía tradicional de la Santa Ana triple se remonta al siglo VI, y durante varios siglos siempre será representada como figura maternal y vinculante al árbol de Jesé. La polémica en torno a la Inmaculada Concepción ensalzó la figura de Santa Ana, en un intento de aunarla con la Virgen en su devoción. A partir del siglo XV, ya aparece Santa Ana con símbolos de pureza correspondientes a María, y esto supone el hecho de que poco a poco todos los atributos vayan pasando a formar parte de Madre e Hija indistintamente.

Al observar la corona de Santa Ana, se aprecian exactamente iguales los elementos correspondientes a la corona de la Virgen, la función va a ser la misma; y así tenemos los rayos con punta de estrellas, como representación de la reina de los cielos, la cruz del sacrificio y los rayos solares ondulantes. Sin embargo, en cuanto a la decoración vegetal, se observan algunas variantes; así tenemos que las formas se vuelven más carnosas y pronunciadas de relieve, los capullos y rosas se abultan y el símbolo de pureza se vincula de nuevo a la Santa, ya que la creencia de que la Virgen,

llamada «rosa sin espinas» ofrece iconográficamente la tradición de eximirla de las consecuencias del pecado original, afecta directamente a la santa, también puede interpretarse como símbolo de amor filial. Los querubines y jarrones, al igual que el resto de los elementos decorativos, están dentro del más puro estilo barroco.

La diadema trapezoidal que cubre la cabeza del niño Jesús es de similitud estilística a las anteriores. En su interior se aprecian los elementos vegetales carnosos, y formas más estilizadas, el sentido purista es algo menor que en las anteriores, está menos estudiada. Tiene cierta influencia de las coronas reales, como símbolo del poder terrenal.



La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII

MARGARITA PÉREZ GRANDE

El elevado número de piezas de origen cordobés realizadas durante el último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del XIX que hemos podido descubrir en el transcurso de nuestras investigaciones, así como las conocidas a través de publicaciones de diferente tenor, nos reveló un hecho singular: la notable difusión de la platería de Córdoba durante este período sin comparación con ninguna otra del país, a excepción quizá de la de la Corte.

Este hecho, junto con el hallazgo de noticias documentales que nos hablan de la existencia de una red comercial de plateros cordobeses que se encargaron de extender por toda nuestra geografía las producciones de su ciudad, nos ha decidido a estudiar con mayor atención este fenómeno.

I. Antes de plantear las características del mismo quizá convenga preguntarse sobre las circunstancias que favorecen esta salida de géneros fuera del ámbito estrictamente provincial y sobre las razones que pueden impulsar a un puñado de artífices a andar vagantes por las diferentes ferias del país, comerciando con objetos de su arte realizados en el obrador de los plateros más señalados de la Córdoba de este tiempo.

Desde fines del siglo XVII se inicia en España una lenta revitalización a todos los niveles. De tal manera que el aumento demográfico registrado durante la centuria siguiente provocaría un alza de la demanda y en consecuencia —siguiendo la cadena habitual— de la producción. Los monarcas sucesivos dictan a su vez una serie de disposiciones favorables a la industria y el comercio de for-

ma paulatina. Dentro siempre de un cierto tono de libertad compatible con las normas y directrices estatales y con las situaciones de privilegio adquiridas. Con ello la producción tendió a buscar nuevos mercados y la vida comercial ganó en flexibilidad y dinamismo. Sobre todo desde el momento en que la posibilidad de enriquecimiento acabó por ir liberando esta actividad de toda la carga deshonrosa que su práctica había conllevado hasta entonces¹.

Los plateros habían orientado tradicionalmente el nivel de producción de sus obradores al aprovisionamiento del marco local en el que se desenvolvían. Y puede decirse que con esta misma pauta continuaron en líneas generales a lo largo del siglo XVIII. A pesar de que la necesidad de suministro de nuevas calidades tanto al mercado español como al colonial —en un intento de frenar la competencia de los géneros extranjeros dentro de nuestro propio suelo—, exigía adaptar las empresas al volumen de ventas y rebasar en definitiva los límites del obrador familiar.

Sin embargo, el deseo de conservar la seguridad de esas condiciones llevó a la interposición de una serie de medidas restrictivas concretas según avan-

¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *La sociedad española del siglo XVIII*, Madrid, 1955, 167-216.

zaba el siglo, que se hicieron efectivas por medio de las diferentes corporaciones de plateros del país. De tal manera que estas instituciones acentuaron el reglamentarismo técnico, impusieron un más estricto espíritu de casta, dejándose con ello a sí mismas fuera de toda posible evolución. La crítica de los ilustrados de la época se centra precisamente en este empecinado hermetismo, desfasado ante las exigencias de la nueva sociedad en desarrollo.

En realidad, el problema estriba a nuestro juicio en la confusión que se produce durante la segunda mitad del siglo XVIII en el seno de la platería, al ver cómo la misma administración que a través del organismo competente —la Real Junta de Comercio y Moneda— le había impuesto unas normas estrictas en 1771 —las Reales Ordenanzas de Carlos III para todas las platerías españolas—, no sólo antes, sino lo que es peor, después de la entrada en vigor de estas ordenanzas, no se mostraba en absoluto protectora de las mismas; antes al contrario, la transgresión por privilegio o exención fue más frecuente a partir de entonces de lo que hubiese sido normal. Puede decirse que las ordenanzas de 1771 se vieron desbordadas por el imperativo de las circunstancias al poco tiempo de ser aprobadas. Si es que no estaban anticuadas ya desde sus propios planteamientos, de hecho mucho menos liberales de lo que hubiera podido esperarse dada la actitud del gobierno antes y después. Medidas tales como autorizar la libre venta de piezas extranjeras, o suprimir las trabas de admisión por razones del lugar de origen, apenas suponen nada frente a la nueva condición impuesta en estas mismas ordenanzas de que el platero tuviese que estar incorporado al colegio de su ciudad para poder ejercer el arte con independencia, y más aún, que para ello demostrase tener un caudal mínimo de 30.000 reales. Quizá la medida más dura y discriminada.

En definitiva, el ritmo de las circunstancias acabó por imponer el desarrollo de los acontecimientos y la definición de las respectivas posturas. Los poderes públicos tenían la obligación de marchar acordes con los intereses del país, aunque eso significase la violación en cierta medida de sus propias normas. Las congregaciones de plateros por su parte, necesitaban defender un estado de cosas que venía a ser en suma la esencia misma de su original existencia.

En efecto, el colegio de plateros, como depositario y responsable del cumplimiento de estas re-

glas, no hacía sino continuar con el cometido que le había sido asignado. Que por otro lado le interesaba mantener como medio de seguir conservando sus prerrogativas en el campo del control público de la profesión, sin poder evitar la indignación que las continuas violaciones por parte de la administración le producían. No estaba dispuesto a perder su preeminencia, y por tanto hizo de las ordenanzas el arma de su defensa, estrechando el cerco sobre los plateros que ya figuraban como sus integrantes y sobre todos aquellos que quisieran incorporarse. Además de proyectar públicamente sus protestas y requerimientos contra los transgresores más o menos protegidos. De ahí que preceptos como el de la demarcación, por ejemplo, acabaran convirtiéndose en la práctica en factores de exclusión que intentaban reforzar el monopolio del colegio. Porque ya no sólo eran los 30.000 reales de caudal propio, sino que además había que disponer también del capital suficiente para poder comprar los materiales imprescindibles, mantener la vivienda familiar y pagar el alquiler del local para abrir tienda y obrador en la demarcación. Ámbito que tenía el inconveniente de unos elevados costos a causa de la privilegiada situación que la Platería solía tener tradicionalmente en la ciudad.

Ello demuestra la no existencia de grandes facilidades para establecerse por cuenta propia para todos los plateros que se aprobaban. Y así, prácticamente la mitad de ellos se veían obligados en muchos lugares a trabajar a jornal. Lo cual trajo como consecuencia las restricciones impuestas para la admisión de aprendices —uno, o dos todo lo más, por maestro— y en definitiva el relativo escaso número de mancebos que se encuentran en esta condición de oficiales.

Este cúmulo de circunstancias puede explicar por un lado fenómenos tales como el éxodo de oficiales y maestros pobres desde la segunda mitad del siglo XVIII hacia enclaves secundarios. Al no poder aspirar a establecerse en una gran ciudad por su cortedad de medios, estos artífices acudían a las poblaciones menores amparándose en la mayor tolerancia que en ellas se respiraba. A pesar de que las corporaciones de plateros de la capital del obispado intentaban hacer valer su derecho de inspección y control sobre estas localidades secundarias.

A menudo, algunos de estos artífices parecen mostrar un carácter ambulante en su actividad —reducida en general a aderezos y composturas—,

siendo frecuente encontrar las huellas de su intervención en un radio más o menos amplio. Sirva de ejemplo el caso de Blas Quijano, quien entre 1780 y 1798 trabaja en varios pueblos de Madrid², Toledo³ y Guadalajara⁴. E incluso podríamos hacer alusión a las cuadrillas de napolitanos que se dedicaban sobre todo a limpiar la plata de las parroquias rurales comprendidas en el área centro del país⁵.

Pero, por otro lado, los hechos expuestos pueden explicar también, al menos en parte, el caso que va a ser objeto de nuestro estudio.

En efecto, las dificultades de establecimiento por cuenta propia pudieron ser solventadas parcialmente por los plateros cordobeses mediante una solución más o menos definitiva: el comercio. Desde luego, no existe constancia de que en todos los casos el motivo de renunciar a la manufactura propia para dedicarse con exclusividad a la práctica comercial resida en el hecho de las trabas corporativas. Máxime cuando está comprobado que la práctica de tal ocupación, con un número de individuos dedicados a ello importante es anterior a las Reales Ordenanzas de 1771. Sin embargo, no hay duda de que las disposiciones contenidas en la nueva reglamentación contribuyeron a favorecer el desarrollo del comercio platero. E incluso podría aventurarse una cierta orientación del propio Colegio cordobés, dirigida a aquellos de sus miembros menos capacitados, tanto económicamente como también para ejercer el arte con mediana destreza. Les amparaba la creación en las ordenanzas de 1771 de la figura del corredor de la platería, a pesar de su insuficiente desarrollo en el contexto de la nor-

mativa, como ha señalado Cruz Valdovinos⁶. Quizá el colegio de Córdoba a nivel particular matizó con más exactitud sus funciones, dada la experiencia de sus individuos en el tema.

II. Poseemos un testimonio aislado acerca de esta actividad comercial de los plateros cordobeses que se remonta al siglo XVII. Dentro de la documentación correspondiente a la obra pía fundada en el convento de San Francisco de Segovia por don Francisco Meléndez de la Lama, se anota: «En catorce de octubre de mil y seiscientos y ocho años el padre fray Diego de Porras de la orden del Sr. San Francisco y morador en el convento de la ciudad de Segovia de dicha orden, tomó cuentas a Hernando Alonso platero vezino de Córdoba que a cobrado y acudido a la administración de los censos que tiene la obra pía y el monasterio de Santa Isabel de Segovia contra el Marqués de Priego y otros vecinos de Montilla, Montuerque y otros lugares del obispado (...). Por estar redimido el censo como consta de los recados que están en las escrituras... y las cuentas que se tomaron al dicho Hernando Alonso ante escrivano y lo que restó deviendo pagó un platero en feria de San Juan en Segovia como consta del libro de la obra pía...». Quizá este platero sea el mercader mencionado en una de las partidas: «ciento y treinta y seis mill mrs. que remitió en escudos de oro con Juan de Roca mercader que fue desta ciudad de Córdoba a los patronos de la obra pía... a veinte y tres del mes de setiembre de mill y seiscientos y tres años»⁷.

Ya en el siglo XVIII, la primera noticia es del año 1764 y nos la proporciona uno de los libros de la propia Corporación de plateros de Córdoba, cuyo pormenor se expresa en la portada del mismo: «Instrumentos para que los plateros feriantes no paguen en las puertas de aduanas derechos algunos por la plata vieja que entraren, y las dos órdenes para que en las ferias y demás pueblos no paguen por las licencias cosa alguna»⁸.

² Valdeolmos en 1780; Brea de Tajo en 1783/93; Griñón en 1792/95; Perales de Tajuña en 1788/95, donde aparece citado como artífice «de nación italiana»; Los Santos de la Humosa en 1771/98; Pinto en 1798; Pezuela de las Torres en 1796/1800, y El Álamo en 1769/1800. Las fechas corresponden en todos los casos a la de las visitas donde se contienen las partidas de fábrica en que constan los pagos a este platero.

³ Yuncos en 1779/88 y Val de Santo Domingo en 1783/1801.

⁴ Moratilla de los Meleros en 1766/94, donde se le cita expresamente como «artífice platero transeúnte», y Lupiana en 1796.

⁵ Hemos encontrado noticias de su intervención entre 1774 y 1795 en El Barranco (Ávila); Belmonte (Cuenca); Griñón, Torrelaguna y Cobeña en Madrid; Cebolla, Mérida y Las Ventas con Peña Aguilera en Toledo.

⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico*, Madrid, 1979, vol. I, 304 (tesis doctoral inédita. Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid).

⁷ A.H.N. (Clero, 12743) *Papeles tocantes a las memorias y obras pías del señor Francisco Meléndez de la Lama, s/f.*

⁸ Fue reproducido en su integridad por R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería cordobesa*, «Colección de documentos inéditos para la Historia de España», CVII, Madrid, 1893, 429-490.

La documentación que contiene recoge en efecto el desarrollo de un proceso abierto a raíz de un recurso presentado por los plateros cordobeses contra el fiel de la aduana del Puente, Francisco de la Mier, quien a pesar de la costumbre tradicional que les eximía, había empezado a cobrar a los artífices derechos de aduana sobre la plata vieja que traían de fuera, obtenida en las transacciones que habían ido realizando en las diferentes ferias.

El problema estribaba más bien al parecer en la forma de interpretar los capítulos 11 y 12 del arancel en vigor. El fiel de la aduana lo hacía al pie de la letra: toda la plata y el oro que entrasen de fuera de la ciudad —siempre que no fuese en forma monedada— para ser vendido en ella, debía ser gravado con la veintena de su valor a la entrada y con la cuarentena a la salida. Si bien, como el mismo Francisco de la Mier expresaba en su declaración, esta norma —que por otra parte fue redactada en 1492— no había sido respetada exactamente por sus antecesores en el cargo, ya que éstos habían reducido los derechos a sólo real y medio de vellón por onza de plata e incluso no constaba registrada en los libros ninguna partida de oro.

Los plateros por su parte señalaban que, en efecto, el pago de los derechos de aduana recaía sobre el metal precioso con destino comercial, pero aclaran que ellos «no lo traen para vender y sí para sus propios menesteres y aplicarlo para la fábrica de alhajas de dicho arte». Por lo tanto no estaban obligados a pagar los derechos que se les exigían. Además, les amparaba un privilegio otorgado por el rey Sancho IV de Castilla en 8 de julio de 1284, según el cual se eximía de todo derecho de portazgo sobre sus mercaderías a los vecinos de Córdoba, salvo en caso de géneros vedados de los reinos que serían susceptibles entonces de embargo. Este privilegio había sido confirmado por los monarcas sucesivos hasta Luis I en 11 de agosto de 1724.

La resolución del conflicto fue lenta y complicada por culpa de un problema de competencia burocrática⁹. Y aún se hizo necesario recurrir con-

tra la inconveniente actitud de Francisco de la Mier, que practicaba los registros reglamentarios de las arcas de los plateros feriantes sin cuidado en el examen de las alhajas y con retrasos improcedentes.

Por fin, una Real Orden de 8 de enero de 1765 confirmaba el privilegio de los plateros cordobeses y establecía que los tres fieles de la ciudad ajustasen el cobro de los derechos de su aduana de acuerdo con el arancel vigente, practicando los reconocimientos de las arcas con la equidad debida. Pero además, se declaraba exentos también a los plateros feriantes de Córdoba de cualquier contribución que pretendieran exigirles en las ciudades o villas donde fueran a vender sus géneros, en concepto de derechos de visitas de alhajas o por licencias para la venta de éstas. En virtud de ello se decreta la devolución de las respectivas cantidades que por este motivo les habían cobrado en Écija (60 pesos) y en la Puebla del Monasterio de Guadalupe (110 reales) el año 1759. Por último, la Real Junta de Comercio y Moneda recomienda a la Congregación cordobesa que provea a los plateros feriantes de una copia impresa y certificada de esta Real Orden, para que pudiesen mostrarla en sus viajes cuando fuese necesario.

III. A nivel general, la reglamentación anterior a las Reales Ordenanzas de 1771 trata superficialmente los aspectos comerciales de la profesión, aludiendo tan sólo por un lado a que las piezas fabricadas en España únicamente pudieran ser vendidas por maestros plateros aprobados y, por otro, a que éstas se atuvieran a las normas vigentes sobre ley del metal, marcaje y las establecidas sobre hurtos y pérdidas.

Tanto uno como otro requisito fueron al parecer difíciles de implantar de forma definitiva. Aunque así se intentó en Valencia por ejemplo, a través de una provisión otorgada por Carlos II en 1679¹⁰. Y en Madrid desde la aprobación de las ordenanzas redactadas por la Corporación en 1695. En ellas se prohibía expresamente todo tipo de co-

⁹ El corregidor de la ciudad, Bernardo de Rojas, envió el recurso al fiscal de la real jurisdicción de Córdoba y defensor de las rentas reales. Éste se negó a dar traslado por considerar incompetente al escribano público ante el cual se había redactado el recurso, en cuestiones que según él sólo podían ser tramitadas a través de las dos escribanías habilitadas en el despacho de Hacienda para alcabalas y millones. El procurador elegido por los plateros señaló

en repetidas ocasiones que el asunto nada tenía que ver con cualquiera de esas dos escribanías dado que la única pretensión de sus representados era la confirmación de un privilegio concedido a los plateros cordobeses que se había venido disfrutando durante cinco siglos. Pero aún así fue necesario llegar a los tres apercibimientos legales para conseguir que este funcionario tramitase el traslado y el recurso pudiera encontrar respuesta.

¹⁰ IGUAL ÚBEDA, A.: *El gremio de plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana*, Valencia, 1956, 111.

mercio de oro y plata en venta ambulante, callejera o a domicilio, a quien no fuese platero aprobado. Por ello se concedió un plazo de quince días a las tiendecillas de la Corte donde se comerciaba con estas alhajas para que las vendieran a un platero¹¹. Pese a todo, ni siquiera después de 1771 fue posible atajar los casos de intrusismo a cargo de los plateros no aprobados o no incorporados al Colegio, viudas de plateros, artífices de profesiones afines y sobre todo prenderos y otras personas de profesión indeterminada. Antes al contrario, en Madrid, los pleitos interpuestos por el Colegio de plateros contra esta práctica ilegal se fueron haciendo paulatinamente más escasos, demostrando con ello la imposibilidad cada vez mayor de hacer frente a una situación que poco a poco se salía de los cauces normales¹².

Las Reales Ordenanzas de Carlos III para todas las platerías del país, aprobadas en 1771, señalan en su contenido la importancia que el factor comercial había ido adquiriendo¹³. Así, los capítulos IV, XIV, XV y XXII del título II se dedican a este tema.

El primero de ellos sanciona definitivamente el requisito de ser maestro aprobado —y a partir de ahora también incorporado—, con tienda y obrador público, para poder realizar transacciones con alhajas de oro y plata por él fabricadas. Bajo pena de pérdida de las piezas y una multa pecuniaria en la cuantía que se estimase conveniente, aplicada por terceras partes a la Real Junta de Comercio y Moneda, al juez y al denunciante.

Los capítulos XIV y XV regulan por primera vez la concurrencia a ferias y mercados. Sólo los artífices aprobados están autorizados a comerciar con piezas de plata y oro, con perlas y alhajas de pedrería fina fabricadas en España. Sin que pudiesen enviar en su nombre a los aprendices o mancebos que tuviesen en su obrador, bajo multa de 20 ducados al platero y de 100 al comisionado. En cambio, sí podían encargarse del tráfico y venta de sus

piezas a otro maestro establecido o a uno que trabajase en calidad de oficial.

Era privativo también que antes de sacar las alhajas para su venta, los corredores manifestasen a los marcadores de su ciudad el número y calidad de las mismas, a fin de que éstos diesen la correspondiente certificación para que no se pusiera obstáculo a sus transacciones. En caso de averiguarse que habían llevado a las ferias alguna alhaja no comprendida en la certificación se les penaría con una multa de 100 ducados. Y si además no fuera conforme a la ley del oro o la plata establecida, la pieza caería en comiso, aplicándose entonces a su dueño las penas correspondientes por comercio fraudulento con alhajas fuera de ley.

Respecto a esta cuestión, hay que señalar que en 1781 el Colegio de plateros de Córdoba presentó consulta al de Madrid sobre la conveniencia de aplicar un medio más conveniente y seguro para el reconocimiento de las alhajas destinadas a la venta en ferias y mercados¹⁴. Proponían que esta responsabilidad recayese en el hermano mayor y fieles veedores de las corporaciones de cada ciudad, las cuales, por otra parte, ya habían tenido esta facultad antes de que las Reales Ordenanzas de 1771 señalasen para ejercerla al marcador. La consulta incluía una adición del corregidor de Córdoba en la que se sugería que los plateros llevasen un libro rubricado por el hermano mayor y el contador en el cual anotaran las alhajas que comprasen especificando todas sus características, incluido el nombre de sus anteriores propietarios.

En el informe redactado por los contrastes de Madrid en respuesta a esta consulta, se considera «muy fundado», lo pedido por los plateros cordobeses y les parece «más riguroso y difícil de viciar el modo en que se propone», sin que se haga perjuicio al contraste. También se muestran de acuerdo con la sugerencia del corregidor. En este último punto sin embargo difiere el Colegio madrileño, cuyos miembros opinan que la práctica de esta medida presenta muchos inconvenientes. Entre ellos el de que «las alhajas preciosas paran regularmente en poder y son dueños de ellas las personas de la más alta jerarquía y no le gusta se sepa y conste por es-

¹¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *op. cit.*, vol. I, 196.

¹² *Ibidem*, vol. III bis, 201.

¹³ El texto de las ordenanzas generales lo conocemos a través del impreso que se conserva en el archivo del Colegio-Congregación de Artífices Plateros de Madrid, transcrito íntegramente por J. M. Cruz Valdovinos en la obra citada anteriormente, vol. IV, 182-217.

¹⁴ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *op. cit.*, vol. III, 159-160.

crito el que venden sus alhajas, y lo primero que en general previenen cuando por algún acontecimiento se ven en este caso es el que no se diga ni quién son ni que las vendieron».

Ignoramos si al menos el primer punto se tuvo en cuenta o no a nivel extraoficial, porque el texto de las ordenanzas no fue modificado en ningún momento por la Real Junta de Comercio y Moneda.

En cuanto al capítulo XXII de las ordenanzas generales de 1771, conviene transcribir aquí su contenido porque es sin duda el más original en cuanto a planteamiento: «En consideración a los daños que se originan de venderse piezas de oro, plata y alhajas por medio de cualesquiera corredores, pues no sólo se oculta más fácilmente el principio fraudulento, si tal vez fuesen robadas, sino que muchos artífices aprobados, huyendo del trabajo se aplican a este ejercicio, se suprimen desde luego todos los permisos y facultades hasta aquí generalmente concedidas a los corredores, prenderos o pregoneros (que llaman en algunas provincias) y a cualesquiera otras personas para la venta de las enunciadas piezas y alhajas, pues por lo prevenido en estas Ordenanzas sobre el arreglo, prohibición y método de comerciarlas y con concepto a el establecimiento que habrá de hacer de comunidades de artífices plateros en ciudades donde convenga, habrán éstas de elegir y nombrar por su cuenta y riesgo las personas públicas que con el título de corredores de su Arte o el que mejor les parezca, hayan de servir para vender y comprar semejantes alhajas, sin perjuicio de tercero que tenga derecho a la correduría de ellas».

Ya señalamos, sin embargo, que el intrusismo lejos de desaparecer ante una normativa tan estricta, prosperó cada vez con mayor fuerza, debido en más de una ocasión a que los organismos encargados de velar por su cumplimiento, solían favorecer y amparar a los transgresores, quizá como anuncio de un espíritu que culminaría en el decreto de las cortes de Cádiz sobre el libre ejercicio. Pero además, quedaban exentos de la prohibición y por tanto aptos para el comercio con géneros de la platería, las comunidades religiosas que distribuían imágenes de devoción para recaudar limosnas, las almonedas públicas y privadas y los cajones de los patios del palacio real de Madrid.

Por otro lado, aunque ellos no se dedicasen a la manufactura, las piezas con que comerciaban sí debían ajustarse a la normativa que regía el ejerci-

cio de ésta. Así, se consideraba propio de los plateros el trabajo de metales preciosos —oro y plata— y la utilización de piedras finas (diamantes, rubíes y esmeraldas sobre todo, pero también jacintos, granates y amatistas), perlas, aljófares y esmalte.

Un primer factor a tener en cuenta es la ley del metal. Respecto a la plata, desde 1730 estaba fijada en 11 dineros, aunque por una Real Cédula de 19 de octubre de 1792 se autorizó a los artífices a trabajar con plata de 9 dineros «las piezas menudas de plata, como son las de los tocadores, caxas de relojes, algunos instrumentos de Cirujía, los adornos de sus cabos y de los de otras varias Facultades y Artes, y todas las demás comprendidas bajo el nombre de enjoyelado, y sugetar a engarce, con inclusión de las medallas de imágenes y piezas de vaxilla que no pasasen de una onza de pesos»¹⁵. En cuanto al oro, el mismo decreto de 1730 establecía como ley única admitida la de 22 quilates. Sin embargo, algunos años después, el 28 de abril de 1744, se autorizó que «las alhajas de oro menudas sujetas a soldaduras, como veneras, caxas, estuches, hebillas, botones, caxas de relojes, cadenillas y todo lo enjoyelado» pudieran labrarse en ley de 20 quilates y un cuarto de beneficio¹⁶. Y aún Carlos IV, por cédula de 23 de enero de 1790, permitió usar una ley más baja en el enjoyelado; exactamente de 18 quilates y un cuarto¹⁷.

Otro aspecto es el que se refiere a la prohibición de utilizar piedras falsas engastadas en oro, que sanciona el capítulo XVI del título II de las ordenanzas de 1771¹⁸. Sin embargo, sí eran admitidas en alhajas de plata u otro metal. Se prohíbe también ya no sólo platear o dorar cualquier pieza de latón, cobre u otro metal no precioso, sino añadirles sobrepuestos de oro o plata. Tampoco se podía dorar piezas de plata lisa —salvo las destinadas al servicio de la iglesia—, las armas o los aderezos de los caballos que no fueran de coches. Además se especifica que el dorado había de hacerse con oro molido con azogue, sin usar oro de rasquet, barniz ni humo, salvo en guarniciones de espadas, estuches y otras piezas similares.

¹⁵ *Novísima Recopilación*, libro IX, tít. X, ley XXVIII.

¹⁶ *Ibidem*, ley XXI.

¹⁷ *Ibidem*, ley XXVII.

¹⁸ Vid. nota 13.

En líneas generales, parece que los corredores de la platería cordobesa observaron puntualmente las normas de la reglamentación vigente que les atañían. En particular, en lo que al marcaje se refiere: sin apenas excepción, todas las piezas de origen cordobés que se conocen, realizadas entre el último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, aparecen correctamente contrastadas con marcas de artífice, localidad y personal del marcador con la cronológica correspondiente. Ignoramos si el mismo rigor se aplicaba a las piezas que ellos adquirían o cambiaban por nuevas en las ferias y mercados y que luego a su vez revendían en alguna ocasión. Sólo conocemos un caso que puede resultar más o menos ilustrativo: en la iglesia de San Francisco de Talavera de la Reina (Toledo) se conserva un copón cuya realización cabe situar en época tardía del siglo XVII. Sin embargo, presenta la marca de localidad de Córdoba y la personal del marcador de la ciudad, Mateo Martínez Moreno, del año 1790. Es decir, el corredor que vendió esta obra en Talavera seguramente la había adquirido a su vez en otra parroquia, pero antes de disponer de ella para su venta, se aseguró de que la legitimidad de su material quedase manifiesta mediante el reglamentario marcaje.

Por otra parte, de los diez corredores de la platería cordobesa que conocemos hasta el momento, al menos nueve obtuvieron el grado de maestría en el Colegio de plateros de su ciudad. Con ello cumplen el primer requisito imprescindible exigido en las Ordenanzas para poder dedicarse al comercio de géneros de su arte.

IV. Relacionaremos a continuación sus nombres y los datos que acerca de su actividad se conocen hasta el momento.

Miguel de Austria. Recibió la aprobación en 15 de junio de 1775¹⁹. En las cuentas de fábrica de la iglesia de Méntrida (Toledo) que se pasan en 9 de noviembre de 1776 se anotan 760 reales pagados a este platero por un cáliz sobredorado que vendió a la parroquia²⁰.

José Barranco. Se aprobó como maestro en 30 de enero de 1763. Su paso por Talavera de la Reina

(Toledo) en junio de 1780 provocó un serio incidente interno en la colegiata de esta localidad, ya que el deán y el sacristán de la misma —haciendo caso omiso de la reglamentación vigente²¹— enajenaron del ajuar de la iglesia cinco cálices, siete patenas y un juego de candeleros y cruz de altar. Con ello compraron a Barranco seis cálices nuevos y además se comprometieron a pagarle 3.420 reales de vellón en metálico que en realidad no estaban en disposición de hacer efectivos. Por otro lado, el trueque efectuado resultaba gravoso para la fábrica de la iglesia que se encontraba en precaria situación. Cuando el canónigo obrero intentó recuperar las piezas enajenadas fue imposible, porque al parecer José Barranco ya las había fundido y además reclamaba la cantidad prometida. Por fin el deán pudo satisfacerla y los cálices quedaron en la iglesia, sin que se haya conservado ninguno de ellos actualmente²². En 1788, Barranco vendió a la catedral de Toledo diversas piezas de oro en pedazos por un valor total de 25.824 reales y 10 maravedís, según ajuste hecho por el platero de la iglesia Manuel Ximénez²³.

Pedro Botijón. Es el único que no consta como maestro platero aprobado en los libros del Colegio de Córdoba. Quizá guarde alguna relación de parentesco con dos plateros cordobeses, llamados ambos Juan Botijón, que se aprobaron respectivamente en 14 de junio de 1765 y en 16 de junio de 1767.

En 1752/54 vendió una lámpara de plata a la iglesia de San Miguel de Talavera²⁴, que no se ha conservado.

Juan Cerrillo. Se aprobó en 19 de enero de 1770. En 1783 vendió una custodia de plata a la iglesia de San Juan del Mercado de Atienza (Guadalajara), seguramente la de Manuel Repiso que hoy se conserva en ella y que aparece marcada en 1782²⁵.

Francisco de Dios Herrera. Alcanzó el grado de maestro en 11 de abril de 1753. En 1775/79, la

¹⁹ Todos los datos que se incluyen sobre las aprobaciones —salvo cuando se indique lo contrario— están extraídos de D. ORTIZ JUÁREZ, *Relación de plateros cordobeses entre 1745 y 1784*, «Boletín Real Academia de Córdoba», XCVII, 137-164.

²⁰ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica VII, 1742-1777*, s/f.

²¹ El Arzobispado de Toledo había publicado un decreto en 6 de noviembre de 1777 en que hacía preceptiva la autorización de los miembros de su Consejo para disponer con fines comerciales de cualquier pieza que formase parte del ajuar de las iglesias de la diócesis.

²² Archivo Colegiata Talavera. *Legajo 210/6 y 202/52*.

²³ Archivo de Obra y Fábrica. *Libro de Frutos, 1787*. Gastos, 1788, fol. 105.

²⁴ A.C.T. San Miguel, *Libro de Fábrica VI, 1746-1766*, fol. 217.

²⁵ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica VI, 1777-1828*, s/f.

iglesia de San Clemente de Talavera le compró una concha de plata²⁶.

Rafael Junquito y Vargas. Recibió la aprobación en 28 de febrero de 1762. Debe formar parte de una dinastía de plateros, ya que se conocen hasta cinco artífices cordobeses con el apellido Junquito²⁷.

En 1 de julio de 1768 firmó un recibo por el pago de una lámpara que vendió a la iglesia de Yepes (Toledo)²⁸. Sánchez Jara²⁹, se ocupó de este corredor anotando su procedencia cordobesa y el hecho de que al parecer acudiera anualmente a la feria de Lorca. Señala que en 1777 vendió varias piezas en esta ciudad y que en concreto en el año 1779 entregó un copón de plata sobredorado, aunque no indica a quién ni dónde se conserva actualmente. Se equivoca al suponer que la marca de un león que lleva esta pieza y que corresponde a la localidad de la ciudad de Córdoba, es la personal de Junquito. Además de transcribir incorrectamente las marcas del contraste Juan de Luque y Leiva y del artífice Antonio Ruiz³⁰ y señalar que ambos son «del 1780». Suponemos que se referirá a la década, aunque la pieza en cuestión ha de situarse precisamente antes de esas fechas.

Por último, en 22 de enero de 1780, la colegiata de Talavera pagó a Rafael Junquito 590 reales por las hechuras de dos incensarios y una naveta, a cambio de lo cual habría recibido seguramente plata vieja³¹.

²⁶ A.C.T. San Clemente. *Libro de Fábrica IV, 1746-1781*, visita de 12-VIII-1779.

²⁷ Pedro Junquito y Hoyo (aprobado en 3-XI-1785), Juan de Dios Junquito (10-V-1791), José Junquito (20-VI-1805). Y José Junquito (10-V-1807) y Juan Antonio Junquito y García (30-IV-1834), cfr. D. ORTIZ JUÁREZ, *Libro segundo de aprobaciones e incorporaciones de artífices plateros de esta ciudad de Córdoba. Año de 1784*, «Boletín Real Academia de Córdoba», XLIV, 176, 182 y 186.

²⁸ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica, 1766-1786*, visita de 7-VI-1769.

²⁹ SÁNCHEZ JARA, D.: *Orfebrería murciana*, Madrid, 1950, 34.

³⁰ Respecto a la de Leiva, antepone una «J.» al apellido, todo en una sola línea. Sin embargo, las marcas utilizadas por el contraste cordobés siempre presentan el segundo apellido bajo las dos cifras de la cronológica correspondiente a cualquiera de los años durante los cuales desempeñó el cargo, desde 1722 a 1779. En cuanto a la marca utilizada por Antonio Ruiz en estas mismas fechas, también se dispone en dos líneas, con dos puntos flanqueando la inicial del nombre.

³¹ A.C.T. *Libro de Fábrica XII, 1774-1787*, cuentas de 1778-1780.

José Muñoz. Fue aprobado como maestro en 11 de agosto de 1803³². Aún estaba activo en 1831 en que, a 22 de octubre, el Colegio de plateros de Córdoba notifica al de Madrid el robo de alhajas de que había sido víctima este corredor —exactamente el día 18 de octubre, entre las localidades de Andújar y Villa del Río—, a fin de que estuviesen prevenidos los plateros de la Corte por si intentaban venderles algunas de ellas³³.

Manuel Vázquez de la Torre. Alcanzó la maestría en 24 de agosto de 1749. En 1754 vendió una lámpara y una concha a la parroquia de San Pedro de Talavera³⁴. Sólo se conserva la última, realizada quizá por Miguel Ruiz Urbano en 1738/52.

Fernando de la Vega. Se aprobó en 18 de abril de 1779. En 1785 cambió a la iglesia de la Trinidad de Atienza (Guadalajara) el incensario que ésta tenía por otro nuevo, debiendo abonarle 549 reales por la plata que tuvo de más éste con respecto al viejo³⁵. En el enser actual de la iglesia se halla un incensario realizado por Antonio de Santa Cruz en 1783 que sin duda es este mismo.

Francisco Ventura Solano y Romo. Aprobado en 13 de noviembre de 1763. Creemos que es el mismo «Bentura» que en 21 de junio de 1777 cambió por piezas nuevas dos cálices y un par de vinajeras con salvilla a la iglesia de San Nicolás de Arévalo (Ávila)³⁶. Se conservan en esta iglesia dos cálices cordobeses, realizados respectivamente en 1770 por Antonio de Santa Cruz y en 1774 ó 1776³⁷ por Antonio Ruiz; en cambio no han quedado las vinajeras.

V. Parece que los corredores salían todos los años de Córdoba, recorriendo las diferentes ferias del país. Cada uno de ellos probablemente con una trayectoria determinada, a juzgar por la cercanía de las localidades en que se ha encontrado constancia de su paso en diferentes años.

³² ORTIZ JUÁREZ, D.: *Libro segundo...*, 181.

³³ Archivo del Colegio-Congregación de Artífices Plateros de Madrid. *Papeles sueltos*. Agradecemos la noticia de este documento a José Manuel Cruz Valdovinos.

³⁴ A.C.T. San Pedro. *Libro de Fábrica IV, 1747-1788*, visita de 3-XII-1762.

³⁵ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica II, 1739-1797*, visita de 19-X-1793.

³⁶ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica II, 1739-1822*, visita de 13-II-1787.

³⁷ La segunda cifra de la cronológica está frustra, de ahí la indeterminación de la fecha.

En Piedrahita (Ávila) por ejemplo, los plateros tenían un lugar destinado en los portales de la iglesia para instalar sus puestos en tiempo feriado, pagando por ello a la parroquia cierta cantidad. Así consta en las cuentas de la misma correspondientes a los años 1812-1818, en que se hace cargo a la fábrica de 648 reales, producto de estos arrendamientos en seis ferias celebradas a lo largo de cuatro de los años mencionados³⁸.

De cuantas localidades tenemos noticia, sin duda son Talavera en Toledo y Atienza en Guadalajara las que, quizá por ser centros feriales, más asidua relación presentan con el comercio platero cordobés. En Talavera existe constancia de su paso al menos en 1754, en 1775/79, en 1780 y quizá también en 1796. Las tres primeras fechas ya han sido destacadas según el corredor a que pertenecían. La última está extraída del libro de fábrica de la iglesia de San Salvador de los Caballeros que contiene las cuentas de ese año y en las que se hace constar el pago de 1.306 reales a Félix Javier de Ayllón por tres cálices a cambio de los viejos que tenía la iglesia. En ningún momento consta la procedencia cordobesa de este platero³⁹, pero un cáliz que actualmente se conserva en la colegiata de Santa María —aunque procede de San Salvador⁴⁰— realizado hacia 1770/80, podría ser uno de los que Ayllón vendió, y así se explicaría su peculiar tipología de origen cordobés.

En cuanto a Atienza, aparte de la custodia vendida por Cerrillo en 1783 a la iglesia de San Juan y del incensario cambiado por Vega en 1785 a la de la Trinidad, en las cuentas de 1780-1781 de la propia parroquia de San Juan se anota el pago de la diferencia que hubo en el trueco de dos cálices viejos por otros nuevos con sus patenas «de la fábrica de Córdoba». Y en las de 1786-1787, 1.173 reales por otro cáliz nuevo «cincelado con varios serafines en el pie, dorada la copa y patena, de la

fábrica de Córdoba»⁴¹. El cáliz es seguramente uno de José Espejo que se conserva todavía en la iglesia, realizado en 1780/85⁴².

Otro punto importante del comercio platero cordobés parece ser Segovia. Respecto a ello, E. Arnáez señala: «las ferias de Segovia en el siglo XVIII fueron focos de una cierta actividad en lo que se refiere a las obras de plata. Desde la lejana ciudad de Córdoba viajan artífices para vender sus obras... En algunos libros de cuentas se relata la compra de un cáliz a un «platero de Córdoba», que había venido a la feria de San Juan otras veces; no se menciona al artífice, únicamente el cambio de algún ejemplar antiguo por otro de nueva hechura, fabricado en aquella ciudad andaluza». Parece que la alusión concreta está sacada de la noticia contenida al respecto en el *Libro de Fábrica, 1728-1784* de la iglesia de Sonsoto que cita⁴³.

En la colegiata de Belmonte (Cuenca) se conserva un juego de vinajeras de Antonio Ruiz, realizado en 1759/67, que quizá sea uno del par comprado en la feria de 1779 «a un platero cordobés»⁴⁴.

En Valladolid, el año de 1788 la iglesia de Santa María de Benafarces, cambió uno de sus cálices por otros dos nuevos, con su patena y cucharita en la feria de Botijero en Zamora. Quizá sean los dos cordobeses que se conservan en la iglesia actualmente, obra uno de Damián de Castro y otro —sin artífice— contrastado por Mateo Martínez Moreno en 1785⁴⁵.

Hasta aquí las noticias que tienen una apoyatura documental acerca del medio de procedencia de buena parte de las obras cordobesas realizadas entre 1760-1830 que se hallan repartidas por diferentes puntos de nuestra geografía. Pero, aparte del núcleo andaluz —en que es de suponer una incidencia más acusada—, se conservan piezas cordobesas en la mayor parte de las provincias españolas, siendo de esperar que aún puedan descubrirse nuevos ejemplares en aquellas zonas que todavía no han sido estudiadas. Del conjunto hasta ahora co-

³⁸ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica 1795-1820*, visita de 3-VII-1820.

³⁹ A.C.T. San Salvador de los Caballeros. *Libro de Fábrica I, 1774-1811*, fol. 43 v. Con el apellido Ayllón se conocen hasta seis plateros cordobeses con los que quizá guarde Félix Javier alguna relación: Diego de Ayllón (aprobado en 21-VI-1748); Diego (13-XI-1763); Antonio (15-VI-1766); Joaquín (18-IV-1779); Rafael Portera y Ayllón (23-VI-1791) y Juan Muñoz Ayllón (21-II-1796).

⁴⁰ A.C.T. San Salvador de los Caballeros. *Libro de Inventarios, 1701-1850*, fol. 164.

⁴¹ Archivo Parroquial. *Libro de Fábrica VI, 1777-1828*, s/f.

⁴² Ilegible la segunda cifra de la cronológica.

⁴³ ARNÁEZ, E.: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Madrid, 1983, vol. I, 32-33.

⁴⁴ Archivo Colegiata Belmonte. *Libro de Fábrica IV, 1764-1785*, cuentas de 1779-1780.

⁴⁵ PARRADO DEL OLMO, J. M.: *C. M. de Valladolid, IX. Antiguo p.j. de Mota del Marqués*, V (1976), 34 y 37.

nocido el más alto porcentaje corresponde a las obras realizadas en el último cuarto del siglo XVIII.

VI. La actividad desarrollada por los corredores de la platería de Córdoba se resume en la venta directa de piezas de plata de uso corriente. Cobraban su importe bien en dinero o bien, más frecuentemente, mediante el cambio por una o varias piezas cuyo valor era deducido del precio de la nueva adquirida. La plata vieja se fundía de regreso a Córdoba y probablemente después de pasarla por el marcador para que certificase su valor la vendían a los artífices de su ciudad. O, como en el caso ya mencionado de José Barranco, que en 1788 vendió a la fábrica de la catedral de Toledo diversas piezas de oro que procedían sin duda de anteriores negocios de trueque o compraventa.

No parece que en un principio llevasen entre su mercancía obras realizadas por ellos mismos, sino que más bien daban salida comercial a la producción de los obradores cordobeses más sobresalientes. No obstante, al menos en época tardía, no vendían sólo obras cordobesas, ya que entre las piezas que fueron robadas a José Muñoz en 1831 se cuentan algunas marcadas en Madrid.

VII. En cuanto a la tipología de las obras, al proceder casi exclusivamente nuestros datos de centros religiosos ello condiciona el enjuiciamiento de este aspecto. Sin embargo, dentro del campo de los objetos litúrgicos o relacionados con el culto, la variedad es aceptable: el cáliz es el más corriente (aproximadamente una cuarta parte de las piezas conocidas), junto con las vinajeras (con o sin salvilla y formando un juego completo con la campanilla) y la custodia; en menor medida se encuentran el copón, los candeleros de altar, la cruz procesional, el juego de sacras y la naveta. Y otros ejemplares menos numerosos hasta completar un total de hasta cuarenta tipos diferentes.

Respecto al panorama civil, nuestros datos son más escasos y proceden en su mayoría de las colecciones privadas que hemos tenido oportunidad de conocer. Las piezas más frecuentes son la bandeja, la fuente, la escribanía, las palmatorias, las cajas de rapé, los braserillos.

Algo más podemos saber de ello, no obstante a través de la relación de las obras que José Muñoz llevaba en su equipaje en 1831. Sólo se cuentan diez obras de uso religioso frente a toda una variedad de cerca de doscientas obras civiles entre piezas de vajilla y cubertería, escribanías, bujías, jue-

gos de afeitar y todo tipo de menudencias en forma de aderezos de uso personal en plata y oro, con y sin piedras finas.

VIII. La calidad de las piezas conservadas se mantiene en general dentro de un tono medio. Pero se aprecia en más de un caso que al ser obras en principio sin más pretensión que su venta se manifiestan en unos modelos sencillos e incluso retardatarios en alguna ocasión. Cabe suponer de hecho una acusada participación del obrador en la realización de estas piezas, siguiendo las pautas del maestro sobre unos modelos más o menos estereotipados de su creación. A este respecto puede ser ilustrativo el cáliz de Antonio José de Santa Cruz, realizado en 1774, que se conserva en la iglesia de San Francisco de Talavera y que resulta un tanto atrasado frente a otras obras de mayor entidad realizadas por este artífice en torno a los mismos años.

Esto es lo que determina que la producción de los plateros más asiduamente relacionados con el comercio cordobés sea por un lado tan amplia en ejemplos pero por otro también tan irregular estilísticamente.

En cambio, hay obras como el cáliz de San Salvador de los Caballeros de Talavera, realizado entre 1770/80, que contribuyen a difundir partiendo de esta base unas tipologías concretas creadas en esos mismos obradores. El cáliz mencionado en concreto viene a ser un trasunto simplificado del modelo instituido por Damián de Castro en obras como el cáliz de la catedral de Jaén realizado en 1769/72⁴⁶, en el que partiendo del sentido de ondulación y movimiento propio del barroco de plenitud se conforma toda la obra según un esquema salomónico.

IX. Por último, hubiéramos deseado tener un número suficiente de datos sobre precios para poder completar lo más posible nuestro estudio sobre el fenómeno del comercio platero cordobés. Pero nuestras noticias a este respecto se reducen tan sólo en su mayoría al costo de las demasías que tuvieron las piezas nuevas sobre las viejas por las cuales se cambiaron, aspecto que no resulta ilustrati-

⁴⁶ SANTAMARINA NOVILLO, B.: *Plata y plateros en la catedral de Jaén*, Madrid, 1982, 158-160 (memoria de licenciatura inédita. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid).

vo al ignorar el peso de estas últimas. Por otro lado, contamos con el dato de precios totales (material y hechura) de alguna pieza comprada: 1173 reales pagó la iglesia de San Juan de Atienza por un cáliz y 467 reales por un par de vinajeras; 760 reales la iglesia de Mérida también por un cáliz; 6.221 reales la de Yepes por la lámpara que compró a Junquito, y 982 reales la colegiata de Belmonte por los dos pares de vinajeras con sus salvillas.

Otras noticias son más completas, aunque no permiten aventurar conclusiones. Desde 1737 el precio de la plata de ley estaba fijado en 20 reales la onza. Según nuestros datos —referidos a plateros de otras localidades activos en esta época— el costo de las hechuras suele situarse por debajo de la par con el del material, oscilando el precio bási-

co por onza de plata de hechura entre 8 y 6 reales. En 1754, Pedro Botijón fijó en algo más de 5 rs./onza la hechura de la lámpara vendida a la parroquia de San Miguel de Talavera, lo que supuso un total de 1.105 reales y 4 maravedís sólo de hechura. El mismo año, Manuel Vázquez de la Torre estipuló igual cantidad en la lámpara vendida a San Pedro, cuyo coste de hechura fue de 962 reales.

En comparación con estos precios aparece como desorbitado el de 35 rs./onza que cobró José Barranco en 1780 a la colegiata de Talavera por los cinco cálices que vendió a esta iglesia y cuyo costo total fue de 10.840 reales. Descontado material y hechura hay un exceso de 370 reales que quizá sea el margen de ganancia que Barranco se procuró en este caso.

Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo

JOSÉ MARÍA PRADOS GARCÍA
JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Antonio Ponz y Juan Antonio Ceán Bermúdez, en sus inapreciables y clásicas obras, iniciaron la bibliografía sobre Juan Antonio Domínguez, artífice toledano de la primera mitad del siglo XVIII; ambos se refirieron a él como autor de la media puerta a Chapinería de la catedral de Toledo. El toledano Parro ampliaba la noticia con algunas descripciones medio siglo más tarde, pero fue el erudito Ramírez de Arellano quien realizó aportaciones fundamentales en varios de sus libros. De una parte, datos procedentes de la documentación corporativa: fecha de ingreso en la Cofradía de San Eloy, nombres de aprendices y actuación como mayordomo y aprobador; de otra, los extraídos de la documentación de las parroquias de Toledo para varias de las cuales trabajó el platero; y, por fin, la cita de dos piezas conservadas entonces en Yébenes y en Villarrubia de Santiago que le había transmitido el conde de Cedillo.

Hasta nuestros días no aumentaron los conocimientos sobre el artífice. Abad Huertas daba a la luz documentación de importantes piezas de la catedral de Orihuela y poco después se exponían las obras, aprovechando Francés López para añadir nuevos datos y presentar un dibujo. Por otra parte, uno de nosotros, ocupándose de Narciso Tomé, publicaba su dibujo para la lámpara que, realizada por Domínguez, luce ante el Transparente. Por fin, en una obra en colaboración, se daba a conocer una placa firmada por el platero.

Ante este estado de cosas, tan fragmentario, considerando que la abundante documentación y el número de piezas que conocíamos permitirían tra-

zar una semblanza bastante completa de uno de los artífices españoles más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, a la vez que aplicar una precisa metodología que venimos propugnando, decidimos unir nuestros esfuerzos y emprender esa tarea. Diversas personas eclesíásticas —canónigos y curas párrocos— y colegas en la investigación —Javier Sánchez Portas de un lado, Margarita Pérez Grande, Mónica Seguí, María Jesús Vega y Casto Castellanos de otro— han colaborado para que este trabajo llegara a su fin. A todos, nuestro más profundo agradecimiento.

I. VIDA CORPORATIVA

Aunque ignoramos la fecha de nacimiento de Juan Antonio Domínguez, podemos situarla hacia 1680 teniendo en cuenta los datos de su aprobación como maestro en 1702 y de su muerte acaecida en 1749. Realizó su aprendizaje con Isidoro Cordero, maestro platero desde 1686, de quien apenas se conoce alguna obra que no permite juzgar sobre su calidad artística. Domínguez solicitó la aprobación del 19 de abril de 1702; la pieza que le correspondió ejecutar en el examen fue una salvilla y actuaron como aprobadores Pedro García de Oñora y Francisco González Villegas. La aprobación tuvo lugar cuatro días después, el 23 de abril; este hecho implicó también el ingreso en la corporación de plateros denominada entonces Cofradía de San Eloy.

No se conoce muy bien la vida corporativa de los plateros toledanos durante la primera mitad

del siglo XVIII. Esto explica que no sean abundantes los datos que poseemos sobre la actuación de Domínguez en la Cofradía. Pero al menos sabemos que fue nombrado mayordomo el 21 de julio de 1708 y que actuó como aprobador en tres ocasiones¹.

El número de ocho plateros que declaran, al solicitar la aprobación como maestros, que han aprendido con Juan Antonio Domínguez es muy amplio, lo que da idea de la importancia del artífice sobre todo si se atiende a la calidad y prestigio de cinco de ellos, cuyas obras conocemos, entre los que se cuenta Bernardo Sánchez Niño que llegaría a ser platero catedralicio².

II. PLATERO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

El acontecimiento de mayor trascendencia en la actividad profesional del artífice es el nombramiento de platero de la catedral de Toledo, efectuado por el cardenal don Diego de Astorga el 12 de septiembre de 1732 «por ausencia de Lorenzo Jarauta», anterior titular que había huido de la ciudad por un feo asunto de dinero. Domínguez ocupó el cargo hasta su fallecimiento el 27 de marzo de 1749; durante los años 1739-1743 le acompañó Manuel de Vargas Machuca, quien le sucedería en el título al morir. El salario anual, cobrado por tercios cada

cuatro meses, según era costumbre en su cargo y en el de otros artistas y oficiales, fue durante los dieciocho años de 5.000 maravedís³.

Hay que anotar, además, que casi todos los años se le paga una cantidad fija en que se ajustaba el limpiar o blanquear la plata del Sagrario o tesoro catedralicio, en especial con ocasión de las funciones de Semana Santa⁴. Con motivo de estas operaciones, Domínguez aderezaba también pequeños desperfectos cobrando tanto el valor de la plata añadida como el de su propio trabajo⁵. A esto hay que añadir arreglos específicos de mayor cuantía, renovación de piezas antiguas y realización de otras encargadas expresamente, por todo lo cual cobraba de la misma forma⁶.

En relación con sus actividades en la catedral debemos mencionar también la venta de piezas y de rieles de plata que efectuó a la Obra y Fábrica en diversas ocasiones. Pero este hecho no depende de su condición de platero titular, pues también otros artífices —Castro o Vargas, por ejemplo— vendieron plata a la catedral que la necesitaba para la ejecución de nuevas piezas.

¹ El 3 de agosto de 1719, con Francisco García de Oñora como compañero, de José García de Villalengua. El 11 de enero de 1733, de Manuel García Reina, que sería más tarde platero catedralicio, y el 6 de enero de 1745 de José de la Casa, futuro contraste de la ciudad; en estos dos casos lo hizo acompañado de sendos antiguos aprendices: Tomás Reino y Bartolomé Sánchez Niño.

² La relación de aprendices y su fecha de aprobación como maestros es la siguiente: Bartolomé Sánchez Niño (1710); Tomás Reino (1715), quien al solicitar la aprobación en 1712 afirmó que había cumplido seis años de aprendizaje; Francisco Figueroa (1718); Juan Álvarez Egido (1732); Faustino Antonio López de Ortega (1748) que manifestó haber aprendido durante ocho años; Juan del Río (1741) que debió estar poco tiempo porque antes pasó por los obradores de Pedro Garrido en Valladolid y Juan Martín de Torredeneyra y Manuel de Vargas Machuca en Toledo; José Bernardo Sánchez Niño, hijo de Bartolomé (1752) quien declaró que había estado seis años de aprendiz, y Manuel Nicolás de Torres, aprobado en 1755, seis años después de muerto Domínguez. Teniendo en cuenta que al menos debieron pasar seis años como aprendices puede calcularse con aproximación la fecha de entrada en el obrador de Juan Antonio Domínguez. No conocemos piezas de Niño el Viejo, Figueroa y Torres.

³ Resulta curioso constatar que al menos desde 1600 hasta 1825, en que se consigna por última vez, el salario del platero de la catedral de Toledo no sufrió variación alguna. A la vista de los salarios cobrados por otros artífices hay que concluir que existían dos categorías principales en la época de Domínguez: la de quienes debían desarrollar un trabajo constante (maestro mayor, relojero, aparejador, vidriero a fuego, campanero y afinador de órganos: ordenados de mayor a menor salario, que va de 112.500 m. a la mitad) y la de aquellos que realizaban labores concretas de modo discontinuo (pintor, platero y bordadores, que recibían 7.000, 5.000 y 3.000 m. respectivamente), los cuales cobraban además lo correspondiente a los trabajos que ejecutaban a lo largo del año.

⁴ Así por 1736 cobró 1.000 reales, por 1737, 700 y por 1741, 900. Desde 1743 al menos se contrató este trabajo por el precio de 750 reales anuales.

⁵ Entre las piezas de que se ocupó el platero figuran los blandones de Zapata, las estatuas de las cuatro partes del Mundo a su llegada a la Catedral, las macetas de la custodia de asien-to y el arca del Monumento.

⁶ Sobre sus labores de compostura es importante lo que se anota el 20 de julio de 1747 cuando se le satisfacen aderezos y limpieza de plata: «Y ba apercebido dicho platero no aga obra ni reparo alguno en la dicha plata en adelante sin que preceda reconocimiento del Aparejador, orden del señor Obrero Maior que acordará lo que conbiene hazer y asimismo que se pese y se reconozca en esta contaduría lo que sea necesario, haziendo asien-to en los libros para la justificación, y se ajuste y concierte como está prevenido lo que aia de hazer».

III. OTRAS ACTIVIDADES PROFESIONALES

El cargo de platero de la catedral no era, por supuesto, incompatible con otras actividades y Domínguez labró piezas para diversos patronos como había hecho con anterioridad. Todas las noticias que conocemos al respecto se refieren a otras con destino religioso, pero no debemos descartar por completo la labor de tipo civil⁷.

Su actividad para instituciones religiosas tuvo un variado reparto. Tras los inicios con encargos parroquiales —como parece que testimonia el de Santaolalla en 1706— firmó en 1708 el importante contrato para proseguir las andas de la catedral de Orihuela⁸, de las que debió desentenderse poco después, al adquirir el compromiso de realizar, en 1711, la media puerta exterior derecha de la catedral de Toledo que da a Chapinería, imitando la de los Leones del lado opuesto del transepto. La puerta —con su correspondiente sobrepuerta, en la que nadie parece haber reparado— quedó finalizada y su coste cobrado por completo a fines de 1715, pero ya un año antes Domínguez debió reanudar el trabajo de las andas por tanto tiempo interrumpido y que entregó a comienzos de 1717.

Quizá en contra de lo esperado por su distinto comportamiento con ambas catedrales, el platero recibió su siguiente encargo de importancia de la orcelitana y no de la de Toledo⁹. En Orihuela, satisfechos con las andas, le encargaron de inmediato, el mismo año 1717, la custodia. Otra vez Domínguez cumplió con lentitud su obligación y hasta la fecha del Corpus de 1721 no se pudo estrenar la pieza. Pero de nuevo el cabildo orcelitano mostró su confianza hacia el platero encargándole un viril rico para la custodia, en el que ya trabajaba a comienzos de 1725, aunque no sabemos cuándo inició y acabó la pieza.

⁷ Precisamente en 1743 vendió a la catedral, para que utilizara su plata, «palanganas, tembladera y dos pimenteros» que quizá eran obra suya; y en 1745 hizo unos tinteros para el cabildo.

⁸ Es probable que su nombre fuera propuesto por Pablo Serrano quien había iniciado la pieza en 1702 y, por toledano, conocería a Domínguez. Aprobado en 1700 en Madrid, preferiría cumplir los encargos cortesanos —conocidos desde 1711 pero seguramente anteriores— antes que satisfacer al lejano cabildo orcelitano.

⁹ Hasta 1729 no fue llamado de nuevo a la Primada más que para una tasación en 1722, si bien este hecho y que su compañero fuera el contraste Torredeneyra son síntomas de indudable prestigio.

El descuido del artífice respecto a las obras de Orihuela debe tener explicación en la existencia de numerosos encargos que absorbían su actividad. De algunos de ellos tenemos noticia. En 1714 —antes de finalizar las andas— hizo un cáliz, con tapador que lo convierte en copón, costado por una mujer llamada María Cid, y que se conserva en Yébenes. Poco después debió labrar el incensario de Torrijos. En 1725 cobraba una cruz procesional rica y vendía otra ordinaria a S. Cipriano de Toledo y en 1726 contrató y realizó un trono con su peana para el Santo Niño de Laguardia. Aún en los dos años siguientes se registran pagos por aderezos y renovación de piezas en las parroquias toledanas de S. Vicente, S. Nicolás y S. Cipriano.

En 1729 Domínguez firmó sendas escrituras con las dos catedrales citadas. En Toledo comienza un período de trabajo en el dorado de los bronce del Transparente: las dos medallas de David en 1729, piezas del primer cuerpo en 1731, detalles de los ángeles en 1732, entre otros. Desde Orihuela se le encargaron cuatro faroles para acompañar a las andas, que no entregó hasta 1733 y que constituyeron su última obra para aquella sede.

A partir de su nombramiento como platero de la catedral de Toledo, Domínguez dedicó la mayor parte de su actividad a las obras de la Primada, en especial durante el último decenio de su vida, pero sin abandonar otros encargos. Lamentablemente, de tales piezas catedralicias sólo conocemos los cañones para las horquillas que Juan López labró en 1569, pero la catalogación que hemos emprendido recientemente podría dar nuevos frutos¹⁰.

En la catedral de Toledo con independencia de su Obra y Fábrica, hay que destacar sus piezas para la capilla de San Pedro: lámpara, según diseño de Tomé, que luce hoy frente al Transparente (1734-35) y vinajeras y candeleros (1739); y la cruz y candeleros de altar de la capilla de Haro que le hemos atribuido. También pensamos que es obra suya el

¹⁰ Además de algunas piezas renovadas en las que ignoramos el grado de intervención del platero —varas, campanilla, cetros, cubillo, patena, incensarios— hay que mencionar la hechura de las siguientes obras: seis cetros (1740), una gradilla de altar para la Virgen del Sagrario (1742), dos juegos de candeleros, uno de ellos para el altar mayor (1744), dos portapaces, cruz y seis candeleros para el altar del Corpus, dos ciriales, tinteros, juego de vinajeras con platillo y vara de cetro (1745).

portapaz del racionero José Peinador y Latorre (1730) que se conserva en la catedral de Segovia. Para iglesias parroquiales de la ciudad o la diócesis las obras fueron también numerosas. Entre ellas se conservan la custodia de El Real de San Vicente (1737), la cruz procesional con atributo santiaquista que se guarda en el Museo de Santa Cruz (entre 1730 y 1739) y el viril de Yébenes (que parece realizado entre 1741 y 1746)¹¹.

IV. MODO DE TRABAJO

Intentaremos realizar algunas observaciones sobre el modo de trabajo de Juan Antonio Domínguez concretadas en el tema de los dibujos previos y en el del tiempo de realización de las piezas.

Con harta frecuencia se ha olvidado que los artistas españoles dibujaron tanto como el resto de los europeos y que los plateros, en obras de cierta envergadura, hacían o recibían diseños a los que debían ajustarse una vez aprobados por el comitente. En el caso de Domínguez los testimonios documentales y aun materiales son de gran interés. En 1708 se comprometió a realizar las andas de Orihuela «según los modelos» que pertenecerían con probabilidad a Pablo Serrano. Y la lámpara de S. Pedro la ejecutó de acuerdo a la traza de Narciso Tomé, que todavía se conserva en la catedral de Toledo.

Pero en otros casos los dibujos son del propio Domínguez. En las capitulaciones del trono y peana de Laguardia se obliga a hacerlo «en la forma que se enuncia en el lado izquierdo, como se mira, del modelo que está dibujado»¹². Para la custodia de la catedral de Orihuela realizó dos dibujos, que allí se guardan seguramente desde que los envió en 1727 con la pretensión de cobrar mejoras, pues la pieza entregada se parecía más al segundo dibujo,

¹¹ Documentadas pero no conservadas son: arca eucarística de Villarrubia de Santiago (1734), lámpara de S. Nicolás de Toledo (1736), vinajeras con platillo de S. Pedro de Toledo (1737), dos cálices de S. Lorenzo de Toledo (1747). Trabajó también para las parroquias de Santa Leocadia (1738 y 1740) y Santo Tomé (1744).

¹² Es común que los plateros hicieran sus trazas divididas por mitad en vertical con variantes más o menos importantes a cada lado, para que el comitente eligiera la preferida. En el primer dibujo para la custodia de Orihuela también se observan algunas diferencias entre la parte izquierda y la derecha.

de mayor riqueza que el primero; en el acuerdo capitular de 30 de octubre de 1732 se mencionan también dibujos que hizo para los faroles. En dos encargos de la catedral de Toledo tenemos también noticias de dibujos: en 1741 presentó al cabildo una traza para la gradilla del altar de la Virgen del Sagrario y de los candeleros para el altar mayor de 1743 se escribe que debe hacerlos «tres dedos más altos que el dibujo y arreglado al diseño que él mismo ha hecho y queda rubricado».

A la vista de la documentación sobre las piezas orcelitanas se ha recalcado que el artífice pecaba de informalidad. En efecto, parece que Domínguez descuidó los encargos del cabildo de Orihuela preteridos siempre a favor de los toledanos. Las andas fueron entregadas siete años después de lo pactado¹³, la custodia tardó cuatro años en hacerse¹⁴ y los faroles se concluyeron casi tres años más tarde de lo que indicaba el concierto¹⁵.

No nos atrevemos a concluir, en cambio, que trabajara despacio, pues las noticias que poseemos de sus encargos toledanos no sólo muestran a un hombre cumplidor de sus obligaciones, sin incluso a un artífice que despachaba sus obras con rapidez¹⁶. Ejemplos documentados de cumplimiento estricto en lo que al tiempo se refiere son el trono

¹³ Al firmar el contrato, el 5 de septiembre de 1708, se comprometió a darlas el último día del año siguiente. En 1710 se siguió contra él un pleito al no haber cumplido la escritura, pero por los cuantiosos gastos el cabildo decidió llegar a una composición. A pesar de ello, Domínguez no dio señales de vida hasta noviembre de 1714 y no llevó las andas a Orihuela hasta el 15 de marzo de 1717. Ya hemos insinuado que el artífice prefirió ocuparse de la puerta a Chapinería (1711-1715), si bien esto no justifica la tardanza de 1709 y 1710, años en que ignoramos cuál fue la dedicación del platero.

¹⁴ Ignoramos las condiciones expresadas en el contrato, pero en todo caso el período de tiempo parece excesivo. Entre 1717 y 1721 no sabemos de otras labores del artífice.

¹⁵ El cabildo orcelitano puso en diciembre de 1729 la condición de que estuvieran acabados para la festividad del Corpus de 1730, pero el artífice no los terminó hasta mediada la Cuaresma de 1733. Desde noviembre de 1731 el dorado de los bronces del Transparente ocupó su tiempo pero no nos consta cuál fue su labor desde mediados de 1730 hasta esa fecha.

¹⁶ Antonio Zurreño, platero madrileño encargado de realizar la media puerta izquierda a Chapinería cobró a fines de septiembre de 1711 un tercio más que Domínguez porque iba «más adelantado». Pero esta ventaja en los seis primeros meses de trabajo debió ser enjugada pronto porque la cuenta de Zurreño tan sólo se remató dos meses antes que la de Domínguez en 1715. Si las inscripciones indican 1713 y 1715 como dicen autores an-

de Laguardia y las dos primeras fases del dorado de los bronce del Transparente¹⁷. Otras piezas catedralicias fueron ejecutadas en breves períodos de tiempo sin que jamás se mencione queja alguna contra el platero¹⁸; tampoco tardaba más que unos pocos días en devolver las obras que se le daban por la Fábrica de la catedral para componer o renovar¹⁹.

V. VALOR DE LAS HECHURAS Y PRECIOS DE LAS PIEZAS

Aunque interesa señalar el coste total de las obras como ejemplo ilustrador, es mucho más importante estudiar lo que el artífice cobra por la hechura. El precio del material es fijo: veinte reales de vellón por onza, o sea, ciento sesenta por marco de plata y treinta reales la libra de bronce, es decir, quince reales el marco. El valor de la hechura varía y se establece, por lo general, en función del peso, a tantos reales el marco.

En primer lugar conviene destacar lo que se refiere a metales distintos de la plata por el poco conocimiento que se tiene de tales labores. En la obra de cincel en bronce que hizo en la puerta y en la

sobrepuerta a Chapinería cobró a 25 reales y a 26 reales y cuarto el marco, respectivamente; cantidades importantes pero notablemente inferiores a las que recibió por su trabajo en plata²⁰. Nada concreto podemos indicar respecto a los precios de las hechuras de otras dos piezas que realizó en bronce y plata, como son el trono y peana de Laguardia, que se ajustó en el precio global de 8.000 reales²¹, y la lámpara de S. Pedro, por la que cobró 22.000 reales y 13 maravedís; si los datos sobre esta última son correctos, se puede calcular que cobró el marco de bronce a 27 reales y el de plata a 86 reales y medio aproximadamente, lo que supone un precio de hechuras muy elevado; ello nos induce a ofrecer estas cifras con toda reserva²². Es lástima que en el dorado de los bronce del Transparente no se indiquen las cantidades de oro empleadas, pues ello impide determinar el valor de su hechura²³.

²⁰ Por la media puerta de bronce de la catedral de Toledo cobró el artífice 78.820 r. incluyendo el coste del material. La documentación es muy detallada respecto a la valoración: chapas, santos, apóstoles y demás obra de cincel se pagó a 40 r. el marco; clavos, molduras y demás obra lisa de latón fino a 20 r. el marco; y las entrecalles lisas y lo demás que tiene mezcla de cobre a 12 r. el marco; esta tasación une material y hechura en el precio. Lo pagado por la sobrepuerta ascendió a 10.598 r. y medio, de los que 6.721 r. correspondieron a la hechura. Los peritos —el contraste Juan Martín de Torredenebra y el platero de la catedral Juan de Jarauta— estimaron que era «obra de más trabajo» y tasaron las 129 libras y 5 onzas de bronce labrado a 26 r. y cuarto de hechura el marco; comprendían esculturas de cinco santos, dos ángeles y un serafín, los cogollos que adornan la sobrepuerta y los florones del umbral de arriba.

²¹ El trono de Laguardia se contrató el 28 de junio de 1726 en 8.000 r., de los que 3.000 se pagaron en el acto, otros tantos se darían a la entrega de la obra el 23 de septiembre y los 2.000 restantes en la Virgen de Agosto del año siguiente.

²² Teniendo en cuenta que Domínguez recibió 752 r. y 32 m. de gratificación, resta un precio de 21.253 r. y 15 m. Calculando el precio de los materiales —563 onzas de plata a 20 r. y 69 libras de bronce a 30 r.— en 13.330 r., resulta que el artífice cobró por la hechura 7.923 r. y 15 m., lo que implica los valores de las hechuras antes citados. La fábrica catedralicia pagó además 600 r. a Narciso Tomé por la traza y coste de los hierros y 5 r. a su suegro por poner una grada a la escalera que serviría para encender la lámpara.

²³ El primer trabajo de dorado del Transparente se ajustó en 30.720 r., corriendo a cargo del artífice los gastos del oro y jornales. El dorado de las dos medallas se contrató por 21.000 r.: dos basas grandes por 2.640 r., y dos pequeñas por 1.440 r.; las estrías de las columnas grandes por 2.400 r. y de las pequeñas por 1.560 r., los capiteles de las columnas pequeñas por 840 r., la clave por 360 r. y los atributos de los santos por 480 r. Se le pagaron 300 r. más de la suma pactada pero se advierte que 400

tiguos —lo que no hemos podido comprobar, pues en la actualidad la zona donde se hallan permanece cerrada—, puede explicarse refiriendo la primera al final de la puerta y la segunda al de la sobrepuerta.

¹⁷ El contrato para el trono se firmó en junio de 1726 comprometiéndose el platero a entregarlo tres meses después, el 23 de septiembre; a juzgar por la placa conservada, que está fechada en 1726, Domínguez se ajustó a lo capitulado. El primer dorado del Transparente se convino en 1729 para un plazo de seis meses y el artífice cobró la última cantidad en la fecha prevista, señal cierta de que el trabajo estaba concluido. El segundo dorado se comprometió a realizarlo en dos meses y medio a partir del 5 de noviembre de 1731 y lo terminó de cobrar el 30 de enero siguiente.

¹⁸ La gradilla de 1741 fue pagada a los cuatro meses de ofrecer la traza; el primer juego de candeleros fue entregado en seis meses, al tiempo que 48 cañones de horquillas que tardó poco más de un mes en hacer; el segundo juego de candeleros se presentó en dos meses y medio y aproximadamente tardó siete meses en hacer el último juego junto con la cruz y dos portapaces.

¹⁹ Estos son los datos que hemos extraído de la documentación correspondiente: quince días en arreglar los cañones de una vara en 1734; cinco días al año siguiente para la vara de un cetro de guarda, diecisiete por hacer otra nueva y otros dos por una campanilla; en 1745 se ocupó dos semanas en renovar un cetro de guarda y veinticuatro días en hacer nuevos dos ciriales.

Respecto a la labor en plata se observan variaciones importantes que no están en función de la distinta cronología de las obras, sino, a lo que parece, del trabajo y dificultad que implican. Así se pasa desde 26 y 28 reales por marco en las varas de 1744 y en la vara y vinajeras de 1745 —que serían sin adorno—, a 32, 35 y 38 reales en los centros de 1749, concha de Santaolalla de 1706 (que pesó tres onzas y cinco reales) y cañones de las horquillas de 1738 (ocho marcos y medio de peso) respectivamente. Todos los juegos de candeleros se ajustaron a 38 reales por marco de hechura a pesar de su distinto peso²⁴. Más altos fueron los precios cobrados por las hechuras de la grada del altar, de 1741 (45 reales por marco), ciriales y tinteros de 1745 (47 reales, lo que parece chocante sin conocer las piezas) cruz ordinaria de San Cipriano en 1725 (48 reales, cifra que asimismo resulta extraña)²⁵ y andas de Orihuela (50 reales, precio más alto sin contar el supuesto para la lámpara)²⁶.

r. son por el dorado de las tarjetas que van colocadas al pie de las medallas, que no figuraban en la escritura firmada. El segundo trabajo de dorado se contrató por 22.440 r. y ésta fue la cantidad recibida; por la última labor recibió 3.000 r. más. En total, por su actividad en el dorado de los bronceos obtuvo 56.460 r.

²⁴ Al contratar el primer juego (1743) se indicó que habrían de pesar de nueve a diez marcos cada uno. Una vez terminados pesaron 63 marcos y dos onzas y su costo global fue de 12.523 reales y medio. El segundo juego (1744) pesó casi lo mismo —63 marcos, 7 onzas y 4 ochavas— y su costo fue de 12.659 r. y 21 m. Las almas de madera de la docena de candeleros costaron 44 r. y el dorado de los tres escuditos que llevaba cada uno en el pie, 427 r. El último juego (1745), que llevaba también cruz de altar, costó 22.717 r. y medio. Al repasar el peso de estas piezas —cruz: 170 onzas y tres ochavas; candeleros: 130 o. y 2 och.; 128 o. y 4 och.; 129 o. y 3 och. (dos de ellos); 110 o. y 2 och.; 111 o. y 6 och.—, se observará que dos eran menores y todos mayores que los de los juegos precedentes.

²⁵ La grada pesó 41 marcos, 5 onzas y 3 ochavas y el coste alcanzó 8.542 r. Los ciriales pesaron 27 marcos y 2 ochavas y los tinteros 14 marcos, 3 onzas y 3 ochavas y media, costando 5.595 y 2.895 reales respectivamente. La cruz pesó 3 marcos, 1 onza y dos ochavas y media y costó 1.715 r.

²⁶ En las condiciones para las andas se estipuló el precio de 50 reales por cada marco de plata labrada. Cuando el artífice entregó las andas al Cabildo se le pagaron en efecto 16.750 r. por los 335 marcos, 125 r. por pulir 1.145 onzas que había trabajado Pablo Serrano, iniciador de la pieza, 6.000 r. de gratificación (a los oficiales se les dieron 300), además de 1.710 r. que restaban de plata y 100 r. por el armazón de madera y hierro; a ello hay que añadir los gastos de manutención del maestro y oficiales en la ciudad (1.500 r) y la multa por contrabando de tabaco (240 r.) que también pagó el Cabildo. No podemos indicar la cifra total satisfecha por la obra de las andas al igno-

Del resto de las piezas de Orihuela nada podemos señalar; se dice que la custodia se contrató en mil doblones, lo que no es seguro, y las cifras publicadas sobre los faroles no son coincidentes. Para la cruz rica de S. Cipriano y para la custodia de El Real de San Vicente se dieron las antiguas, sin que conste su peso, además de dinero, por lo que nada puede calcularse²⁷.

Para intentar establecer alguna comparación hemos examinado los precios que cobraron por las hechuras diversos plateros toledanos contemporáneos de Domínguez en trabajos realizados para la Catedral entre 1719 y 1748, los cuales oscilan entre 28 y 60 reales por marco²⁸. En términos generales, los precios son similares; si los de Domínguez son en parte algo inferiores, hay que tener en cuenta que el muestrario de piezas que recogemos de sus compañeros es por lo común de mayor importancia²⁹.

VI. MARCAS Y FIRMAS

Destaca especialmente la tendencia del artífice a firmar y datar las piezas, pues es fenómeno raro

rar qué cantidades de plata se entregaron a sus artífices y, sobre todo, si Pablo Serrano llegó a cobrar algún dinero por las hechuras. En cualquier caso el precio rondó los 100.000 reales, teniendo en cuenta su peso.

²⁷ Reconociendo el escaso valor de los datos añadiremos que en 1745 cobró el platero 600 r. por la hechura de los dos portapaces catedralicios y el dorado de sus medallas y en 1747, 368 r. sólo por la hechura de un par de cálices para S. Lorenzo.

²⁸ Estas son las cifras recogidas: lámpara de Lorenzo Jarauta (1719) a 40 reales el marco y sacra del mismo (1721) a 60; de Manuel de Vargas Machuca, blandones (1728) a 36 y medio y otros (1730) a 45, palabras de la Consagración (1730) a 33, ángeles y demás obra de la custodia (1741) a 45, 55 y 60, dos varas (1744) a 28, atril (1748) a 40; y blandones de José de la Cuerda y Bernardino López (1745) a 38 reales por marco.

²⁹ La similitud de los precios queda demostrada también por la comparación de lo cobrado en obras semejantes. Antonio Zurreño cobró igual por la media puerta y un poco menos por la media sobrepuerta (a 26 r. el marco). Vargas contrató su labor en el capitel de bronce del Ochovo catedralicio en 1748 a 25 r. el marco, precio recibido por Zurreño y Domínguez en 1715 por la puerta. El propio Vargas recibió algo más por la segunda labor de dorado en el Transparente (25.400 r.), pero en 1756 al rematarse la cuenta por el resto de las gradas del altar de la Virgen del Sagrario que él realizó se le pagó como a Domínguez quince años antes.

entre plateros³⁰, pero nos parece atrevido concluir que tenía una especial consideración sobre su arte. También hay que señalar el uso frecuente de marca personal³¹; aunque en algunas aparece sólo la del marcador o ni siquiera ésa (si bien una observación exhaustiva que no siempre hemos podido efectuar podría llevar a su descubrimiento)³². La marca de Domínguez se dispone en dos líneas, como hace en las firmas de piezas, abreviando su primer nombre y colocando el segundo completo en la superior y el apellido eludiendo la penúltima letra (lo que no efectúa en las firmas) en la inferior: J. ANTONIO/DOMINGEZ; con frecuencia la parte inicial de la marca aparece frustra.

VII. MATERIALES Y LABORES

Una de las notas peculiares de la actividad de Juan Antonio Domínguez es la diversidad de sus labores y el empleo de materiales muy variados. Obviamente la mayor parte de su trabajo se dedica a realizar piezas de plata o a aderezarlas tanto en parroquias toledanas como, sobre todo, en la catedral a partir de su nombramiento como platero titular. Pero en ocasiones usa el oro —viril de Orihuela—, las piedras preciosas o semipreciosas

y las perlas —viriles de Orihuela y Yébenes— y el bronce dorado —trono y peana de Laguardia; querubines de la lámpara del Transparente— o sin dorar —medias puerta y sobrepuerta a Chapinería—. Hay que destacar este último trabajo —que Ramírez de Arellano calificó apresuradamente como de «simple fundición»—, pues en él hay labores de cincel —como bien pusieron de manifiesto los tasadores de la obra— que exigían «más trabajo» de lo normal. En varias piezas de plata aparece el dorado total —cáliz-copón de Yébenes— o parcial, pero más significativo resulta el hecho de que se escogiera a Domínguez para llevar a cabo casi todo el dorado de los bronces del Transparente cuando todavía no era platero catedralicio.

Resta indicar que Domínguez muestra evidente maestría en el cincelado como en el revelado, en el torneado y en la fundición, técnicas todas usadas en sus piezas.

TIPOLOGÍA

Las piezas conservadas y las sólo documentadas testimonian que Domínguez labró muy diversas obras de platería religiosa que comprenden más de una veintena de tipos diferentes. Interesa destacar lo desusado de algunas obras como las andas, el trono y la peana, los faroles, el arca eucarística y la grada de altar, que, sin ser excepcionales, rara vez se encargaron en el siglo XVIII, siendo exclusivas de algunos importantes templos. Las andas —cuya traza se debe quizá a Pablo Serrano— no presentan innovaciones tipológicas importantes y su gran efecto se basa sobre todo en lo ornamental; no es fácil establecer comparaciones respecto a los faroles pero tampoco parece que presente novedades importantes en el tipo. También la lámpara es obra especial por su estructura, pero el mérito corresponde en este punto a Narciso Tomé, autor de la traza que el platero siguió con fidelidad.

En obras más comunes deben hacerse distinciones. Destaca por su originalidad el cáliz copón. Si el cáliz aparece cercano en la estructura a los modelos del siglo XVII, la amplia e importante decoración envuelve y transforma el tipo (como hará Manuel de Vargas en el copón de 1739 de la colegiata de Torrijos). Pero además la sobrecopa que envuelve al cáliz como tapador para convertirlo en copón resulta absolutamente sorprendente en su sistema de

³⁰ La media puerta a Chapinería está fechada en 1715. El cáliz de Yébenes va firmado y datado en 1714 y la placa conservada de Laguardia en 1726; en ambas se aprecia el nombre de Toledo señalando origen y se escribe curiosamente «fezid» y «fecid». También firmó y fechó en 1734 el arca eucarística de Villarrubia de Santiago, que no se conserva. Su nombre aparece con diferente grafía y abreviaturas que tampoco coinciden por completo con sus firmas conocidas en documentos, pero esto es normal en la época.

³¹ Así sucede en el incensario de Torrijos, faroles de Orihuela, lámpara del Transparente, custodia de El Real de San Vicente y cruz procesional del Museo de Santa Cruz. También en el cáliz de la catedral de Pamplona, que sólo debió arreglar y no labrar de nuevo.

³² Carecen de marcas la concha de Santaolalla y el portapaz de Segovia que nos parece suyo. En la custodia y viril de Orihuela no hemos podido verlas, pero podrían existir. Las andas llevan la de localidad correspondiente a la villa de Madrid —que se ha publicado como si fuera la de Domínguez—; en vista de su complicación y emplazamiento no descartamos que tengan otras marcas. El viril de Yébenes está marcado sólo por el marcador Lezana, con una variante de dos líneas que no conocíamos. La cruz y candeleros de la catedral de Toledo, que le atribuimos, llevan la de localidad y la del marcador en una línea; lo mismo sucede en las diversas horquillas arregladas por el artífice que todavía se conservan en la catedral toledana.

abrazadera (que será copiado en otro cáliz copón de Yébenes datable hacia 1770 y sin marcas). También el portapaz de Segovia, con su rara estructura, y el querubín que remata la pieza, otorgan gran originalidad a ésta. El primer dibujo para la custodia de Orihuela extraña por el pie en forma de alto basamento troncopiramidal de caras alabeadas decoradas con grandes medallones, que conservará la pieza definitiva, mientras el resto de ella sigue tradiciones del siglo anterior. En el segundo —al margen del cambio en el viril que luego comentaremos— introduce variaciones en el astil y sobre todo en el nudo —abierto y aéreo con una Virgen con el Niño en el eje y fémias monstruosas en tornapuntas laterales— que no pudo mantener en la pieza real, cerrándolo en forma más corriente; menos original es el ejemplar de El Real de San Vicente.

Otros tipos menos espectaculares en su novedad aparecen en el estado actual de la cuestión como cabezas de serie de la platería toledana. Así sucede con la concha —de tipo circular con querubín y aletas en el asa— y con el incensario —ventanas ovales con tracería muy calada de tornapuntas en «g», entre columnas— como muestran sendos ejemplos de La Puebla de Montalbán y Erustes, entre muchos otros. Lo mismo ocurre con los viriles, aunque en este caso parece que transplantó a Toledo un modelo cortesano que había hecho su aparición a comienzos del siglo XVIII. En el primer dibujo para la custodia de Orihuela se sigue el modelo sexcentista de rayos rectos con estrellas y flameados alternados, pero en el segundo hace su aparición el cerco de ráfagas alternando con crestas de tornapuntas que rematan en estrellas, que se mantendrá al realizar la pieza, como en el viril de El Real de San Vicente y en el de Yébenes, que ofrece algunas variantes de mayor riqueza en las crestas; este tipo se extenderá rápidamente en la platería toledana. En cambio otro modelo tomado de ejemplares madrileños —cruz procesional— no debió gozar de éxito entre los plateros toledanos³³.

³³ Entre los numerosos ejemplos madrileños de este tipo pueden citarse los ejemplares de José Martínez Caro (después de 1733; Descalzas Reales de Madrid), Antonio Roserol (1740/45; catedral de Jaén), Manuel de Esgueva (después de 1754; Malaguilla en Guadalajara). En la Exposición de 1941 en el Museo Arqueológico Nacional se exhibieron otras dos cuyas marcas, si las tenían, desconocemos (referencias fotográficas 8-4 y 72-3).

El tipo se caracteriza por los salientes semicirculares en el comienzo y final de los brazos; estas zonas se adornan con espejos ovales y las centrales con otros rómbicos.

IX. ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Deseamos plantear en último lugar algunas cuestiones referentes al lenguaje artístico utilizado por Juan Antonio Domínguez en sus obras.

La formación del artífice parece relacionado con modos y tendencias cortesanas. Ciertas estructuras como la del cáliz de Yébenes o los viriles de dibujos y custodia de Orihuela no son raras en la platería madrileña de la época. Los motivos decorativos que se observan en la sobrepuerta a Chapinería, en las andas de Orihuela o en los dibujos para la custodia de la misma ciudad traen el recuerdo especial de obras de Damián Zurreño. Las figuras del nudo del segundo dibujo se relacionan con las arpias de la custodia de Mondéjar (1667); las tornapuntas vegetales y los medios angelotes del tercio inferior del fuste de las columnas y de los basamentos en la custodia están cercanos a la decoración de la urna de la Magistral complutense (1702) —que hizo con su hermano Antonio— y a la de las placas del Museo Nacional de Artes Decorativas (1712-16); también la urna parece haber inspirado los cogollos de la sobrepuerta y los jarrones gallonados del primer dibujo de la custodia. Si a estas influencias unimos el hecho de que la labor de las medias puerta y sobrepuerta se repartió entre Antonio Zurreño y Juan Antonio Domínguez, habrá que concluir que el contacto con los Zurreños resultó definitivo en los primeros años de actividad del artífice toledano. Aunque no hay que descartar otras influencias madrileñas —que en el estado actual de la cuestión no sabemos determinar— teniendo en cuenta su relación con Pablo Serrano, establecido en la Corte, y que la escritura de las andas se firmó en Madrid en 1708.

Es probable que de éstos y otros artífices que trabajaban en Madrid en los primeros años del siglo XVIII tomara Domínguez los elementos básicos para desarrollar su estilo tardobarroco que halla culminación en el uso rico y abundante de figuración humana y angélica y de temas ornamentales de carácter vegetal, que constituyen uno de los caracteres esenciales y más definidos de la obra del toledano.

La figura humana no aparece en demasía en las piezas de platería castellana de la primera mitad del siglo XVIII a no ser en obras de tamaño y significado excepcionales. Para Juan Antonio Domínguez, en cambio, parece normal su utilización y resultan evidentes sus dotes y vocación para lo escultórico y para la labor de relevado. Los santos de la sobrepuerta y la Virgen con el Niño del segundo dibujo para la custodia de Orihuela ofrecen esquemas de fuerte verticalidad, como también la Fe que corona las andas (lo mismo que en la desaparecida arca de Villarrubia de Santiago). Un dinámico ritmo en los ropajes que se separan del cuerpo les proporcionan peso y realidad, originando grandes contrastes claroscuro. Los relieves de media figura aparecen en el cáliz de Yébenes en subcopa y pie, en la base de la custodia orcelitana tanto en los dibujos como en la pieza y en el remate del viril del primer dibujo. En todos ellos —padres de la Iglesia, evangelistas y Dios Padre— muestra un estilo detallado y nervioso, de luces y sombras, muy expresivo. Más difícil es emitir un juicio sobre el trono y peana de Laguardia contando con sólo una placa de las varias que debieron adornarle: los atuendos populares de los verdugos resultan el aspecto más destacable.

Los ángeles y querubines constituyen una iconografía predilecta del artífice. En forma de estatuillas aparecen sobre la cornisa de las andas y al pie de la custodia de Orihuela y también, con instrumentos de la Pasión, en el arca eucarística. Querubines en relieve que cruzan sus alas, las rematan en tornapuntas o en cogollos vegetales son muy frecuentes y surgen por doquier en casi todas las obras del platero. Acostumbrado a torsiones, recortes y transformaciones supo interpretar con maestría en el bronce el modelo asimétrico, blando, como derretido, de los querubines que Narciso Tomé trazó para la lámpara de San Pedro.

El ornato vegetal inunda las piezas de Domínguez sobrepuesto o relevado. Festones de frutos —racimos de uvas, granadas— o haces de espigas anudados y colgantes, en cascada o formando guirnalda se despliegan con riqueza fecunda; la hoja de acanto se repite en cenefas de gran relieve y carnosidad. Los ramos frondosos pasan de la simetría de las andas de Orihuela a la dinámica ondulación de la lámpara del Transparente y otras obras tardías como los candeleros que le hemos atribuido.

A la vista de las obras que se han conservado no es arriesgado distinguir piezas de relativa sencillez en estructura y decoración —incensario de Torrijos, faroles de Orihuela, custodia de El Real de San Vicente, cruz del Museo de Santa Cruz— y otras de especial riqueza y vistosidad —cáliz copón de Yébenes, andas y custodia de Orihuela, viriles de ambas sedes, trono de Laguardia, lámpara del Transparente—. En estas últimas, el artífice demuestra una concepción cromática inusual jugando con el metal dorado y la plata en su color y añadiendo cuando es posible el brillo luminoso de piedras y perlas. Pero en unas y otras, Juan Antonio Domínguez revela poseer un espíritu barroco pleno de imaginación, rico en formas y estructuras, dinámico y opulento en el adorno.

CATÁLOGO DE LAS PIEZAS

1. *Concha*. 1706 (Santaolalla, Toledo). Plata de su color. 16,5 x 12 cm.
2. *Puerta y sobrepuerta derecha a Chapinería*. 1711-15 (Catedral de Toledo). Bronce. En el aldabón: 1715. La puerta se adorna con seis bustos de apóstoles. La sobrepuerta se corona con una imagen de Santa Leocadia y a los lados sobre peanas S. Luis y S. Lucas, arriba, y Santo Emperador y Santo Rey abajo.
3. *Cáliz copón*. 1714 (Yébenes, Toledo). Plata sobredorada. 35 cm. de altura el copón y 28,5 cm. el cáliz, 10 cm. de diámetro de boca y 16,7 cm. de diámetro de pie. Inscripción en el zócalo del pie por el interior: SE HIZO A DVOZION D MARIA ZID LA CATALANA EL AV D 1714 PARA EL SS^{mo} D SAVTAMRIA DE YEVENE S, FALLECIO A 31 D MAYO D 1712. J Anttonio T/ Dominguez fezid. En la copa se representa a los Evangelistas y en el pie a los Padres de la Iglesia latina.
4. *Andas*. 1702-1717 (Catedral de Orihuela). Plata en su color. 200 x 100 cm. aproximadamente. Marca en el frente del basamento: escudo coronado con oso y madroño, en parte frustra. Rematan en una estatuilla de la Fe.
5. *Custodia*. 1717-1721 (Catedral de Orihuela). Plata en parte sobredorada. Rotas algunas ráfagas del cerco. 100 cm. de altura. Medallones con los Evangelistas en la base.

6. *Viril*. 1725 (Catedral de Orihuela). Plata sobredorada, perlas, diamantes.
7. *Placa de la Flagelación del Santo Niño*. 1726. (Sala Daedalus, Barcelona). Plata en su color. 25,5 x 30 cm. Inscripción en la parte inferior: Juan Antonio/Dominguez fecid en T/AN DE 1726. Representa al Santo Niño agarrado por sus verdugos que le flagelan mientras otro sostiene la cruz en que será martirizado.
8. *Incensario*. Antes de 1730 (Colegiata de Torrijos, Toledo). Plata en su color. 21 cm. de altura, 8 cm. de diámetro de casca, 5,5 cm. de diámetro de pie y 6 cm. de diámetro de manípulo. Marcas en la casca y cuerpo del humo: T coronada, TORRE/DENEYRA y ANTONIO/DOMINGEZ en parte frustra.
9. *Portapaz*. 1730 (Catedral de Segovia). Plata en su color; el Cristo sobredorado. 25 x 19 cm.; 10,5 cm. de altura el Crucificado. En el pedestal: DOLA D^N. JOSEPH PEINADOR Y LATORRE P^N D ES^{TA} SA YG A 1730.
10. *Faroles* (cuatro). 1729-33 (Catedral de Orihuela). Plata en su color. 120 cm. de altura. Marcas en el remate y en la base: T coronada, DIEGO/ LZ.NA/30 y .NTONIO/.MINGEZ frustra en el inicio de ambas líneas.
11. *Lámpara*. 1734-35 (Catedral de Toledo; frente al Transparente). Plata en su color y bronce dorado. Marcas al exterior repetidas en las tres molduras planas de la bolla como en la pieza anterior pero la última completa: J. ANTONIO/ DOMINGEZ.
12. *Custodia*. 1737 (El Real de San Vicente, Toledo). Plata en su color. Numerosos deterioros, especialmente en el cerco del viril. 63 cm. de altura, 28 cm. de diámetro de pie, 35 cm. de diámetro del viril y 9 cm. de diámetro del relicario. Marcas por el anverso y reverso del marco del viril y en el pie como las de las dos piezas precedentes.
13. *Cruz procesional*. 1730/39 (Museo de Santa Cruz, Toledo, núm. 24.934). Plata en su color; el Crucificado y la cruz de Santiago sobredorados. 84,5 cm. de altura, 48,7 x 42,4 cm. el árbol de la cruz. Marcas en el cuadrón por el anverso y en el cañón como en las piezas anteriores; diversas buriladas.
14. *Viril*. Hacia 1741/46 (Yébenes, Toledo). Plata sobredorada, con los ángeles y el cordero en su color; piedras verdes y rojas. 34 cm. de altura con espiga, 31 cm. de anchura, 11 y 8 cm. de diámetro del relicario con y sin marco. Marca en la espiga: ./.NA frustra y mal impresa.
15. *Cruz de altar y par de candeleros*. Hacia 1744 (Catedral de Toledo). Plata en su color; el Cristo sobredorado. Cruz: 50 cm. de altura, 14 cm. de lado del pie, 29 x 23 el árbol y 11 x 10 el Crucificado; candeleros: 37,5 cm. de altura, 14,7 cm. de lado del pie, 9,3 cm. de diámetro del platillo. Marcas en las tres piezas en una cara del pie: T coronada y LZNA y la segunda bajo el platillo de los candeleros. Inscripción incisa repartida en dos caras de las tres piezas: CAPILLA DE HARO.

CRONOLOGÍA

- Hacia 1680. Fecha probable de su nacimiento.
- 19-4-1702. Solicita el ingreso en la cofradía de S. Eloy de Toledo.
- 23-4-1702. Es aprobado como maestro platero y pasa a formar parte de la citada Cofradía.
- Hacia 1704. Recibe como aprendiz a Bartolomé Sánchez Niño.
- 30-4-1706. Cobra 2.907 m. por una concha para bautizar para la parroquia de S. Julián en Santaolalla (Toledo).
- Hacia 1706. Recibe como aprendiz a Tomás Reino.
- 21-7-1708. Es nombrado mayordomo de la cofradía de S. Eloy de Toledo.
- 9-5-1708. Contrata en Madrid la hechura de las andas de la catedral de Orihuela, que tenía comenzadas el platero Pablo Serrano.
1710. El cabildo de la catedral de Orihuela sigue pleito contra él por incumplimiento del contrato.
- 1-4-1711. Contrata en Toledo una de las medias puertas de bronce de la portada que da a Chapinería (llamada del Reloj) de la catedral de Toledo.
- 27-9-1711. Cobra 6.000 r. después de hacerse un tanteo de la obra ejecutada para la puerta.
- 24-12-1711. Recibe otros 6.000 r. por la entrega de siete chapas, un escudo y un eslabón de la puerta.
- 13-8-1712. Cobra 10.690 r. por entregar cuatro chapas grandes con molduras, dos chapas chicas con molduras y siete molduras diferentes para la puerta.

- 1-10-1712. Cobra 4.000 r. por diferentes molduras y el marco para el postigo de la puerta.
- 7-11-1712. Recibe 3.410 r. a cuenta de su trabajo en la puerta.
- Hacia 1712. Toma como aprendiz a Francisco Figueroa.
- 26-2-1713. Cobra 5.960 r. en razón del postigo de la puerta y se hace constar que va cumpliendo con lo pactado.
- 11-4-1713. Recibe 6.000 r. por la entrega de las entrecalles en pedazos lisos; de nuevo se indica que cumple las condiciones.
- 19-10-1713. Se le entregan 1.200 r. por los cantos de la puerta.
1714. Firma y data en Toledo el cáliz copón de Santa María de Yébenes (Toledo) realizado a devoción de María Cid.
- 9-4-1714. Recibe 4.000 r. a cuenta de la puerta.
- 5-5-1714. Cobra 2.000 r. a cuenta de la puerta.
- 13-8-1714. Se le entregan 1.000 r. a cuenta de la puerta.
- 2-11-1714. El cabildo de la catedral de Orihuela ordena entregar cincuenta marcos de plata que solicita para la terminación de las andas.
- 14-2-1715. Recibe 4.000 r. a cuenta de la puerta.
- 4-4-1715. Cobra 3.000 r. a cuenta de la puerta.
- 31-8-1715. Se le entregan 2.000 r. a cuenta de la puerta.
- 10-12-1715. Se remata la cuenta de la puerta abonándosele 11.540 r., que, unidos a los ya recibidos, suman 78.820 r. Como mejora por la obra de la sobrepuerta, que se ajustó con posterioridad a la de la puerta, se le pagaron 6.721 r.
- 15-3-1717. Entrega en Orihuela las andas catedralicias y cobra 28.750 r.
- 4-6-1717. El cabildo de la catedral de Orihuela comisiona a los señores arcediano y doctoral para que ajusten con el platero la realización de una custodia portátil y también otras pequeñas piezas para las andas: un Espíritu Santo que cuelgue de una cadenita, cuatro angelitos con sus incensarios y cuatro pomos de flores.
1717. Fecha probable del primer dibujo para la custodia de la catedral de Orihuela.
- 12-1718. Firma y data el segundo dibujo para dicha custodia.
- 3-8-1719. Actúa como aprobador en el examen para maestro platero de José García Villalengua.
- 10-11-1719. José Gutiérrez y María Díaz, su mujer, otorgan una escritura en favor del platero por razón de unos réditos.
- 9-8-1720. El cabildo de la catedral de Orihuela le envía 200 libras para que concluya la custodia.
- 17-3-1721. El arcediano de la catedral, autorizado por el cabildo, le remite 100 doblones más.
- Corpus 1721. Estreno de la custodia portátil de la catedral de Orihuela.
- 9-10-1722. Tasa la obra realizada por Lorenzo de Jarauta, platero de la catedral de Toledo, en los ramilleteros del carro de Nuestra Señora del Sagrario.
- 16-4-1725. El cabildo de la catedral de Orihuela solicita fianzas de lo entregado al platero para el viril de la custodia que está haciendo.
1725. Cobra 2.085 r. por la cruz de la parroquia de San Cipriano de Toledo, para cuya realización recibió la cruz vieja; vendió también una cruz para el servicio ordinario por 1.715 r.
- Hacia 1726. Recibe como aprendiz a Juan Álvarez Egido.
- 28-6-1726. Contrata en Toledo con los mayordomos de la cofradía del Santo Niño Inocente de Laguardia (Toledo) la realización de un trono y peana de bronce dorado; firma y data en el mismo año una placa de plata perteneciente a dicha obra.
1727. Cobra 784 r. por el aderezo de tres lámparas, la cruz y un hisopo y la renovación y dorado de patenas de la parroquia de San Vicente de Toledo.
1728. Cobra 492 r. por refundir unas vinajeras y componer la cruz y el incensario de la parroquia de San Nicolás de Toledo.
- 17-7-1728. Escribe una carta, estando enfermo, al cura párroco de San Cipriano de Toledo, para reclamar 110 r. y 26 m. que le debía la fábrica por aderezar unas arañas.
- 7-1-1729. Se examinan sus cuentas de la custodia por el cabildo de la catedral de Orihuela.
- 17-2-1729. El cabildo de Orihuela recibe los dos dibujos de la custodia con la petición de mejoras por parte del artífice y deciden que los vea el platero Bernardo Gil para que juzgue el exceso de uno a otro.
- 2-5-1729. Firma en Toledo una escritura por la que se obliga a dorar por precio de 30.720 r. las dos medallas de la historia de David y otros bronces como basas, estrías, capiteles de las colum-

- nas y atributos de los Santos de los lados en el Transparente de la catedral de Toledo.
- 4-5-1729. Recibe 12.000 r. como primera paga del dorado a fuego de las medallas y otros bronce del Transparente.
- 21-6-1729. Cobra 9.360 r. de la segunda paga a cuenta de dicho dorado; de ellos, 5.591 r. y 5 m. son el valor de cuatro barritas de oro refinado que pesaron 102 castellanos y 3 tomines.
- 31-8-1729. Se le entregan 9.660 r. de la última paga del dorado antedicho; de ellos, 400 r. correspondían al dorado de las dos tarjetas que van al pie de las medallas, no incluidas en la escritura.
- 22-12-1729. El cabildo de la catedral de Orihuela aprueba el concierto para la realización de cuatro faroles, en los términos contenidos en una carta del 10 del mismo mes firmados por su subcolector en Toledo y el platero.
- Antes de 1730. Realiza y marca el incensario de la colegiata de Torrijos (Toledo). Marca un cáliz de la catedral de Pamplona en el que tan sólo debió efectuar alguna reparación, pues parece obra del siglo XVII.
- 4-1-1731. Otorgamiento de poder por el cabildo de la catedral de Orihuela a sus agentes en Toledo para que se ocupen de la conclusión de los faroles.
- 5-11-1731. Firma en Toledo una escritura por la que se obliga a dorar por precio de 22.440 r. la mitad de las ráfagas y otras piezas de bronce del primer cuerpo del Transparente de la catedral de Toledo.
- 6-11-1731. Cobra 6.000 r. a cuenta de dicho dorado.
- 15-12-1731. Recibe otros 6.000 r. a cuenta de lo mismo.
- 9-1-1732. Se le entregan 4.400 r. a cuenta del dorado.
- 30-1-1732. Cobra 6.000 r. con lo que se acaba de pagar el dorado.
- 5-5-1732. Recibe 336 r. y 10 m. por aderezos de las piezas de la catedral de Toledo.
- 1-7-1732. Cobra 3.000 r. por el dorado de las cuatro alas de los ángeles que están sobre la mesa del altar del Transparente y los bastidores de la vidriera, alas, racimos y espigas que tienen los ángeles del trono del sagrario del Santísimo en la catedral de Toledo.
- 12-9-1732. Es nombrado platero de la catedral de Toledo por ausencia de Lorenzo Jarauta, con el acostumbrado salario anual de 5.000 m. Ocupará el cargo y cobrará el mismo salario hasta su muerte.
- 30-10-1732. El cabildo de la catedral de Orihuela examina su carta, dibujos y otros papeles referentes a los faroles.
- 11-1-1733. Actúa como aprobador en el examen para maestro platero de Manuel García Reina.
- 26-2-1733. El cabildo de la catedral de Orihuela tiene conocimiento de una carta en que anuncia la conclusión de los faroles para Cuaresma.
- 9-4-1733. Llegan a la catedral de Orihuela los cuatro faroles.
- 9-5-1733. Se lleva de la catedral de Toledo para aderezarlos los blandones del señor Zapata, llamados los gigantillos chicos.
- 6-7-1733. El cabildo de la catedral de Orihuela decide que se le entreguen fondos «hasta cumplimiento» de 4.000 r. y veinte pesos más por gratificación.
- 14-9-1733. El cabildo de Orihuela recibe carta del artífice mostrándose satisfecho del pago y gratificación por los faroles y ordena se le remitan los dibujos que hizo para ellos.
- 12-12-1733. Cobra 2.657 r. y 12 m. por aderezos y plata empleada en piezas de la catedral de Toledo.
1734. Firma y data la desaparecida arca eucarística de la parroquial de Villarrubia de Santiago (Toledo).
- Navidad 1734. Los capellanes de la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo proponen al cabildo, que lo acepta, que se haga una lámpara con tres luces para sustituir a las tres de azófar que había.
- 10-1-1735. Recibe 1433 r. y 25 m. por aderezos de las piezas de la catedral de Toledo, entre ellas los ocho cañones de una vara.
1735. Realiza la lámpara de la capilla de San Pedro que hoy cuelga ante el Transparente, según un dibujo de Narciso Tomé; cobra por ella 22.006 r. y 13 m. incluida la gratificación de 752 r. y 32 m.
- 27-12-1735. Cobra 2.892 r. y 22 m. por aderezos de piezas y renovación de una campanilla y dos cetros de la catedral de Toledo.
1736. Hace una lámpara nueva para el Santísimo en la parroquial de S. Nicolás de Toledo.
1736. Se le entregan 3.256 m. por el aderezo de unas arañas en la parroquia de S. Cipriano de

- Toledo, resto quizá de la deuda mencionada en 1728.
- 17-12-1736. Recibe 2.567 r. y 28 m. por aderezos de piezas y renovación de un cubillo o lámpara.
- 28-2-1737. Otorga carta de pago por 1.947 r. y 12 m. de la custodia portátil de la parroquia de El Real de San Vicente (Toledo); para su realización recibió además la custodia vieja.
- 24-4-1737. Vende plata por valor de 2.193 r. y 18 m. a la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo.
- 26-4-1737. Recibe 1.442 r. por limpiar y aderezar las piezas de plata de la catedral de Toledo.
- 23-12-1737. Cobra 741 r. y 2 m. por aderezos en la plata de la misma catedral.
1737. Realiza unas vinajeras con platillo y adereza la cruz y seis candeleros de la parroquia de San Pedro de Toledo, cobrando 37.849 m.
- 8-5-1738. Cobra 809 r. y 8 m. por la hechura y aderezo de cuatro horquillas para las procesiones de rogativas con Nuestra Señora del Sagrario y los cuerpos de S. Eugenio y Santa Leocadia en la catedral de Toledo.
- 22-12-1738. Recibe 574 r. por aderezo de las piezas de la catedral de Toledo, incluida la hechura de una patena.
1738. Adereza una lámpara de la parroquia de Santa Leocadia de Toledo y cobra 3.162 m.
- 11-7-1739. Hace la cabeza de una vara cetro de los guardas eclesiásticos cobrando 430 r. y 25 m. por el material y la hechura.
- 12-1739. Realiza unas vinajeras y candeleros para la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo.
- 30-12-1739. Recibe 345 r. y 18 m. por aderezos de las piezas de la catedral de Toledo.
- Antes de 1740. Realiza y marca la cruz procesional del Museo de Santa Cruz de Toledo, proveniente de alguna institución bajo la advocación de Santiago.
- Hacia 1740. Recibe como aprendiz a Faustino López de Ortega, quien permanecerá en su obrador ocho años.
1740. Compone la cruz procesional de la parroquia de Santa Leocadia de Toledo.
- 10-3-1740. Cobra 2.596 r. por la hechura de seis cetros para la catedral de Toledo.
- Antes de 1741. Recibe como aprendiz a Juan del Río.
- 28-3-1741. Adereza y blanquece las cuatro estatuas de las partes del Mundo, legadas por la reina viuda Mariana de Neuburg, por lo que cobra 1.678 r.
- 16-5-1741. Recibe 752 r. por aderezar y blanquear la plata de la catedral de Toledo.
- 23-11-1741. Se presenta al cabildo de la catedral de Toledo su traza de una gradilla de plata para el altar de Nuestra Señora del Sagrario.
- 27-2-1742. Recibe 1.460 r. a cuenta de dicha grada.
- 28-3-1742. Cobra 1.981 r. y 8 m., resto del precio de la grada hecha de chapa, moldura y serafines. También se le entregan 1.050 r. por blanquear y añadir plata a diversas piezas de la catedral de Toledo.
- 24-12-1742. Recibe 779 r. y 8 m. por aderezo de la cruz procesional y de las macetas que sirven en la custodia de la catedral de Toledo.
- 26-1-1743. Se le satisfacen 3.517 r. y 16 m. por piezas, tornillos y fortificación del arca que se pone en el monumento de la catedral de Toledo.
- 20-9-1743. Vende seis rieles de plata a la catedral de Toledo por 3.198 r. y 25 m.
- 22-9-1743. Vende palanganas, tembladera y dos pimenteros a la catedral de Toledo por 1.157 r.
- 24-10-1743. Contrata la realización de un juego de seis candeleros para el altar mayor de la catedral según dibujo propio. Recibe 390 onzas y 6 ochavas y media para ello.
- 28-1-1744. Se le entregan 153 onzas y dos ochavas con el mismo fin.
- 3-2-1744. Recibe 1.000 r. a buena cuenta de los candeleros del altar mayor.
- 1-4-1744. Cobra 1.025 r. por limpiar la custodia y aderezar y añadir plata a diversas piezas de la catedral de Toledo.
- 16-4-1744. Se le entregan 155 onzas y dos ochavas para hacer los cañones de seis horquillas de la custodia de la catedral.
- 24-4-1744. Recibe otras 145 onzas y dos ochavas y media para realizar otra seis horquillas.
- 8-5-1744. Entrega el juego de seis candeleros del altar mayor de la catedral.
- 22-5-1744. Presenta 48 cañones correspondientes a las doce horquillas citadas.
- 27-5-1744. Cobra 1.583 r. y 25 m. por dichos cañones.
- 17-6-1744. Tasa por parte de la catedral de Toledo lo que Manuel de Vargas Machuca entregó de dos blandones que se le habían encargado.
- 18-6-1744. Se le entregan 486 onzas para que realice otros seis candeleros.
- 2-7-1744. Cobra 1.403 r. y medio que se le restaban debiendo del primer juego de candeleros.

- 18-7-1744. Recibe 255 r. y 4 m. de la parroquia de Santo Tomé de Toledo, por la realización de una concha y unas vinajeras con su platillo, pero en las partidas correspondientes se recoge también el nombre del platero Bartolomé González sin especificar lo que corresponde a cada uno en dinero y piezas.
- 6-9-1744. Entrega a la catedral de Toledo el segundo juego de candeleros.
- 9-9-1744. Cobra 2.597 r. y 12 m. por la hechura y dorado del citado juego de candeleros.
- 14-12-1744. Se le entregan 67 marcos y 5 ochavas de plata y 1.000 reales a cuenta de un juego de cruz y candeleros para el altar de la octava del Corpus en la catedral de Toledo.
1744. Fecha posible de realización de la cruz y dos candeleros de la capilla de Haro de la catedral de Toledo, que atribuimos al artífice.
- 6-1-1745. Actúa como aprobador en el examen de maestro platero de José de la Casa.
- 2-3-1745. Cobra 600 r. por la hechura de dos portapaces y el dorado de sus medallas que eran viejas, en la catedral de Toledo.
- 1-7-1745. Vende plata a la catedral de Toledo por valor de 3.888 r.
- 13-7-1745. Se pesan la cruz y seis candeleros del altar del Corpus, por los que cobra 3.874 r. y 30 m. al día siguiente.
- 10-11-1745. Recibe 2.269 r. por la hechura de dos ciriales, tinteros, juego de vinajeras con platillo y vara de cetro, de la catedral de Toledo.
- 17-12-1745. Cobra 892 r. por la limpieza y aderezo de la plata de dicha catedral.
- 20-4-1746. Recibe 1.075 r. y 16 m. por limpieza y arreglo de piezas en la misma catedral.
- Antes de 1746. Realiza posiblemente el viril del cáliz copón de Santa María de Yébenes (Toledo).
- Hacia 1746. Tuvo por aprendiz durante seis años a José Bernardo Sánchez Niño, según declara éste en 1752.
- 20-7-1747. Recibe 1.685 r. y 27 m. por aderezar, reparar, limpiar y bruñir las alhajas de plata de la catedral de Toledo.
1747. Hace dos cálices para la parroquia de San Lorenzo de Toledo, cobrando sólo por las hechuras 12.527 m.
- 10-4-1748. Cobra 1.329 r. y 6 m. por blanquear la plata y los aderezos y plata puesta en las piezas de la catedral de Toledo.

14-12-1748. Recibe 650 r. por renovación de dos incensarios y aderezo de seis cetros de la misma catedral.

Antes de 1749. Toma por aprendiz a Manuel Nicolás de Torres.

27-3-1749. Fallece en Toledo.

6-5-1749. Sus herederos reciben de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo 1.178 m. como parte del salario correspondiente al tercio de abril.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes manuscritas

- Catedral de Toledo. Archivo de Obra y Fábrica. Libros de Frutos y Gastos: 1700 a 1750. Libros de la Capilla de San Pedro desde 1735.
- Archivo Histórico Provincial de Toledo. Protocolos de Eugenio Piedrahita, en especial 1719, 1726, 1729 y 1731.
- Iglesia parroquial de S. Julián de Santaolalla (Toledo). Libro de Fábrica 1662-1730.
- Iglesia parroquial de El Real de San Vicente (Toledo). Libro de Fábrica 1682-1737.
- Catedral de Orihuela. Actas capitulares. Documentos inéditos extractados por Javier Sánchez Portas, que incluyen el primer dibujo de la custodia.

Fuentes impresas

- PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1772-1794, I, carta 2.^a, par. 17.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario...*, Madrid, 1800, II, 18.
- PARRO, R.: *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, I, 475-476.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, 1915, 252-253 en especial.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Las parroquias de Toledo*, Toledo, 1921, 233.
- ALCOLEA, S.: *Artes decorativas en la España cristiana en Ars Hispaniae XX*, Madrid, 1975, 234.
- ABAD HUERTAS, M.: *Andas de plata para la procesión del Corpus de Orihuela en Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, 1971, Valencia, 1976, III, 501-510.

PRADOS, J. M.: *Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo*. «A.E.A.» 196 (1976), 412-416, figs. 26-29.

VARIOS: *Plata espanyola des del segle XV al XIX*, Barcelona, 1979, 37 (Catálogo de la Exposición de la Sala Daedalus).

FRANCÉS LÓPEZ, G.: *Orfebrería de la catedral de Orihuela*, Alicante, 1981, 13-25 (Catálogo de la Exposición de la Caja de Ahorros de Alicante).

Dos cruces procesionales renacentistas del platero leonés Andrés Pérez

GERMÁN ANTONIO RAMALLO ASENSIO

La primera de las que revisamos se encuentra en el Museo Diocesano de León, no tiene manzana ni castillete y mide 63 cm. de alto por 53 cm. de ancho. En los círculos situados en la intersección y extremos de los brazos está impreso el punzón de Andrés Pérez (ANDRE PEZ), y en cartelas de su delicada labor calada plateresca la fecha de 1558.

La segunda procede de Collanzo, Santibáñez de Riomiera, en el concejo de Aller, de Asturias, y hoy está depositada en el Obispado de Oviedo. Tiene el mismo punzón, recogido asimismo en los tondos figurados, no tiene fecha, y sí el cuño de León; esto es, un león rampante. Tampoco tiene manzana ni castillete, y sus dimensiones son 64,5 cm. de alto por 51,5 cm. de ancho.

Pese a la evidencia del punzón hay mucha diferencia entre uno y otro ejemplo. Mientras que la de León se relaciona muy estrechamente con la de Becilla de Valderaduey (Valladolid), también con punzón de Andrés Pérez, aunque sin fecha¹, y ambas con la existente en el museo de San Isidoro de León, obra de Enrique de Arfe², la de Oviedo adopta otro perfil y mayor complejidad estructural que le hacen colocarse en unos momentos cronológicos algo posteriores, ya con las ideas y formas renacentistas mejor asimiladas.

En la del Museo Diocesano de León se utiliza la plata dorada para el fondo y la plata blanca para los relieves figurativos, adornos platerescos sobrepuestos en los brazos y flecos y cogollos que la rodean por todo su perímetro.

Su estructura es sencilla y clara, como queriendo poner orden en los excesos de último gótico. Los dos brazos se encuentran en un medallón circular central y se rematan de igual forma, aunque los círculos de los extremos son algo más pequeños que el del centro (7-8 cm.); en ellos, una venera ocupa su tercio superior, dando noticia del paso del tiempo y cambio de estilo. Un cordoncillo los enmarca y también divide la superficie de los brazos en sentido longitudinal en tres campos para la decoración.

En el anverso, y en el medallón central, la Verónica de cuerpo entero sostiene la Santa Faz; a un lado y otro, en los extremos del brazo horizontal, la Virgen y San Juan Evangelista en el Calvario. Las figuras situadas en los extremos del brazo vertical han desaparecido, pero con bastante probabilidad recogerían al Pelicano arriba, y a Adán saliendo del sepulcro abajo, o bien María Magdalena con el tarro de perfumes; el Cristo crucificado también se ha perdido.

En el reverso se recoge a la Virgen con el Niño en la parte central y los cuatro evangelistas en los extremos, todos ellos sentados sobre bancos.

Las figuras están realizadas con maestría y delicadeza y se someten a las normas monumentalistas, así como a actitudes muy movidas, en las que se marca el contraposto; la Verónica está ataviada y

¹ BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1980; pág. 163, figs. 170 y 171.

² GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de León*, Madrid, 1925; pág. 209 del 1.º vol. y láms. 234 a 236 del 2.º vol.

peinada como figura clásica, muy acorde con el espíritu y decoración del conjunto. Un fondo de paisaje con grandes árboles a un lado y otro acompaña a las figuras de los tondos centrales, y a San Juan y Virgen del Calvario.

El dibujo plateresco a que se somete la decoración calada del brazo horizontal se compone de una máscara con diadema de rayos y colgaduras a ambos lados del rostro, flanqueada por cabecitas aladas de niños insertos en cartela manierista. En el brazo vertical aparecen los candelabros, máscaras demoniacas y pequeños templetos.

Como ya se dijo, no ha subsistido la peana, pero pensamos que debió tratarse de un castillete como el que tiene la de Becilla de Valderabuey, plateresco en su apariencia, pero goticista en el esquema al igual que el de la cruz de Enrique de Arfe del Museo de San Isidoro de León.

La cruz de Oviedo es algo más complicada de estructura, pues remata en unas anchas potencias que a primera vista recuerdan la forma flordelisada gótica, e interrumpe sus brazos con registros cuatrilobulados que se sitúan tangentes a los círculos de los extremos. No tiene, pues, la claridad estructural de la anterior, sin embargo, nada en ella habla del pasado estilo gótico. Se utiliza la plata blanca para el fondo de la cruz y la dorada para los medallones y figuras.

Por la parte del anverso, en el medallón central, vemos a la Verónica con el paño, en figura de tres cuartos y vestida con tocas de viuda, y en los registros cuatrilobulados, bajo venera, la Virgen y San Marcos³ en el brazo horizontal, y el Pelicano y María Magdalena en el vertical. Los medallones circulares de los extremos se reservan para colocar bustos de guerreros barbados con complicados cascos alados, excepto el inferior que recoge una calavera. El Crucificado es de anatomía poderosa y apacible actitud y expresión.

Por el reverso está dedicada a San Juan Bautista, titular de la parroquia; por ello, tondo central está ocupado por la escena del bautismo de Cristo, y el Bautista con el cordero aparece en alto relieve en la parte inferior del brazo vertical. En los

registros cuatrilobulados, cuatro Evangelistas y el San Juan del Calvario, y en los tondos de los extremos, guerreros también, como en el anverso.

La labor decorativa está hecha en relieve y ocupa los frentes de los brazos por el anverso y reverso. Aparecen los trofeos militares, máscaras, calaveras y guirnalda de frutos colgantes. Los extremos potenciados se rellenan con cabecitas de niños alados, flanqueados por volutas.

Es posible que en su origen no tuviera manzana ni castillete, o que se perdiera en tiempos muy pasados, ya que hacia el año 1700 se encargó «una manzana para la cruz», también ahora desaparecida⁴.

La estética de las figuras que componen las escenas es bastante distinta a la de la cruz del Museo Diocesano de León. Mientras allí señalábamos una clara conexión con los esquemas manieristas del momento, aquí aparecen más reposadas, menos monumentales (excepto el Crucificado y San Juan Bautista) y en poses naturalistas; incluso la vestimenta de la Verónica se conecta más con el realismo gótico hispano que con las modas italianas.

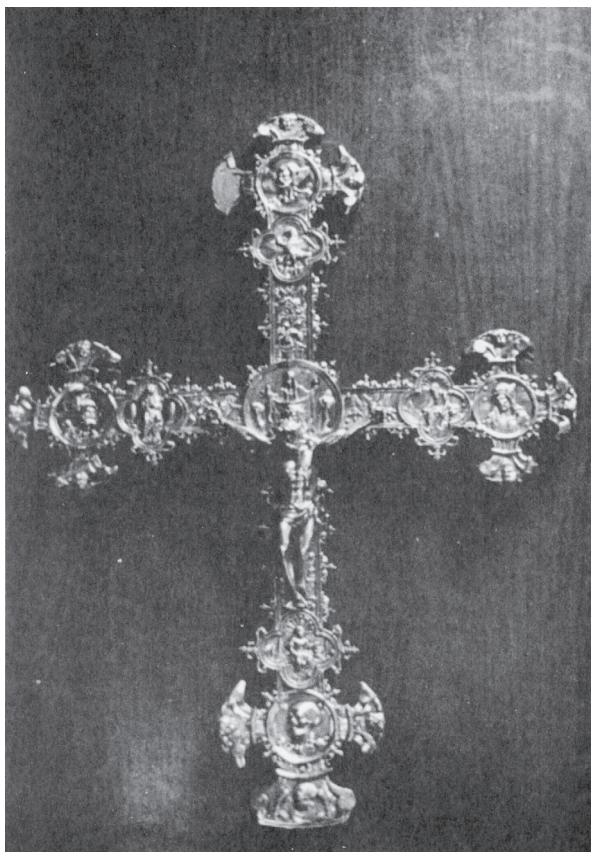
Esta segunda cruz tiene mucho parecido con otra, también del Museo de San Isidoro de León, de menos tamaño, aunque conservando su cañón y castillete, si bien no posee los registros cuatrilobulados. La recoge Gómez Moreno⁵, y al no tener punzón la atribuye a un Rodrigo Álvarez, discípulo de Enrique Arfe y que trabajó mucho por las tierras leonesas; de todas formas, después de conocer la de Oviedo, quizá podría pensarse también en el propio Andrés Pérez, con lo cual su producción e importancia se vería aumentada con tres piezas de muy buena calidad.

Así pues, estamos ante una figura de interés que creemos puede verse muy potenciada si se investiga a fondo el gran número de productos de orfebrería que aún quedan por los pueblos de León y sus provincias vecinas.

³ Claramente están trastocados los registros, ya que aquí había de aparecer San Juan Evangelista que en cambio aparece en el reverso en el lugar de San Marcos.

⁴ *Libro de Fábrica* de la parroquia de San Juan Bautista de Santibáñez de Riomiera.

⁵ GÓMEZ MORENO, Manuel: obra citada, pág. 209 del 1.º vol., fig. 237 del 2.º vol.



Oviedo. Cruz Procesional. Obispado. (Anverso)
Punzón: Andrés Pérez



Oviedo. Obispado. Cruz Procesional. (Det. del Reverso)
Punzón: Andrés Pérez



León, Museo Diocesano. Cruz Procesional.
Punzón: Andrés Pérez

La platería del siglo XVI en la ciudad de Zamora

GUADALUPE RAMOS DE CASTRO

Hemos escogido el siglo XVI por considerarlo clave para el entendimiento de la historia de la platería zamorana, ya que ocurren en él una serie de circunstancias que suponen una renovación en todos los aspectos. Primero una renovación de personas, porque la mayoría de los plateros medievales zamoranos eran judíos o de esta ascendencia, y la expulsión de los judíos a fines del XV tuvo que suponer un duro golpe para este arte; y después una renovación de estilo, modelos y piezas.

Me ha parecido también interesante llamar la atención sobre esta ciudad, prácticamente ignorada en este campo¹ y no por falta de buenos artífices, sino quizá debido a que un número elevadísimo de sus piezas ha desaparecido y quizá también a que la ciudad fue después lentamente languideciendo.

El gremio de la platería en el siglo XVI aparece unido al de vendedores y prestamistas de ropa vieja «Oro, plata y ropa vieja», como puede leerse en los impuestos de alcabalas de 1583 ó 1597². Los

términos «oro y plata» no aparecen en los repartimientos de alcabalas de 1561, aunque se incluye una relación de veinte plateros, contando entre ellos un «jornalero de platería», un «oficial de platero» y a un «platero de gruesa»³. El hecho de aparecer los plateros con los de «ropa vieja», aunque se evita la palabra «gremio», empleándose siempre «miembros», no es extraño si se sabe —como he podido constatar con la documentación consultada desde el siglo XIII-XV— que la compra-venta de ropa tenía también una función de préstamo y de empeño y era un oficio ejercido por judíos. Este detalle pone pues de relieve el origen judío de los dedicados a este arte en la ciudad de Zamora y que se confirma en muchos plateros zamoranos por otras fuentes.

Sin embargo, ya en el primer tercio del siglo XVII aparece constituida la cofradía de San Eloy del gremio de los plateros, con sede en la iglesia de San Juan de Puertanueva, quizá porque en esta iglesia, a fines del XV y todo el XVI, se habían enterrado poderosas familias de plateros, como los Hontiveros, o quizá debido a la proximidad de la calle Platerías, que estaba detrás de esta iglesia.

El gremio de los plateros a fines del siglo XV es dominado por dos poderosas familias: los Medina y los Astorga. Diego de Medina era marcador y veedor de la ciudad de Zamora en esas fechas. Es él, uno de los plateros que pesa y anota la plata que

¹ Los únicos estudios hechos sobre la platería zamorana son: PESCADOR DEL HOYO, M.^a Carmen: *Los gremios en Zamora*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid (1975), págs. 111-168; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón: *Datos para la historia de la platería zamorana*. Studia Zamorensia (1981), núm. 2, págs. 155-185. Datos pueden recogerse de distintos catálogos publicados, como el de NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, y especialmente de NIETO GONZÁLEZ, José Ramón: *Catálogo Monumental del partido judicial de Zamora*, Zamora, 1982.

² Archivo General de Simancas, Expedientes de Hacienda, 206.

³ Archivo General de Simancas, Expedientes de Hacienda, 205.

D. Fernando el Católico cogió a las iglesias de Zamora cuando la guerra contra D.^a Juana la Beltraneja y D. Alfonso de Portugal⁴. En esta guerra fue hecho prisionero de los portugueses y encarcelado y herido por negarse a acuñar moneda de plata y oro castellana con el busto de D. Alfonso de Portugal⁵. Debió ser converso, ya que es él el que tasa las joyas de los judíos expulsados; murió en 1499. Su hijo Sebastián, también platero, aduce la fidelidad de su padre al Rey Don Fernando para conseguir el puesto de marcador y veedor que había tenido su padre. Los Reyes Católicos le conceden dicho cargo en 1501⁶ y es confirmado en este puesto por una carta de D.^a Juana en 1508⁷.

Sin embargo, aunque las dos familias judías más importantes de plateros se convierten al cristianismo, no debió ser así con muchos otros plateros que, instalados en la calle de Platería, cercana a la de Placentinos y Cruz de Rua —donde había una sinagoga—, debieron cerrar sus tiendas y emigrar a Portugal. La mayor parte de esta manzana de casas desaparecería entre los años 1630-1640, comprándose para la edificación del Hospital de la Encarnación. No obstante el tiempo transcurrido desde la expulsión judía, aún en 1597 vivían en la calle Cruz de Rua cuatro plateros: Andrés Gil —el más importante platero zamorano en esos momentos— Juan de Albear, Pedro Hurtado y Antonio de Paradinas; y en la calle Rua de los Francos, contigua a ésta, dos plateros: Antonio de Astorga y Antonio Rodríguez. Cobrará después nuevo auge otra calle también titulada de la Platería —que aún existe—, situada también en la judería vieja, a la bajada de Balborraz. Sin embargo, por estas fechas sólo se registran dos plateros: Pedro de Valcarzar y Gonzalo de Valdivieso. El resto de los plateros vivía diseminado, aunque en calles o bien de un mercado

tinte judío, como la calle Larga y San Antolín, o bien morisco, como Santa Lucía.

En el último tercio del siglo XV, la guerra de D.^a Isabel y D. Fernando contra Portugal y la Beltraneja, afecta especialmente a esta ciudad, de la que Don Fernando toma un número elevadísimo de piezas de plata de sus iglesias, de todo ello existe una relación en que se detalla el peso y el valor de las piezas tomadas⁸.

A esta desaparición sucedería la ocasionada por las revueltas del período de regencia, a la muerte de Felipe el Hermoso, y la toma de posesión del obispo don Antonio de Acuña en la sede de Zamora. Una carta de doña Juana, 22 de mayo de 1507, «a todos los cabildos e clérigos e curas e capellanes de las iglesias del Obispado de Zamora»⁹ denuncia «que ha tomado e toma la plata de las dichas iglesias» y sale al paso de este abuso, mandando: «que no deys ni entregeis ni consistais tomar el dicho Don Antonio ni a otras personas en su nombre, plata alguna desas yglesias ni de alguna dellas e la tengais a buen recabdo por manera que ninguna persona la pueda tomar». El mandato llega un poco tarde, ya que se había tomado de muchas de ellas. La situación se agrava con la guerra de Las Comunidades por el papel de liderazgo del obispo zamorano, don Antonio Acuña y la impricación de un número elevado de canónigos, clérigos y familias influyentes, que debieron suponer cuantiosas cantidades, sacadas en parte de la plata de las iglesias.

Todo ello explica la necesidad de renovación de piezas que en este siglo se impone a las iglesias, contribuyendo también el celo que se despierta por la dignidad del culto, con el Concilio de Trento. Los obispos y las altas dignidades eclesiásticas son los encargados de difundir este espíritu, que queda patente en las «Visitas». Es muy corriente encontrar indicaciones en éstas, de renovación de piezas, o hechura de otras nuevas, o de una mayor prestancia y hermosura de las existentes.

Al esplendor del culto contribuye en gran manera el oro y la plata llegados de América, es sabido cómo el descubrimiento de América supone una entrada importante de metales preciosos. El número

⁴ Archivo General de Simancas. Diversos de Castilla, 5-67.

⁵ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Memorias históricas de la ciudad de Zamora*, Madrid, 1882, lo recoge del Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zamora el documento original de la solicitud hecha por Sebastián de Medina con la narración de lo acaecido a su padre.

⁶ Archivo Histórico Provincial. Municipal, Legajo XX.

⁷ Fue examinado por Pedro Vigil, platero del Rey. Se le nombra marcador e veedor de oro e plata e pesas de la ciudad de Zamora. Dado en Granada, 31-julio-1501. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Zamora. Transcribe el documento FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *op. cit.* T. II, pág. 163.

⁸ Archivo General de Simancas. Diversos de Castilla, 5-67 y Archivo Catedral de Zamora, 1414, 10 (C-3) (23).

⁹ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *op. cit.*, T. II, pág. 198.

ro de zamoranos que se enrola en las tareas de conquista, gobernación o simplemente población, es muy elevado, también lo es el número de clérigos y religiosos, muchos de ellos ocupan un lugar destacado en la Historia. Antes de morir es corriente que vuelvan sus ojos a la tierra que los vio nacer y envíen dineros para que recen por su alma o que funden capellanías que dotan con esplendidez contribuyendo al ornato del culto en las iglesias. Éstos envíos en Zamora son especialmente importantes en el primer tercio del siglo XVII, pero no faltaron en este siglo¹⁰. Algo parecido, aunque a menor escala, debe decirse de los enrolados, el número es elevado, en los tercios en Italia y Francia.

El número de plateros que, hasta la fecha, hemos localizado es de 69. Muchas son las fuentes para su conocimiento, los protocolos notariales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Zamora los considero la fuente más importante de documentación: contratos de hechura de piezas, cartas de pago, cartas de aprendizaje, cartas de arras y dote, testamentos, almonedas y también, en algunos casos, la implicación de algún platero en sucesos delictivos, lo he conocido a través de ellos. Los Libros de Fábrica de las parroquias, como los de Visita, son valiosísimos para los datos de hechura de piezas, fundición de las antiguas, arreglos de las existentes, donaciones e inventarios, pero la mayoría de los Libros de Fábrica del siglo XVI no se conservan, y aún más raros son los de Visita, y sólo de la segunda mitad del siglo XVI. Fuente también de primera calidad lo constituyen los impuestos y alcabalas, los expedientes de Hacienda, conservados en el Archivo General de Simancas, proporcionan datos valiosos. He consultado también las posesiones del Cabildo y Mesa Capitular, Parroquias, Cofradías, Hospitales y Concejo, que me ha proporcionado el conocimiento de las cartas de foros o arrendamientos, censos y también de compra y venta de casas y posesiones, en todas ellas suelen aparecer plateros, así tenemos noticias de dónde vivían y muchas veces es fácil deducir su posición económica. La consulta de libros de bautismo, matrimonios y difuntos es muy útil para el conocimiento familiar de muchos plateros y para fijar da-

tos de su biografía, sin embargo es corriente que no se especifique el oficio que tenían, resultando entonces el trabajo baldío, al acarecer de seguridad de que esos datos se refieran a ellos, máxime si el nombre de los plateros como su apellido son frecuentes. La documentación municipal referente a los plateros es pobre en este siglo, aunque es valiosa para siglos posteriores; la consulta de los Libros de Actas Municipales fue especialmente la tarea realizada por Martínez Pescador¹¹, ahora con el conocimiento de estas fuentes, algunos datos hay que modificarlos y se pueden completar otros.

El aprendizaje del oficio de platero duraba de tres años a tres años y medio, aunque este tiempo se podía prolongar, así se especifica en el aprendizaje de Diego de Vitoria, con Juan Fernández en 1559 «y si no saliere enseñado durante el dicho tiempo que lo tengáis hasta que sepa el dicho oficio»¹². Al terminar el aprendizaje debía ser éste comprado por otros plateros, así se especifica: «a vista de oficiales del dicho oficio». En el aprendizaje se señala a veces la enseñanza «de cincel y de martillo». El platero se compromete en el tiempo que dura el aprendizaje, como era habitual en cualquier otro oficio, a vestirlo, calzarlo y darle de comer y beber, a veces se señalaba más lacónicamente: «todo lo necesario a su persona». Además, recibían dinero, la cifra está entre 15 a 18 ducados, la forma de pago varía según los plateros, desde todos los meses hasta en dos veces a lo largo del año.

Señalamos como caso curioso en este oficio que el platero Juan Fernández no sabía escribir, cosa no habitual en este arte; esto me parece que manifiesta un aprendizaje de taller iniciado en edad más temprana de la habitual —en torno a los 15 años— hasta llegar a una maestría destacada.

Las piezas conservadas en el siglo XVI en la ciudad de Zamora no llegan a 40, casi igual cantidad hay diseminadas por la provincia. Sin embargo, no todas ellas han sido realizadas por plateros zamoranos, con lo que el número se reduce bastante; no obstante, las piezas conservadas suelen ser de extraordinaria calidad, tal es el caso del relicario del anillo

¹⁰ Las cantidades más elevadas que se mandaron en este siglo fueron las de don Antonio Rodríguez, que murió en Indias en 1594.

¹¹ PESCADOR DE HOYO, M.^a Carmen: *Los gremios artesanos de Zamora. Plateros: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. LXXVIII (1975).

¹² Archivo Histórico Provincial de Zamora. Sig. 179. (Protocolos).

de San Atilano de la iglesia parroquial de San Pedro y San Ildefonso, o el relicario de San Ildefonso, en plata sobredorada, en dicha iglesia, o el pie de la custodia, en plata sobredorada, de la parroquia de Santa María de la Horta, ambas con punzones de plateros zamoranos y el cuño de la marca de la ciudad de Zamora; entre los cálices sobresalen dos de la catedral; entre las cruces, la de la parroquia de San Pedro y San Ildefonso y la conservada en el obispado de Zamora con los punzones de Andrés Gil y Pérez. Sin embargo, para conocer la obra de muchos plateros zamoranos hay que recorrer la provincia, ya que la ciudad no conserva nada de ellos, tal es el caso del platero Juan Fernández.

Entre las piezas que se conservan de este siglo, bastantes no están punzonadas. Al carecer de la producción de muchos plateros, el estudio estilístico para filiación por autores no lo considero correcto, máxime cuando, salvo tres plateros, no tenemos suficiente número de piezas para establecer un estilo personal, la única filiación posible viene dada por la fuente documental.

De algunas pocas piezas conservadas nos consta su realización fuera de Zamora, incluso algunas van punzonadas. Entre las realizadas fuera de Zamora y su provincia sobresalen el cáliz de cristal de roca y plata sobredorada, con engastes de camafeos romanos en el pedestal del astil, regalado en el siglo XVI a la parroquia de San Pedro y de San Ildefonso¹³. Interesante también de mención son los cálices regalados por Felipe II, uno se conserva en la parroquia de San Frontis y otro en la parroquia de San Torcuato. Este último, además de la inscripción: «REX ME DONAT ANNO 1568+ PHILIPUS 2 HISPANIAE» lleva el punzón M/CO/REA, que corresponde a Manuel Correa «*platero de plata*» del Rey¹⁴.

Estilísticamente la platería de los inicios del siglo XVI enlaza con la del XV. Durante las dos primeras décadas de siglo se siguen realizando las pie-

zas según el estilo gótico, al gusto flamenco, borgoñón y alemán, aunque a partir de esta fecha no son ya ajenas al gusto del Renacimiento, al aceptar en orlas y grecas algunos adornos típicamente renacentistas. Buen ejemplo de este primer momento de la platería zamorana es la custodia procesional de la catedral, realizada por un platero zamorano, según reza su inscripción, y terminada en 1515; corresponde también a este primer momento la cruz procesional de la parroquia de San Ildefonso.

En torno a 1530-1535 comienza ya de una manera generalizada a triunfar el gusto «*a lo romano*», entrando de lleno en el estilo Renacimiento, la segunda mitad del siglo XVI, siendo ya Manierista al menos los últimos 15 años. Es muy corriente encontrar en los testamentos, especialmente de clérigos, donaciones de plata u objetos de plata, o si no de dinero, para que se haga, para una iglesia determinada, un cáliz «*a lo romano*».

Respecto a los plateros y su fuente de inspiración, Zamora se mueve en principios de siglo bajo la influencia leonesa, que se une a la corriente extranjera —flamenca y alemana— de plateros residentes en la ciudad. La influencia leonesa desaparece al avanzar el siglo y se sustituye por Madrid —El Escorial— y por Valladolid; pasado este siglo comienza la influencia de Salamanca. Zamora, a su vez, influye en Valladolid, ya que plateros zamoranos se trasladan allí y algunos plateros vallisoletanos se casan con hijas de plateros de Zamora¹⁵. Se constata también una influencia de Zamora en Portugal, ya que se contratan con plateros zamoranos la hechura de piezas para iglesias portuguesas, cercanas a la frontera y según modelos de piezas existentes en parroquias zamoranas. Es posible que también, consultando la documentación portu-

¹³ Un estudio detallado de este cáliz, regalado por el obispo de Zamora, D. Juan Manuel de la Cerda, lo he hecho en *Catálogo de platería. Zamora. Iglesia Arciprestal de San Pedro y San Ildefonso*. Consejo de Castilla y León, 1982 (pendiente de publicación).

¹⁴ Así se le especifica en la documentación consultada, Archivo General de Simancas. Casas y Sitios Reales. Leg. 35 f. 6. Quizá este Manuel Correa descienda de Álvaro Correa, platero zamorano de fines del siglo XV, que vivía en Trascastillo, Junto a Pedro Ávila y a las carnicerías.

¹⁵ Por ejemplo, Diego Alonso, de ascendencia vallisoletana, entró como aprendiz del platero zamorano Francisco Tobar; Felipe Casas, platero de oro de Valladolid, se casó con D.^a Catalina Sotelo, hija de Juan Alonso Sotelos y Catalina Atalaya. Casos parecidos tenemos de plateros zamoranos que se trasladan a Madrid, aunque los datos encontrados ya son del primer tercio del siglo XVII. La influencia de Valladolid a partir de la segunda mitad de siglo, y especialmente en el último tercio, es patente. En el año 1535 se recoge en el Libro de Actas del Ayuntamiento el acuerdo de enviar a arreglar «a engastar» el anillo y rubí de la ciudad. La fuente de inspiración de Andrés Gil para los relieves de la peana de la custodia procesional, realizados en plata, finalizados en el año 1598, parece claro que fueron los de la custodia de Arfe de la catedral vallisoletana, a no ser que ambos artistas manejasen una fuente común.

sa, se constata una influencia portuguesa en Zamora, ya que el número de portugueses avecinados en Zamora en la segunda mitad del siglo XVI es muy numeroso, y son frecuentes en el último tercio de siglo los matrimonios de portugueses con zamoranas. Al menos esta influencia hay que estudiarla en las joyas y aderezos, en «*las vistas*» que era costumbre que el novio regalase a la novia antes de casarse, y que es parte de la orfebrería popular¹⁶.

Indicar, por último, que la marca de la ciudad de Zamora en todo el siglo XVI es la enseña o bandera zamorana, hecha de franjas más las letras *C* y *A* a ambos lados del mástil. Esta marca varía en el siglo XVII y vuelve a modificarse en el siglo XVIII.

Incluimos a continuación la relación de los plateros conocidos, vecinos de Zamora, en el siglo XVI. Las fechas que van junto al nombre corresponden al año o al período de años en que nos consta documentalmente su ejercicio.

- ALMEYDA, Antonia: platera, 1532.
- ALONSO, Diego: platero, 1571-1609.
- ALBEAR, Juan: platero, 1598-1617.
- ÁLVAREZ, Arnaldo: platero, 1579.
- ÁLVAREZ, Diego: platero, 1557.
- ÁLVAREZ, Gonzalo: platero, 1534-1587.
- ÁLVAREZ, Luis: platero, 1581-1606.
- ANDRADA, Francisco de: platero, 1598.
- ASTORGA, Antonio de: platero de oro, 1594-1602.
- ASTORGA, Sebastián: platero, 1597-1630.
- ÁVILA, Pedro de: platero, +1519.
- BAZ, Pedro: 1547.
- BELEZ, Alonso: platero, 1565-1584.
- BURGOS, Antonio de: 1543.
- BURGOS, Diego de: 1534.
- CA Bidal: platero, 1586.
- CARBAJAL, Cristóbal: 1540-1555.
- DOCAMPO, Cristóbal: platero tratante, 1586.
- DUARTE, Paz de: platera viuda, 1586.
- FERNÁNDEZ, Juan: platero, 1559+1594.
- GARCÍA, Alonso: 1586.
- GARCÍA, Andrés: platero de oro, 1564-1586.
- GIL, Andrés: platero, marcador y fiel contraste, 1581-1598.
- GÓMEZ, Juan: aprendiz, 1565.
- GURAYA, Martín: 1572+1610.
- GUTIÉRREZ, Alonso: 1568-1572.
- HERNÁNDEZ, Alonso: platero marcador, 1539-1567.
- HERNÁNDEZ, Francisco: platero, 1563+1567.
- HIDALGO, Juan: platero.
- HONTIVEROS, Antonio de: platero, 1554-1555.
- HONTIVEROS, Pedro: 1510.
- HURTADO, Pedro: 1590-1607.
- LEDESMA, Francisco de: platero de oro, contraste y marcador, 1578-1625.
- MEDEL, Alonso: 1557+1563.
- MEDEL, Antonio: platero, 1563.
- MEDINA, Alonso: platero, 1561+1563.
- MEDINA, Juan: platero, +1567.
- MEDINA, Sebastián: platero, marcador, 1501.
- OÑATE DE ECHEVARRÍA, Juan de: 1566.
- OLIVARES, Antonio: platero, 1559-1569.
- OLIVARES, Gabriel de: 1596.
- PARADINAS, Antonio: 1589-1597.
- PEÑA, Francisco: platero, 1535.
- PÉREZ, Álvaro: platero, 1552.
- PÉREZ, Francisco: platero, 1557.
- PÉREZ, Juan: platero, 1560-1686.
- RAMÍREZ, Francisco: platero, 1543.
- RODRÍGUEZ, Antonio: platero, 1572-1610.
- RODRÍGUEZ, Francisco: platero, 1537.
- RODRÍGUEZ, Pedro: 1590.
- ROMÁN, Juan: jornalero de platería, 1597.
- SALAMANCA, Juan: platero de gruesa, 1561-1586.
- SÁNCHEZ, Pedro: 1547.
- SANAGIN, Alonso: platero, 1586.
- SANMIGUEL, Pedro: 1590.
- SARMIENTO, Lope: platero.
- SOLIBARES, Antonio: 1561-1586.
- TORRES, Petronia de: viuda de Sancho platero.
- TOBAR, Francisco: platero, 1566-1571.
- URBINA, Miguel: 1581-1587.
- URGINA, Juan; 1585.
- VALCAZAR, Pedro de: 1597.
- VALDIVIESO, Gonzalo de: platero, 1597.
- VÉLEZ DE VALDIVIESO, Alonso: 1562-1586.
- VILLALOBOS, Diego: platero, 1557-1572.
- VITORIA, Diego: aprendiz, 1599.
- YDALGO, Diego: platero, 1574-1586, en esta fecha se le califica «platero pobre».
- YDALGO, Justo: oficial de platería, 1596.
- ZUACO (o CUACO) DE VITORIA, Andrés: 1555-1556.

¹⁶ Actualmente estoy realizando un estudio de la orfebrería popular en Castilla y León.

Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

En los últimos años, dentro de la revalorización conceptual de las artes menores, los objetos de orfebrería han acaparado un alto grado de atención de las investigaciones españolas, como la bibliografía al respecto lo demuestra. Varias metodologías se han planteado para su estudio. La clasificación y catalogación de piezas de las distintas regiones o núcleos artísticos y de las existentes en centros culturales: Museo¹, Catedral², Iglesia³... ha contribuido con mayor eficacia al conocimiento global del proceso artístico y del fenómeno orfebre. Pero en el estudio de las obras de plata y oro, a diferencia de las demás artes, se destaca con poderoso interés el conocimiento de las marcas y punzones (firmas), método que corre paralelo al anterior y sirve de prueba patente para la atribución de obras a artistas concretos⁴, sobre todo a partir del *Catálogo*

de la exposición de orfebrería civil española, de Pedro M. de Artiñano (1925), que se hace eco de los estudios de L. and F. Crooy *Les poinçons Belges d'Orfevrie depuis le XV^e s. jusqu'à la Révolution Française*. (Bruselas, 1910), y de J. Boivin sobre *Les Anciens Orfèvres Français et leurs poinçons*. (París, 1923).

La realidad gremial de este arte originó indudables problemas sociales de marcado carácter jurídico⁵. Y por otra parte hemos de señalar en pinceladas de síntesis los estudios sobre evolución de estructura compositiva y forma externa, haciendo hincapié en los elementos decorativos que marcan las distintas épocas y sus gustos.

La mayoría de los estudios de platería suelen presentar un análisis en conjunto, tratando los distintos aspectos citados. Rara vez, salvo artículos parciales, veremos estudios amplios sobre una sola

¹ A modo de ejemplo. SÁNCHEZ-LAFUENTE Gemar, R.: *Orfebrería del Museo de Málaga*. (Madrid, Ministerio de Cultura, 1980); CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la Platería. Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1982); CAMACHO PADILLA, J. M.: «El tesoro de la catedral de Córdoba». *Bol. Academia de Córdoba* (Córdoba, 1931), considerado este último en su aspecto de Museo.

² Además del anterior que también podría servir como muestra ESTERAS MARTÍN, Cristina: «Orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín» *Teruel*, 43 (Teruel, 1970); FRANCÉS LÓPEZ, G.: *Orfebrería de la catedral de Orihuela* (Alicante, 1981).

³ Sobre estudios parciales de iglesias (catalogación, algunas piezas...) existen numerosas publicaciones, en especial, de revistas. Como libro: CRUZ VALDOVINOS, J. M. y GARCÍA LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza* (Jaén, 1979).

⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F.: «El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX». *Cuaderno de*

investigación, mayo. (Logroño, 1976); MILLÁN BOIX, M.: «El punzón de orfebrería de Morella», *Asociación Nacional de Bibl. Arch. y Arqueólogos* (Madrid, 1968); RABASCO CAMPO, Jorge: *Los plateros españoles y sus punzones* (Vitoria, 1975); ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa* (Córdoba, 1980) y la ponencia presentada a este Congreso por SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael, sobre «El marcaje de la plata en Málaga y otros centros de la provincia (Antequera y Ronda)».

⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M. y SANTAMARINA NOVILLO, B.: «Notas sobre la más antigua normativa profesional de los plateros sevillanos». *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*. 1976 (Córdoba, 1978).

metodología⁶. La visión global posibilita el mejor conocimiento del fenómeno artístico. En un segundo término, con escaso énfasis se ha analizado en toda su extensión la influencia de otras artes en ella. Sobre la Arquitectura poseemos uno parcial sobre la Custodia de la Catedral de Sevilla, sobre la pintura sólo se ha tratado en pequeños capítulos o como comentario de los relieves en obras de platería. Y lo mismo podemos señalar de la influencia de algunos tipos escultóricos o de la intervención de escultores en el proceso creativo⁷. Sobre este factor queremos centrar nuestra atención.

Las conexiones entre la escultura y algunas piezas de orfebrería son fuertes. El estudio de este fenómeno ha quedado reducido a la concisa descripción del objeto en cuestión, sin pasar del mero nivel iconográfico. Sin embargo, creemos que a igual que las sutiles apreciaciones que María Jesús Sanz ofrece sobre el factor arquitectónico y la platería, investigadores pueden centrar sus temas sobre la cuestión escultura-orfebrería. Ya en 1975 el profesor Santiago Alcolea señalaba «que sería muy interesante el estudio pormenorizado de las relaciones de algunas artes... Basta por el momento señalar la evidente... relaciones de modelos de madera por diversos escultores, como podrían ser Luis Bonifás o Francisco Vergara, para ser posterior ejecución en materiales preciosos por los orfebres»⁸. Valoración artística que, estamos de acuerdo, es parcial y no ofrece un análisis de síntesis. Pero las relaciones entre ambas facetas artísticas las consideramos importantes tanto desde el campo de la platería, como del escultórico. También nos ayuda a conocer la auténtica dimensión extra-artesanal de ciertos plateros, como se evidencia en la personalidad de Juan de Arfe.

LA ORFEBRERÍA Y EL OBJETO ESCULTÓRICO

Dentro del mundo de la orfebrería se incluyen una serie de objetos realizados en materiales preciosos como oro y plata, aunque han habido intentos de generalizarlo al mundo de la metalistería, ya que en éste se incluyen los mismos tipos pero ejecutados en otros materiales metálicos. En algunos casos las fronteras están algo difíciles, sobre todo en el aspecto que vamos a tratar relacionado con lo escultórico. Los Crucifijos de madera o marfil se reprodujeron en plata, plomo, bronce... Y en obras como los blandones intervenían a veces el escultor, el orfebre, el fundidor o cincelador de bronce y el arquitecto diseñando la traza. (Ej.: En el Tenebrario de la catedral de Sevilla colaboran el arquitecto Hernán Ruiz, el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo y el fundidor Bartolomé Morel. Y en un blandón de la catedral de Córdoba trabajan el platero Damián de Castro y el escultor Gómez de Sandoval.) Incluso existen documentos de orfebres que realizan piezas en bronce.

En los objetos propios de la orfebrería apreciamos una generalizada ejecución de objetos cuya función religiosa se suscribe a cálices, copones, ostensorios, navetas, piezas relacionadas con el culto y liturgia de la religión católica, y los profanos a elementos de joyería o vinculados a la casa: saleros, platos, jarras, esencialmente funcionales. En la elaboración de algunos se utilizan conocimientos y principios de otras artes. Así, Juan de Arfe, en su Tratado sobre la *Varia conmesuración para escultura y arquitectura* (Sevilla, 1585) y en su *Descripción de la traca y ornato de la Custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1587), deja constancia de esta interrelación artística entre los principios arquitectónicos o escultóricos y el hacer orfebre.

Por otra parte comentábamos la intencionalidad de este estudio en relacionar la escultura y la platería. Existen en el campo de la orfebrería una serie de figuras de distintos tamaños que nos muestran claramente esas conexiones. Pero la diferencia que existe entre una escultura de plata u oro y una talla de madera policromada es la de su propio material. El escultor talla o labra las esculturas en madera, mármol y modela en barro o cera. El orfebre trabaja las piezas de plata u oro. En contadas ocasiones conocemos la existencia en nuestro país de escultores que hayan pasado a la historia como plateros, fenómeno más usual en Italia, con artistas

⁶ CEAN BERMÚDEZ, J. A.: «Joan de Arphe y Villafané. Descripción de la traza y ornato de la Custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla». *El Arte en España*. T. III (Madrid, 1865); SANZ MORENO, M.^a J.: *Juan de Arfe y Villafané y la Custodia de Sevilla* (Sevilla, 1978).

⁷ Tema central de nuestro estudio, cuyo sistema metodológico o enfoque investigador ha estado marginado en los trabajos sobre orfebrería.

⁸ ALCOLEA, S.: *Artes decorativas en la España cristiana. Siglo XI-XIX* (Ars Hispanie, T. XX, Madrid, 1975, pág. 109).

como Benvenuto Cellini... En España esta estrecha relación escultor-orfebre se nos oculta, por haberse especializado el escultor en la talla de madera, marginando la actividad del mármol y del bronce, por problemas que no vamos a analizar aquí.

El material es algo secundario al enriquecimiento del valor creativo, lo que no excluye que influya o determine las sensaciones o intencionalidades del producto final. Y como Francisco Pacheco expone en su tratado, al hablar de la ingenuidad y nobleza de la pintura frente a la escultura, la propiedad física no condiciona la valoración y cualidad artística de la representación.

«Sigue y trata de preciosos materiales... no ennoblecen la escultura, porque la materia (aunque sea preciosa) no da alabanza al arte, que ese valor lo recibe de la naturaleza... ¿sería mejor escultor el que labrase marfil, mármol o otra piedra dura, o metal precioso, que el que labrase madera, cera o barro?»⁹.

Si hubo una época que el platero era llamado escultor de oro y plata, si Juan de Arfe (s. XVI) en sus escritos mantiene las conexiones entre escultura y orfebrería, y Pacheco (s. XVII) incluye a los materiales preciosos entre las materias del escultor, si las propias piezas nos manifiestan su carácter escultórico... ¿cómo hoy los estudios sobre escultura no dirigen sus atenciones hacia esos tipos escultóricos, aunque su realización la lleve a cabo el platero? Si en la historia del arte encontramos pintores que practicaron el arte del volumen y sus producciones se incluyen en el análisis del proceso escultórico, ¿por qué las esculturas, aunque ejecutadas por los orfebres, no se las tiene en cuenta?

Figuras de plata u oro en las que detectamos alto porcentaje de concepto y modelado escultórico, que permiten puedan ser estudiadas desde el prisma del campo de la Escultura. Obras de arte que nos ofrecen interesantes conocimientos sobre las interrelaciones profesionales entre el platero y el escultor y sobre la cualidad artístico-escultórica de ciertos orfebres, las dos ideas bases de la intencionalidad de este análisis aproximativo que ofrecemos.

Las representaciones escultóricas de plata se materializan a través de tres técnicas. Las procedentes de fundición son las que alcanzan mayor calidad escultórica e interés para nuestro estudio. En este tipo de producción interviene sin duda el escultor y sus obras, a través de modelos suministrados por artistas contemporáneos.

Ya fuera de madera. En 1542 Bartolomé Orihuel, García de Vera y Jaime Salabert encargaron un busto de Santa Pantaria al platero Pedro Lamaison para La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), obligándole

«de obrar y fazer dicha cabeza conforme a un modelo de madera que se le dará»¹⁰.

Ya fuera de barro. (Zaragoza, 1562). El arzobispo Hernando de Aragón encarga un busto de San Hermenegildo a los orfebres Jerónimo de la Mata y Juan de Orona, los que

«an de hazer una cabeça y cuerpo del dicho Señor Sanct Herminijildo conforme a un modelo a figura de varro que el dicho ilustrísimo señor les a mostrado y dado»¹¹.

Ya fuera de yeso. En 1567 y en Zaragoza, los albaceas testamentarios de Jerónimo Carnicer encargan al platero Juan Vela un busto de Virgen, identificado con el de Santa Úrsula¹².

«que hayays de hazer esta cabeça dicha de plata conforme a un modelo siquiera imagen de vulto de hieso que los dichos señores arriba nombrados nos han demostrado y dado para que como aquella y de la manera así en el tamaño como en los demás del rostro»¹³.

O de cera. (Málaga, 1600). El Regidor Diego Bastardo y los diputados de la ciudad obligan al platero Juan Bautista Barba hacer las esculturas de los Santos Patronos San Ciriaco y Santa Paula que

«dará hechos de plata limpia bien perfeccionados conforme a las molduras de cera que se le an entregado a bista de oficiales»¹⁴.

Otras veces se repiten modelos que circulaban entre los talleres, proliferando la estereotipación de imágenes iguales por toda la geografía peninsular. El ejemplo más conocido y claro es el Crucificado denominado «de Miguel Ángel». La primera noti-

¹⁰ SAN VICENTE, A.: *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento (1545-99)* (Zaragoza, 1976). Tomo III. Doc. 2.

¹¹ Ídem. *op. cit.* Tomo III, pág. 71. Doc. 31.

¹² Identificación realizada por Ángel San Vicente, señalando que la belleza femenina del busto es común a otras figuras del estilo del pintor Cosida.

¹³ Ídem. *op. cit.* Tomo I, pág. 295 y Tomo III, págs. 82-83. Doc. 39.

¹⁴ LLORDEN, A.: *Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños en los siglos XVI y XVII* (Málaga, 1947), pág. 16.

⁹ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura* (Reed. Madrid, 1956) T. I, pág. 48.

cia de su existencia en el país la conocemos a través de Francisco Pacheco, quien escribió que:

(hacia 1600) «el primer Crucifijo de bronce de cuatro clavos, de los de Micael Angel, que vació del que trajo de Roma Juan Bautista Franconio, insigne platero... se comenzó a introducir de manera que fueron todos los demás artífices siguiendo este modelo»¹⁵.

Otra vía de proporcionar tipos italianos pudo ser muy bien los Cristos de marfiles que invadieron el país. Conocemos cómo un mismo modelo en marfil se repitió varias veces. Como la serie de Cristos que realizó el artista Giovanus Antonio Gualterius (s. XVI), reflejando lejanamente, como señala Margarita Estella¹⁶, la influencia de Miguel Ángel según la confrontación con el dibujo del maestro florentino existente en el Museo Británico. En el futuro nuevas investigaciones y apreciaciones darán luz sobre el tema.

El platero en otras ocasiones cincelaba pequeñas imágenes y relieves de historia en Tabernáculos, cruces, custodias procesionales, frontales con un carácter puramente decorativo. En esta técnica es la que con mayor frecuencia trabajaba el platero, a excepción de piezas escultóricas de importancia o de tamaño algo grande. Y si el maestro platero no posee las cualidades de un aceptable escultor, el producto final sale con imperfecciones, en el modelado de las figuras. Podemos admirar numerosas piezas pequeñas de Custodias, cruces... y apreciar usualmente este factor. Y aquí hemos de incluir la opinión de Juan de Arfe sobre la cualidad de un buen platero:

«los más principales Escultores y Arquitectos que celebra la antigüedad Griega y Romana, de los cuales muchos florecieron en el saber labrar el oro y la plata, y otros metales, no solamente en figuras humanas y de otros animales, pero también en vasos y piezas que ahora labran los Plateros, de donde se entiende, que antiguamente no había diferencia de los Artífices que ahora llamamos Escultores y Arquitectos a los que ahora son Plateros: por lo qual es cosa cierta que los preceptos de los unos son necesarios a los otros»¹⁷.

En tercer lugar nos encontramos con una serie de figuras de plata compuestas de un cuerpo tallado que sirve de maniquí a las chapas de plata que con más sentido de involucramiento que de modelado se acoplan a la superficie de escultura embrión. El va-

lor escultórico yace en su pieza base, reduciendo el valor orfebre puramente al repujado decorativo y ornamental. Son ejemplos claros de los Santos Leandro e Isidoro de la Catedral de Sevilla, de quienes con acierto ha comentado la profesora Sanz que no resaltan «la belleza formal del cuerpo por encima de la riqueza del material que emplea»^{17 bis}.

En la realización de los tipos fundidos y chapeados podemos encontrar la intervención del escultor. La cincelada es interesante para el conocimiento y maestría del propio platero sobre el concepto y técnica de la escultura. Unas veces los productos de estas tipologías técnicas son esculturas completas de material noble, totalmente de plata o con aplicaciones de dorado, como los sudarios de los Cristos. Otras veces, lo referente a vestidos y otros accesorios son de plata o están doradas y policromadas las encarnaciones, como si de madera tallada se tratara. Pacheco nos habla de cómo en 1600 policromó un Cristo vaciado en plata del modelo de Miguel Ángel que el platero Franconio había llevado a Sevilla¹⁸. Y sobre su proceso de policromía escribe el mismo tratadista:

«en este tiempo con la demasía de cosas vaciadas, particularmente de Crucifijos y de Niños, se han introducido el encarnar de mate sobre todos metales; y, es de advertir, que si están las figuras bien reparadas y son pequeñas, bastará empujar una o dos veces lo que se hubiere de encarnar, con blanco y sombra y sombra al olio, pasándole en seco una lixa gastada»¹⁹.

Prosigue haciendo referencia a la labor de policromía de imágenes de mayor tamaño o que no están muy bien preparadas y son necesaria la imprimación espesa.

«Habiendo plastecido los hoyos y hondos mal reparados, no me desagrada, para disponer las cosas mejor, y que pueden más lisas, encarnar primero de polimento, como se hace; si bien yo lo escusaría todas las veces que pudiese que, en efecto tiene cuerpo y encubre los sentidos o golpes, de la buena escultura»²⁰.

En este último caso, la policromía sobre material noble actúa en algunas de sus partes con la misma finalidad de representación real que la escultura de madera policromada. Vemos pues cómo ésta influye en las realizaciones de orfebrería. Pero la creatividad escultórica de madera policromada,

¹⁵ PACHECO, F.: *op. cit.*, págs. 103-104.

¹⁶ ESTELLA, Margarita: «Algunas esculturas en marfil italianas en España». *Archivo Español de Arte*, 181 (Madrid, 1973), págs. 13-34.

¹⁷ ARHE Y VALLAFAÑE, Juan de: *Varia Commesuración para la Escultura y Arquitectura* (Madrid, 1795) (7.ª edic.), pág. XI.

^{17 bis} SANZ SERRANO, M.ª J.: *La orfebrería sevillana del Barroco* (Sevilla, 1976), vol. I, pág. 254.

¹⁸ PACHECO, F.: *op. cit.*, pág. 104.

¹⁹ Ídem. *op. cit.*, pág. 104.

²⁰ Ídem. *op. cit.*, pág. 110.

como las piezas de orfebrería, basan su juego de valor artístico en el desarrollo de calidades de superficies en función de unas sensaciones táctiles y visuales determinadas, de acuerdo con el elemento físico que representa. En este intento de valorización de calidades y en la búsqueda de un enfrentamiento visual provocativo a través de falsear el aspecto propio del material y de lo representado, observamos cómo existen otras obras de arte, en proceso inverso a lo sucedido con esas figuras de plata policromadas al modo de la escultura. Encontraremos esculturas de madera policromadas a imitación de dorado o plateado. Ya sea en su totalidad o sólo las partes de vestidos y elementos secundarios.

Si la Inmaculada o el San Rafael que labró Damián de Castro (Museo Catedral de Córdoba) son de plata dorada con desarrollada ornamentación en relieve en sus ropajes, y con sus manos, rostros y Niño Jesús policromados como si fueran imágenes de madera tallada; por el contrario, en las figuras alegóricas del Tabernáculo del Sagrario de la Cartuja de Granada, atribuidas al pintor y escultor José Risueño y puesta en incertidumbre por Sánchez-Mesa²¹, apreciaremos unas esculturas de madera con las vestiduras completamente doradas y decoradas.

«Con punteados incisos en la superficie, que conseguían con un punzón de punta redonda. Sobre él se daban golpes, y la preparación de yeso y bol, que existía bajo el oro, cedía. Esto daba reflejos luminosos a la superficie, y era como pequeñas pedrerías adheridas al bordado»²².

El profesor Sánchez-Mesa escribe sobre estas obras, que

«intencionalmente conjugan los brillos con su intención de figuras aéreas, y entre telas movidas y brillos de oros, parecen no descansar sobre sus bases, sino más bien flotar»²³.

A cuyas apreciaciones sumamos nuestras observaciones en relación con el fenómeno de la orfebrería. El autor del proyecto, sin duda, Hurtado Izquierdo, dispuso estas cuatro figuras doradas con intención estética de hacérselas ver como producto de platería, las calidades de las superficies son semejantes a las que podemos apreciar en la

Inmaculada de Castro, sensación metálica con labor ornamental de cincelado.

Como se ha señalado, podemos catalogar y analizar esculturas completamente de plata u oro que, a pesar de las plasmaciones plásticas propias del volumen escultórico, no abandonan su condición de pieza de platería, y cuando son pequeñas se valora más su calidad material que su creación escultórica. Pero esta aseveración es compleja, pues mientras unas custodias procesionales desarrollan una numerosa cantidad de figuras pequeñas de valor decorativo-simbólico, en otras lo figurativo, por pequeño que sea, alcanza un alto grado de creatividad. [Ej.: Los Doctores de la Iglesia y otros Santos realizados por Juan de Arfe (s. XVI), en la Custodia de la Catedral de Sevilla; la Inmaculada de Juan de Segura (1665), en la misma custodia y otra Inmaculada de Juan Laureano Pino en la Custodia de la Iglesia de la Magdalena, en la misma ciudad].

Este tipo alcanzó a veces tamaños mayores, pero sigue sin perder su valoración de objeto precioso. Ya la figura no aspira a imitar una realidad, sino a significar esa representación. En realidad asistimos a un proceso de reproducción similar a lo que puede ser las realizaciones en bronce, diferenciándose en el valor de la materia empleada. Estas creaciones no producen la emoción ni conmueven como las otras o las imágenes de madera policromada, a las que el espectador español estaba acostumbrado, sino gran efecto de admiración por su riqueza material.

A pesar de todo, el escultor que ejecuta el modelo, base para la fundición de la pieza en plata u oro, tiene presente la función y la finalidad del boceto, no olvida cuál será su producto final. Como expone Nathan Knobler:

«Es importante observar, sin embargo, que el escultor que trabaje en cualquiera de las técnicas de modelaje con la idea de que su obra sea finalmente fundida en otro material, debe visualizar el aspecto terminado de su obra, no como aparece en su forma modelada, sino como aparecerá en su forma fundida y definitiva»²⁴. El autor tiene que ser capaz de ver de antemano la superficie metálica con sus texturas y cualidad reflectante, sensaciones táctiles distintas a las del barro.

²¹ SÁNCHEZ-MESA, D.: *José Risueño. Escultor y Pintor granadino (1665-1732)* (Granada, 1972), pág. 234.

²² Ídem. *Técnica de la Escultura policromada granadina* (Granada, 1971), págs. 48-49.

²³ Ídem. *José Risueño. Escultor...* pág. 234.

²⁴ KNOBLER, Nathan: *El diálogo visual* (Madrid, 1970), pág. 330.

Estas propiedades las apreciamos en la magnífica imagen de San Rosendo (catedral de Orense (98 cms.), relacionada con reserva a la producción del platero salmantino Manuel García Crespo²⁵. Pieza que sin duda procede de un modelo escultórico y denota fuertes connotaciones estilísticas italianas, incluso fuerte paralelismo con las obras de Francisco Salzillo. De riqueza artística cercana es la escultura de plata, en parte sobredorada, de San Antolín (catedral de Palencia) (74 cms.) del platero de Salamanca Luis García²⁶. No dudamos igualmente que el modelo es labor de un escultor, aunque los elementos ornamentales en fino relieve es obra del orfebre, quien deja impronta de su elevada calidad y maestría.

Donde queda claramente apreciada la unidad creativa y la visión del escultor o platero-escultor sobre el producto final son en las piezas de orfebrería italiana, que pudieron influir en las españolas, como la de San Rosendo y San Antolín, citadas. En la Catedral de Sevilla existe un busto de Santa Rosalía fechada en 1681, obra del arquitecto y escultor italiano Antonio Lorenzo Castelli, considerado muy acertadamente por María Jesús Sanz como una escultura a diferencia de los bustos-relicarios españoles que «sirven para resaltar la riqueza del material empleado»²⁷.

Pero, como hemos visto, las interrelaciones no derivan sólo de la escultura hacia la orfebrería, también registramos esculturas de madera tallada que responden a la influencia de la platería. Si al hablar de las virtudes de la Cartuja de Granada apreciábamos la policromía de las encarnaciones, en otras esculturas visualizaremos imágenes que imitan o reproducen las sensaciones y efectos de las figuras completas de materia argéntea o áurica.

Dorados son los ángeles de madera tallada que decoran el Tabernáculo de la Cartuja del Paular (Madrid) realizados por Duque Cornejo e intervención de escultores locales, las figuras alegóricas que coronan los tornavoces de la Capilla Real y de la Catedral granadina y un sinfín de alegorías, virtudes, ángeles y otras esculturas que exornan los ór-

ganos. Más singulares son los plateados, como los cuatro evangelistas de barro que decoran la Custodia de la iglesia del Salvador de Sevilla²⁸.

Múltiples y jugosas son las apreciaciones y análisis que podemos realizar sobre este tema de la orfebrería y el objeto escultórico. Nuevas lecturas, visualizaciones y comparaciones entre esculturas de plata y oro, y esculturas de madera policromada, de barro, de marfil o bronce, enriquecen el tema.

ESCULTORES Y ORFEBRES

Habiendo planteado las conexiones entre estas dos facetas artísticas, conozcamos algunos casos donde el escultor interviene en la creación o génesis de modelos escultóricos de plata u oro. Ya hemos expuesto cómo Juan de Arfe señalaba la relación entre escultores, arquitectos y plateros. Pero en torno a este personaje conocemos un hecho acaecido entre los plateros de la ciudad de Burgos y el propio artista. Cuando hacia 1593 se le asigna llevar el pendón en la procesión del Corpus, se declara escultor de oro y plata, pues «ya no se considera un platero como los demás, sino un escultor de metales nobles y por lo tanto no quiere tener relación con el gremio»²⁹ ni vivir en el mismo barrio que ellos. En este litigio declara que su oficio era distinto al de platero.

Ante esta situación, los orfebres de la ciudad opinan que la titulación era producto de una novedad.

«porque el escultor era propiamente el que labraba en madera o en piedra, y platero se decía el que labraba cualquier cosa en oro o en plata, aunque fuesen figuras y molduras y otras cosas semejantes, y porque el oficio de escultor de plata, cualquier buen platero lo era»³⁰.

Este documento nos aclara la distinción que usualmente tenía los orfebres sobre su actividad. El espíritu generador de este pleito, más que el orgullo de Arfe supuesto por algunos historiadores o los económicos por la profesora María Jesús Sanz³¹, creemos estriba en los ideales del ser como artista. Por aquella época las noticias de la Nobleza del Arte debieron haber aflorado, aunque hasta 1600 con

²⁵ BRASAS EGIDO, J. C.: «Aportaciones a la historia de la platería barroca española». *Bol. Sm. Arte y Arqueología* (Valladolid, 1975), pág. 440.

²⁶ Ídem. *op. cit.*, pág. 439.

²⁷ SANZ SERRANO, M.^a J.: *La orfebrería sevillana...*, pág. 254.

²⁸ Ídem, *op. cit.*, pág. 190.

²⁹ SANZ SERRANO, M.^a J.: *Juan de Arfe y Villafañe...*, pág. 41.

³⁰ Ídem. *op. cit.*, pág. 41.

³¹ Ídem. *op. cit.*, pág. 42.

la *Noticia General para la estimación de las Artes*, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles... de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, no son publicadas y dadas a conocer. La cultura libresca y la conciencia intelectual y artística que apreciamos en los escritos de Arfe dan claras notas sobre el concepto de su actividad, fuera de cualquier atado precepto artesanal. Gutiérrez de los Ríos escribe:

«Todos los términos de que he tratado en los libros precedentes, que son necesarios para conocer las artes, ciencias y oficios... devo (sic) particularmente emplearlos juntos a éste para probar que la pintura, escultura, y las demás artes del dibujo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapicería, platería... no son artes mecánicas»³².

Por otra parte, años antes (30 septiembre 1552) las artes del dibujo, entre las que se incluía la platería, ganaron un privilegio real por iniciativa de un maestro platero de Palencia, Baltasar Álvarez, por el que no se comprendían a las citadas artes en la conocida pragmática del Traje³³. Era lógico que Arfe, con su prestigio artístico y sus conocimientos sobre la situación del artista en Italia quisiera dar mayor prestancia a su oficio, buscando su nobleza y excelencia. El comienzo de la lucha por el arte partiendo de la situación artesana era ya una realidad.

Hemos hablado de las técnicas empleadas por el orfebre para labrar bustos o esculturas de metal precioso y del uso de modelos para su reproducción, que no elimina la capacidad de ciertos plateros para realizar piezas escultóricas de calidad. Pero generalmente las obras cinceladas demuestran la falta de una maestría de talla en los artífices. Se comprende que éstos (Arfe) luchara contra el espíritu gremio-artesanal, cuando él ya había escrito un auténtico tratado de arquitectura y escultura. En esta familia admitimos la posibilidad de que ellos fueran los autores de los modelos previos para la realización de las figuras y relieves que suelen desarrollar sus custodias procesionales.

Sánchez Cantón señaló que «la violencia que notamos en las obras de Arfe (Antonio) es la mis-

ma que acusa la escultura española del tiempo»³⁴. Apreciamos buenas figuras en el grupo que lleva el Arca de la Custodia de Medina de Rioseco. No podemos olvidar la calidad plástica de los Apóstoles y del Buen Pastor de la Custodia de Santiago de Compostela (1539-46). Mayor muestra de maestría y estilización presentan las esculturas de su hijo Juan de Arfe. Las figuras del Sacrificio de Isaac (Custodia de Ávila, 1564-71), el grupo de Adán y Eva (Custodia de Valladolid, 1587-90), los Doctores de la Iglesia más Santo Tomás y San Dámaso (Custodia de Sevilla, 1580-87). Interesantes piezas escultóricas que sitúan a Antonio y Juan de Arfe en un lugar destacado de la plástica Renacentista española. La actividad escultórica de Juan queda patente también en la realización de la estatua en bronce de Don Cristóbal de Rojas existente en la Colegiata de Lerma (Burgos), 1601-1608.

Junto a esta familia encontramos otros plateros autores de bellas y magníficas esculturas de busto-relicario, que a través de sus contratos sabemos que proceden de un modelo entregado previamente al orfebre. En su mayoría la historia nos ha ocultado el autor del boceto, otras veces la fortuna es mejor.

El platero francés Pedro Lamaison realiza entre 1535-37 en Zaragoza una gran custodia procesional de tipo de torre, cuyos modelos fueron del pintor Jerónimo Cosida y del escultor Damián Forment³⁵. Influencia del escultor apreciamos algo ligeramente en algunas figurillas, que sin duda son piezas del maestro artífice.

En el siglo XVI, aunque conocemos bellos y magníficos ejemplares de escultura de plata, sobre todo los busto-relicarios aragoneses, no poseemos suficiente documentación para comprobar la participación directa de escultores en el proceso creador o en la fase modelo. Sin embargo, podemos detectar influencias de artistas conocidos. Si todo el siglo XVI la escultura estará bajo la arrolladora personalidad de Berruguete y Juan de Juni, la producción castellana de platería, en lo que a imágenes concierne, también sufrirá esta envolvente huella estilística. Cruz Valdovinos señala esta impronta procedente de Berruguete en la concepción de mo-

³² CALVO SERRALLER, F.: *La Teoría de la pintura en el siglo de Oro* (Madrid, 1981). Pág. 67. La frase corresponde al Cap. 1.º del libro III de la obra de Gutiérrez de los Ríos citado en el texto del artículo.

³³ PALOMINO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid, facsímil, 1947), págs. 163-164.

³⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los Arfes, escultores de plata y oro* (Madrid, 1920), pág. 41.

³⁵ ALCOLEA, S.: *op. cit.*, pág. 196.

delado y creación formal en algunos plateros pertenecientes al llamado «manierismo decorativo» que surge hacia 1550³⁶, período previo al purismo de Juan de Arfe y Francisco Merino. Brasas Egido cree ver el recuerdo de Berruguete igualmente en el Crucifijo de la iglesia de Becilla de Valderaduey³⁷ por la forma nerviosa de la actitud. Y señala que en el último tercio del siglo XVI se imitan las tallas de madera³⁸.

Alcolea aprecia en el portapaz de plata dorada que representa una Piedad, obra del platero de San Isidoro de León, Enrique Balcobe³⁹, secuelas del arte de Juan de Juni. Sea Berruguete, sea Juni, lo cierto es que el escultor, ya sea del XVI o del XVIII, reflejará en sus imágenes de plata realizadas a cincel o a fundición el arte y el espíritu de la época.

Pero a fines de la centuria se multiplican los ejemplares fundidos repitiendo modelos o tipos, especialmente de Crucificados, de origen italiano. Del Cristo de los cuatro clavos, conocido por el de «Miguel Ángel»⁴⁰, aunque se supone modernamente proceda de un modelo de Jacobo del Duca, conocido discípulo del maestro florentino, y al parecer con grandes concomitancias con el Cristo entre los ladrones, del Metropolitan Museum of Art (New York), se fundieron muchas copias y de ellas podemos destacar la delicada obra de la catedral de Sevilla, donada por el cardenal Palafox (Tesoro de la catedral), y la policromada del Museo Diocesano de Cuenca.

Sin embargo, sobre la influencia de Miguel Ángel en la tipología de Crucificados hemos de señalar la ejercida a través de alguna escultura o grabado relacionado con el dibujo del Museo Británico que nos muestra a Cristo muerto con los brazos bastante horizontales, la cabeza hacia su derecha, el cuerpo rígido, sin contorsión apenas, creando fuerte sensación de perpendicularidad. Debió de ser un modelo muy conocido, pues existen una serie

de Cristos de marfil, obras de Giovanus Antonio Gualterius (fines del XVI), repartida por España, que, como en su lugar apuntábamos, pudieron servir de modelos⁴¹. En la platería conocemos, entre otros ejemplares, el Cristo de plata con sudario sobredorado, de la iglesia del pueblo malagueño de Teba⁴², y el de la Cruz parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción en Montemayor (Córdoba).

Otros tipos italianos se han registrado. Se trata de un Cristo de tres clavos, con la cabeza muy inclinada y colgante y rodillas vueltas a su izquierda, que según Margarita Estella y secundado por Cruz Valdivinos lo relacionan con un ejemplar de Guglielmo della Porta. Esta representación formal hay quien cree que puede estar vinculada al círculo de los Leoni⁴³.

En el siglo XVII sufre el arte de la platería cierto estancamiento. La austeridad de los reyes de la Casa de Austria y la crisis social en la que entra el país, con sus correspondientes catástrofes epidémicas y sequías, repercute parcialmente en el arte de la orfebrería. Pero el espíritu beato y milagrero que caracteriza la segunda mitad del siglo no impedirá su ahogamiento.

«En cuanto a las pinturas, yaserías y retablos sevillanos de este período, la relación con la platería del momento estriba en su naturalismo, inspiración vegetal y agilidad de líneas, mejor que en detalles ornamentales concretos»⁴⁴. En 1661 el Papa Alejandro VII proclama que la Virgen fue «preservada y libre de toda mancha de pecado original en el primer instante de su creación e infusión en su cuerpo»⁴⁵. Con tal motivo Sevilla celebró con fiestas el estado inmaculado de la Virgen, y en 1668-1669 se le encarga al platero Juan Segura ciertas reformas en la Custodia que había realizado Juan de Arfe en el siglo XVI para la catedral. En esta nueva obra se incluye una Inmaculada. Escultura de plata que responde al arte de la época y sigue el

³⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «De las platerías castellanas a la platería cortesana», III Congreso Español Historia del Arte, Sevilla, 1980.

³⁷ BRASAS EGIDO, J. Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión* (Valladolid, 1980), pág. 163.

³⁸ Ídem. *op. cit.*, pág. 158.

³⁹ ALCOLEA, S.: *op. cit.*, pág. 191.

⁴⁰ Sobre este asunto, Brasas Egido resumen muy sustancialmente la problemática y su bibliografía. Id. *La platería vallisoletana...*, págs. 186, 187 y 197.

⁴¹ ESTELLA, M.: *op. cit.*, págs. 18-24.

⁴² Agradezco la noticia a nuestro amigo Sánchez-Lafuente, cuya iglesia catalogamos para el Inventario Histórico Artístico de la provincia.

⁴³ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la Platería. Museo Arqueológico. Nacional* (Madrid, 1982), pág. 104.

⁴⁴ HEREDIA MORENO, M.^a del Carmen, *La orfebrería en la provincia de Huelva* (Huelva, 1980), pág. 31.

⁴⁵ CEAN BERMÚDEZ, J. A.: «Joan de Arphe y Villafañe. Descripción...», pág. 193.

modelo, en líneas generales, de la Inmaculada de la Catedral sevillana de Martínez Montañés. Presenta ancha base con fuerte carácter estático, pero en esta pequeña pieza de plata apreciamos un espíritu nuevo, una nueva concepción, esa impronta más barroca que caracteriza a Pedro Roldán. La Virgen se posa sobre un grupo de angelotes y sobre la luna con las puntas hacia arriba, como la de Montañés. Pero el movimiento de los paños, la composición del rostro mirando hacia arriba, las manos unidas en dirección contraria y el grupo de Ángeles que sostienen todo el grupo inmaculado nos está hablando de que es una obra realizada por lejano continuador de lo montañésino.

Pocos años después, el platero Juan Laureano de Pina⁴⁶ ejecuta para la iglesia de la Magdalena de la misma ciudad (1690) una Custodia con una Inmaculada en el centro. La comparación entre ambas nos denota gran diferencia. Ésta responde plenamente al modelo roldanesco, no exactamente al maestro, sino a un seguidor suyo, como tantos tuvo. Los pliegues y la silueta del conjunto infunden mayor dinamismo, inestabilidad y belleza. Muestra mayor serenidad que la anterior, en la composición del rostro y la posición de las manos unidas. Está sobre un grupo de angelotes y sobre la luna hacia abajo. La inestabilidad de la escultura nos llega a nosotros, también, a través de los ángeles juguetones que a modo de peana ocultan el tornillo de unión al cuerpo arquitectónico.

De estas dos imágenes, aunque respondan al arte de su época y sean magníficas esculturas, desconocemos los autores que las modelaron.

Otra Inmaculada se labra en 1672 en Barcelona por Buenaventura Fornaguerra⁴⁷, quien se obliga ejecutarla para la catedral de Gerona según el modelo entregado por el escultor barcelonés Domingo Rovira. Sin duda, las relaciones de escultores y plateros no fueron simples hechos aislados, sino un fenómeno socio-profesional de interés. En Málaga, en la segunda mitad del XVII, entre otros plateros, destaca la personalidad de Bernardo de Lara, activo entre 1660 a 1702. Y conocemos cómo existió cierta relación profesional entre él y el escultor granadino vecindado en Málaga, Pedro de

Mena. En 1679 se compromete el platero a realizar una media luna de plata para la Inmaculada que había tallado Mena con destino al obispo de Córdoba. El contrato tiene interés por manifestar que «la dicha media luna a de ser del tamaño y conformidad de un modelo de madera que se le entrega y tiene en su poder y a de ser de plata y igual y conforme al dicho modelo a voluntad y satisfacción del dicho Pedro de Mena... por quanto le a hecho el dicho otorgante otras hechuras de medias lunas para ymágenes a su satisfasión»⁴⁸.

Y ante este documento nos viene a la mente la hipótesis de si Mena pudo modelarle alguna escultura para que fundiera y retocara con cincel el maestro platero. La casi completa destrucción del patrimonio artístico local impide poder conocer las influencias que pudiera ejercer Mena sobre este platero u otros.

El renacimiento de la escultura de plata de tamaño grande, que vuelve a rememorar los años del Renacimiento, se produce en el siglo XVIII. «Pasada la crisis que el arte de la orfebrería experimenta en la segunda mitad del XVII, ... de nuevo comienza a manifestárenos su actividad más con concepto escultórico que con concepto arquitectónico»⁴⁹. Señala Ortiz Juárez lo sintomático que es el fenómeno de que veintinueve plateros examinados entre 1753 y 1756, veinte mostraran esculturas en plata y alguna en oro. «Es decir, más de las dos terceras partes de los examinadores se consideraban escultores»⁵⁰.

El platero andaluz del siglo XVIII con mayor fama y maestría es sin duda el cordobés Damián de Castro (1716-1793). En su producción encontramos numerosas conexiones con el fenómeno escultórico y en contadas ocasiones le vemos relacionado con escultores locales. Según Valverde Madrid, no utiliza dibujos de otros artistas para sus creaciones, pues su «gran maestría en el dibujo hace resaltar la originalidad de sus obras»⁵¹. Sin embargo, en sus esculturas de plata y oro colaboraron escultores conocidos, como Pedro Duque Cornejo y Alonso Gómez de Sandoval. Para la Inmaculada de plata dorada (las manos, el rostro y el Niño Jesús son policromados) del Tesoro catedralicio cordo-

⁴⁸ LLORDEN, A.: *op. cit.*, pág. 75.

⁴⁹ ORTIZ JUÁREZ, Dionisio, *Catálogo. Exposición de orfebrería cordobesa* (Córdoba, 1973, pág. 14).

⁵⁰ Ídem. *op. cit.*, pág. 16.

⁵¹ VALVERDE MADRID, José: «El platero Damián de Castro». *Bol. Acad. de Córdoba* (Córdoba, 1964), núm. 86, pág. 34.

⁴⁶ SANZ SERRANO, M.^a J.: *Juan Laureano de Pina* (Sevilla, 1981), pág. 52 y 126.

⁴⁷ ALCOLEA, S.: *op. cit.*, pág. 225.

bés se sirvió de un modelo realizado por el citado escultor sevillano⁵². La unión de estos dos artistas la observamos también en la ejecución del facistol que se construía en 1757 para el Coro de la misma catedral.

En ese año (1757) fallece el escultor y Córdoba como Andalucía pierden al imaginero y escultor más destacado de la centuria. Desde entonces sus colaboraciones se relacionan con el sucesor, en prestigio, de Duque Cornejo en la ciudad, Alonso Gómez de Sandoval (1713-1801), autor del modelo del San Rafael, de plata dorada (manos y rostro policromados) que labrara Damián de Castro en 1768, expuesto en el Tesoro de la citada Catedral. Obra costeada por el Racionero Nicolás Moyano y Armenta.

No transcurre mucho tiempo (1769) en que el tesorero y canónigo de la misma catedral, Dr. Cayetano Carrascal Delgado, encargue a Castro la ejecución de cuatro blandones de plata para completar el conjunto con los dos existentes. (Trabajo motivado por la visita que hizo a la ciudad el obispo de Sigüenza, que había sido canónigo magistral del templo catedralicio, Francisco Javier Delgado Venegas). Los que habían eran los que donó el cardenal Fray Domingo Pimentel. Para su elaboración se le impuso entre otras condiciones.

«Que sirviendo de modelo principal uno de los citados blandones de la insinuada donación del Cardenal Pimentel y a mayor agudamiento, arreglándose a su puntual diseño y planta trabajada en todo su respectivo tamaño, a este efecto por el artífice Don Alonso Gómez Sandoval»⁵³.

La amistad entre los dos artífices se vuelve a registrar. Damián de Castro profesaba devoción al Beato Simón de Rojas, fundador de la Real Congregación del Ave María, a quien dedica imagen y retablo en la iglesia de la Trinidad (Córdoba), que ejecutó su amigo Gómez de Sandoval y cuyo dibujo se atribuye por tradición al platero.

Los pliegos del San Rafael denotan cierta rigidez y falta de gracia y naturalidad, no así apreciable en la Inmaculada, cuyo modelado, solución de ropajes y sus vuelos correspondientes, tan dentro del estilo de Duque Cornejo, dan a la obra el em-

paque que la otra imagen carece. El modelo realizado por el escultor se guarda en la Sala Capitular. Los rostros, sin embargo, debido a su policromía sobre la plata y a la intervención del platero en su pulimentado y labra, ofrecen mayor similitud. Damián de Castro supo dar unidad a estas dos caras presentando ese carácter femenino, grácil y delicado que se impuso en el siglo XVIII tan utilizado por la Roldana y Duque Cornejo.

En el pueblo cordobés de Espejo hay una Custodia realizada por Tomás Pedrajas y Bernabé de los Reyes (1725-26) que posee una pequeña imagen de la Inmaculada, de floja factura y fundición con retoques de cincelado, que tiene más interés por responder a un tipo granadino, en la línea de los seguidores de la Inmaculada canesca, aunque el recuerdo ya es vago.

En Toledo tenemos la peana o basamento de plata y bronce que ejecutó el platero Manuel Vargas Machuca, siguiendo dibujos y modelo del escultor Narciso Tomé⁵⁴. En 1746 García Crespo labra unas andas de plata, que no se conservan, para la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco siguiendo modelo del escultor Pedro de Sierra⁵⁵. También el famoso escultor valenciano José Esteve Bonet colabora con el orfebre Bernardo Quinzá (1794 y 1798) en la ejecución de un San Vicente Mártir⁵⁶.

En el siglo XVIII la intervención del escultor en el proceso creacional de la escultura en plata es evidente, como lo demuestran los documentos y los numerosos datos conocidos. Y en Cataluña es donde mayor cantidad de noticias conocemos. En el primer cuarto del siglo XVIII, Juan Matons labra dos monumentales candelabros de siete brazos con destino a la catedral de Palma de Mallorca, según proyecto de Juan Roig. Las figuras infantiles entrelazadas presentan un concepto escultórico bastante potente, pero que sumido en los elementos vegetales decorativos del candelabro pierden su corporeidad y sentido plástico. Hacia mediados de

⁵² LARA ARREBOLA, F.: «Una talla inédita de Don Pedro Duque Cornejo». *Archivo Hispalense*, 177 (Sevilla, 1977), págs. 87-89; Ídem. «Dos tallas inéditas de Pedro Duque Cornejo». *Bol. Acad. de Córdoba* (Córdoba, 1979), Vol. II, págs. 361-363.

⁵³ VALVERDE MADRID, J.: *op. cit.*, pág. 86. Doc. 66.

⁵⁴ ALCOLEA, S.: *op. cit.*, pág. 234; PRADOS GARCÍA, J. M.: «El proyecto de Narciso Tomé para la peana de la Custodia de la catedral de Toledo». *Archivo Español de Arte*, 201 (Madrid, 1978), págs. 101-105.

⁵⁵ GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla...*, págs. 159-160; BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería valisoletana...*, pág. 25.

⁵⁶ ALCOLEA, S.: *op. cit.*, pág. 248.

centuria, Juan Brauver es el encargado de hacer una serie de imágenes para la iglesia de Santa María del Pino (Barcelona) y en los proyectos y modelos intervienen: el escultor José Sunyer (Santa Madrona, 1743) y el pintor José Vinyals (San Francisco de Asís y San José, 1752 y 1754) ⁵⁷.

Igualmente, apreciamos en Zaragoza el modelo de *Ecce Homo* que hizo el escultor Manuel Guiral para el platero Pedro Fuentes (1780) contratado con la parroquia de San Felipe y Santiago ⁵⁸.

En Canarias las colaboraciones que conocemos son más estrechas. El platero Ildefonso de Sosa colaboró con el escultor y pintor José Rodríguez de la Oliva y el fruto de esta unión artística es la Custodia de Santo Domingo en la Laguna, compuesta de un cuerpo de ráfagas sostenido por una elaborada imagen de Santo Tomás de Aquino ⁵⁹, obra realizada en 1734. Y en la segunda mitad de la centuria se registra semejante colaboración entre el escultor isleño Fernando Estévez de Salas y el platero José Domingo Acosta, cuya obra más importante fue las andas del Corpus de la parroquia de la Orotava ⁶⁰.

Lo que venimos a demostrar es que entre los artistas de ambas partes existieron estrechas relaciones profesionales, cuyo estudio puede enriquecer

el conocimiento del fenómeno artístico que engendra el platero y el escultor.

Consideramos que las vinculaciones son obvias; que en la elaboración de esculturas de plata u oro interviene a veces el escultor suministrando el modelo en yeso, barro, madera o incluso a través de copias fundidas de importación italiana o de marfiles. Cuestiones que señalamos como posibles puntos a reflexionar, tratar y analizar en consecutivos trabajos. Factor que implica que la escultura argenta o áurica sea reflejo en cierta medida del proceso estilístico del momento, sin olvidar un cierto manierismo o estereotipación de modelos determinados en algunas ocasiones por la imposición de repetir, copiar o seguir al antiguo objeto que se reforma. Nos lleva a tener presente la influencia de los escultores contemporáneos a la fecha de realización, como ocurre con lo roldanesco en Sevilla y con la influencia del arte de Duque Cornejo en Sevilla y Córdoba...

Sirvan estas reflexiones como una aproximación a las relaciones que existieron entre la orfebrería y la escultura, para el desarrollo en el futuro de una línea de investigación enriquecedora para ambas facetas artísticas ⁶¹.

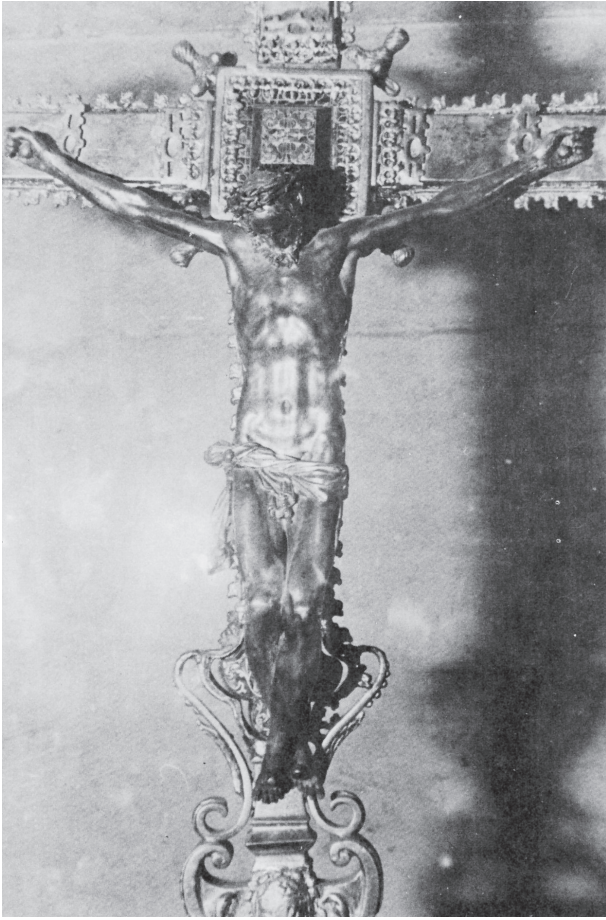
⁵⁷ Ídem. *op. cit.*, pág. 247.

⁵⁸ ESTEBAN LORENTE, J. F.: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1981), Tomo I, pág. 116.

⁵⁹ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Orfebrería de Canarias* (Madrid, 1955), págs. 459-460.

⁶⁰ Ídem. *op. cit.*, pág. 374.

⁶¹ Para la elaboración de esta idea de las relaciones ha sido de gran ayuda el libro *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento* (Firenze, 1977).



Crucificado, s. XVI. Tipo «Miguel Ángel».
Catedral de Sevilla.



San Rafael. Catedral. Córdoba. Obra en plata de DAMIÁN
DE CASTRO. 1768. Modelo del escultor
A. GÓMEZ DE SANDOVAL.



Custodia (det.). Catedral. Sevilla. Doctor de la Iglesia.
 JUAN DE ARFE. 1580-87. Inmaculada.
 JUAN DE SEGURA. 1668.



Custodia (det.). Igl. Magdalena. Sevilla. Inmaculada.
 JUAN LAUREANO DE PINA. 1690.

El marcaje de la plata en Málaga y otros centros de la provincia (Antequera y Ronda)

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR

En recientes catálogos de platería y trabajos más concretos sobre marcas se viene insistiendo en la necesidad de repertorios amplios y detallados que recojan las variantes que a lo largo de los siglos experimentaron las marcas de localidad de los distintos centros de platería del país y otros aspectos locales del marcaje, desconocidos aún o insuficientemente estudiados en bastantes ciudades españolas. Esto último sucede con Málaga y Antequera, ciudades que, sin alcanzar la importancia y difusión que consiguieron otras platerías andaluzas, contaron, desde el siglo XVI y XVII respectivamente, con un gremio de plateros organizado y con artífices y piezas de calidad. Un buen número de ellas y sus punzones fueron dados a conocer por Juan Temboury en *La orfebrería religiosa en Málaga*¹, obra de indiscutible utilidad pero con importantes errores e imprecisiones, sobre todo en lo referente a marcas, algunas de las cuales se copiaron incorrectamente, otras le pasaron inadvertidas, y las de la localidad de los siglos XVIII y XIX pertenecientes a Málaga y Antequera se presentan tan uniformes y retocadas al reproducirlas por medio de caracteres tipográficos, que poco tienen que ver con las marcas que en realidad aparecen impresas en las piezas; los primeros punzones de esta provin-

cia dibujados fielmente, fueron publicados en nuestro catálogo de orfebrería del Museo de Málaga².

Posteriores investigaciones nos han permitido conocer nuevas variantes de localidad y otros datos relativos al marcaje en la zona. El objeto de nuestra ponencia, por tanto, es el de ofrecer, con vista al futuro catálogo de marcas españolas de platería, el resultado provisional de nuestro estudio, falto en determinados momentos de un número más amplio de obras que nos permitieran confirmar con mayor exactitud algunas de las hipótesis que planteamos a lo largo de este trabajo.

Las notas dominantes del marcaje en Málaga son las comunes a otros centros de platería de la Corona de Castilla: la aplicación desde fines del siglo XV del sistema de marcaje triple —artífice, localidad y marcador—, la casi ausencia durante el XVII y primer tercio del XVIII de marcas en las piezas y la aparición, a mediados del último siglo citado, de la cronológica junto a las tres exigidas, marca que en Málaga se utilizará con más frecuencia a partir del segundo tercio del XIX³.

La inexistencia durante el XVII de cualquier tipo de marcas en las piezas podríamos atribuirlo a ra-

¹ TEMBOURY ÁLVAREZ: *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, 1948.

² *Orfebrería del Museo de Málaga*, Ministerio de Cultura (Madrid), 1980.

³ Sobre los aspectos generales del marcaje en España, ver: CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Notes sobre la marcada de la plata a Espanya», *Daedalus*, 4 (1979), págs. 80-84.

zonas diversas, algunas ya conocidas⁴: frecuente empleo por los plateros de materia prima de baja calidad; eludir los artífices el pago de los derechos que cobraba el marcador al comprobar éste la ley del metal utilizado en la elaboración de la pieza; la lenidad por parte de las autoridades del gremio en el cumplimiento de la normativa sobre el marcaje y la ausencia del marcador en algunas poblaciones aún cuando su establecimiento estuviese aprobado por la Corona, como ocurriera en Málaga, suponemos que para ahorrarse el Cabildo su salario que satisfacía de los propios y rentas de la ciudad. A quien el concejo elegía todos los años era al Fiel Contraste, casi siempre entre los plateros⁵, una de cuyas funciones era la de certificar, a requerimiento de los interesados, que el peso de la plata de las distintas partes de que se componía se ajustaba al contratado. Su actuación, muy frecuente al menos en Málaga durante el seiscientos, no obligaba a sellar la obra con marca alguna.

Lo que no nos explicamos es cómo el nombramiento del fiel marcador, que se había establecido para controlar y garantizar con su marca personal y con la de la ciudad la ley de la plata labrada se deje entonces sin efecto y no produzca en toda la Corona de Castilla, a pesar de los perjuicios que su falta pudo causar a los compradores, ningún tipo de documentación que ayude a aclarar este punto tan desconocido del marcaje de la plata en España.

LA MARCA DE LOCALIDAD

Málaga, Antequera y Ronda fueron los tres centros de platería de la provincia que utilizaron como marca de garantía la de la ciudad y la personal del marcador.

⁴ SANZ SERRANO, M.^a J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, v. I, pág. 119. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *op. cit.*, pág. 80 y MARTÍN, F. A.: «El punzón de Cuenca», *Goya*, núm. 151 (1979), pág. 16.

⁵ En aquellos lugares en los que no había plateros cabía la posibilidad de nombrar para el oficio de contraste a un cerrajero: «Primeramente ordenamos y mandamos que la Justicia e Regimiento de esta ciudad (de Ronda) nombre como ha acostumbrado, un oficial cerrajero que tenga el contraste de pesos e pesas...» (1568).

El 21 de enero de 1648 el corregidor de Antequera somete a votación entre los capitulares si el oficio de contraste lo había de desempeñar un platero o un cerrajero.

Del primero tenemos registrados hasta diez modalidades distintas de su punzón, tres del segundo y dos del último.

A continuación damos a conocer cada una de estas variantes, los marcadores que las emplearon y los períodos de tiempo en que se usaron.

1. Málaga

1.1.

La primera y más antigua de todas consiste en un pequeño recuadro rectangular (5 x 4 mm.) con la primera letra del nombre de la ciudad en su interior —M— en grafía gótica mayúscula (fig. 1). Esta marca es la que, en la práctica, reprodujo el acuerdo del cabildo de la ciudad de 14 de septiembre de 1492: «...que el marco que la cibdad toviere, con que se aya de marcar e sellar la plata e el oro... que oviere de sellar e marcar el fiel de pesos e medidas de la cibdad... que sea eme e una a griega encima, que dize malaga»⁶.

La única obra que se conserva marcada según esta disposición del concejo no lleva, al contrario de la marca que Temboursy publicó⁷, la pequeña «a» griega a que se refiere el acuerdo. Se encuentra en la pestaña de la peana de un espléndido cáliz de plata dorada perteneciente a la iglesia de San Juan de Vélez-Málaga; su estructura, decoración e iconografía corresponden al gótico tardío, posiblemente a los últimos años del siglo XV o primeros del XVI.

Junto a la marca de la ciudad aparecen (fig. 1) la de Juan de San Martín —S:Min—, quizá el marcador, documentado en Málaga a finales del siglo XV y en 1504, y la personal del artífice Hernando o Fernando de Soto —F/Soto (góticas)— natural de Sevilla y vecindado en nuestra ciudad, con toda seguridad, desde 1489.

Así pues, este primer punzón se comenzó a emplear hacia 1492, perdurando, suponemos, hasta

⁶ El texto completo del acuerdo es el siguiente: «La cibdad acordo e mando que el marco que la cibdad toviere con que se aya de marcar e sellar la plata e el oro, e las pesas e medidas que oviere de sellar e marcar el fiel de pesos e medidas de la cibdad que agora son, o los que fueron de aquí adelante, que sea eme e una a griega encima, que dize malaga». Archivo Municipal de Málaga (en adelante A.M.M.). Col. Actas capitulares, leg. 1, fol. 182 r. Cabildo de 14 de septiembre de 1492. Citado por Temboursy en *op. cit.*, pág. 28.

mediados del siglo XVI en que se cambiaría su contenido por otro con las armas del escudo de la ciudad. Esta renovación coincidiría con la creación formal, en torno a 1566, del gremio de plateros malagueños⁸ y con la adopción en ese mismo año por sus componentes de las ordenanzas vigentes en Sevilla⁹; además, dos años antes, el corregidor de la ciudad había conseguido que S.M. el rey Felipe II aprobase el nombramiento, nuevamente para Málaga, del oficio de fiel marcador del oro y la plata y que su salario, 3.000 maravedíes anuales, se pagasen de los propios de la ciudad¹⁰. Creemos que sería el mejor momento para derogar el acuerdo de 1492 que obligaba a los fieles que «fueren de aquí adelante» a utilizar la marca M^a y para reemplazarla por una nueva y actualizada.

1.2.

La siguiente plantea, al aparecernos frustra y en una sola obra, problemas de interpretación. No obstante, hemos creído conveniente reseñarla por tratarse con toda seguridad de una variante inédita de la marca de esta ciudad, de fines del XVI o principios del XVII. Lo único que de localidad apreciamos en su impronta es una parte de lo que suponemos corresponde a su perfil oval, interrumpido en su mitad por una línea sobre la que se elevan dos verticales cerradas por una horizontal con tres bolitas; bajo la línea central van tres ondas (fig. 2). Todo ello lo consideramos figuras de las armas del escudo de la ciudad: la zona superior podría tratarse de alguna de las torres de su muralla o del castillo de Gibralfaro, e incluso tratarse de una representación ideal de éste, y la inferior alude a las ondas del mar¹¹.

Difícilmente hubiéramos podido atribuirla a Málaga si no se acompañase de la marca personal del platero Gregorio de Frías —Frías (enlazadas la F y la R y unidas las restantes; la S siniestra)— (fig. 2), cuya actividad en la ciudad está documentada desde 1565 a 1594¹², aunque la pieza en la que se encuentra, un hostiario o píxide cilíndrico con tapadera de triple perfil convexo rematada en una cruz latina de sección plana, totalmente desornamentado, se relaciona mejor con obras del primer cuarto del siglo XVII¹³.

Hacia el segundo cuarto del siglo XVIII comienzan a aparecer con más regularidad los punzones en las piezas, sobre todo a partir de 1733, en que el rey Felipe V y su Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas aprueban los cuarenta y un capítulos de ordenanzas de esta Congregación y Colegio de Plateros¹⁴. De ellos, doce tratan de la regulación técnica de la producción y de la calidad de la materia prima y, el resto, de cuestiones internas o administrativas de la corporación. Los capítulos referidos al empleo de marcas son el IX y el XV. En el primero se obliga a que cada platero tenga marca personal, y en el segundo se especifica que «además de la marca de las Armas de la ... Ciudad, deba poner al lado de ella... el Marcador... la de su nombre».

30 de agosto de 1494, a esta ciudad un escudo con «...la forma de la Cibdad, y Castillo de Gibralfaro, con el corral de los Captivos... e para la reverencia de los Santos Bienaventurados Mártires San Ciriaco e Santa Paula, que en ella fueron martirizados, poner sus imágenes en cada uno de ellos en par de las Torres de Gibralfaro, e por la honra del puerto damos las ondas del mar...». En un manuscrito de 1625, conservado en la Real Academia de la Historia, se le describe así: «Trae por armas esta ciudad un escudo en óvalo, en él las fuerzas y castillo de la Alcazaba y Gibralfaro, de oro en campo de sangre sobre ondas azules...». PÉREZ DE CELOSÍA RODRÍGUEZ, M.^a I. y GIL SANJUAN, J.: «Málaga en tiempos de Felipe IV», *Baetica*, núm. 4 (1981) pág. 215. Con algunas modificaciones, éste será el escudo que se reproduzca en las marcas de platería de la ciudad a partir, sobre todo, del siglo XVIII.

¹² LLORDEN, A.: *op. cit.*, pág. 45.

¹³ Se conserva en la iglesia de El Carmen de Antequera. El punzón FRÍAS aparece también en otro hostiario semejante de la iglesia de Santiago de Antequera.

¹⁴ «Real Cédula con las Ordenanzas, que Su Magestad (q.D.g.) y su Real Junta General de Comercio y de Moneda, da a la Congregación, Colegio, Arte de Plateros de la Ciudad, partido y obispado de Málaga, para su buen regimen y gobierno. Dado en S. Ildefonso a veinte y quatro de agosto de mil setecientos y treinta y tres». Archivo Temboury, Biblioteca Diputación Provincial, s/s.

⁷ TEMBOURY, J.: *op. cit.*, pág. 84.

⁸ La primera reunión del gremio que recogen las actas capitulares es de 1567, año en que los plateros Gregorio de Frías y Juan de Soto son elegidos alcaldes de la corporación. LLORDEN, A.: *Ensayo histórico documental de los maestros plateros malagueños de los siglos XVI y XVII*, Málaga, 1947, pág. 201.

⁹ A.M.M. Col. Actas capit. leg. XVIII, f. 166 r. Cabildo de 18 de enero de 1566. Citado por Temboury, *op. cit.*, pág. 11.

¹⁰ A.M.M. Col. Originales, leg. 6, f. 527r.-529r. Real Despacho de 30 de septiembre de 1564.

¹¹ Dos años después del acuerdo del Cabildo de 1492, ya referido, los Reyes Católicos concedieron, por Real Cédula de

A partir de ahora la marca con las armas de la ciudad puede aparecer, como ocurre en algunas imágenes gráficas del escudo contemporáneas, según una de las dos versiones siguientes: con el paso cubierto que comunica la Alcazaba con el castillo de Gibralfaro de siniestra a diestra (fig. 3) o al contrario (fig. 4); en la primera cabe la posibilidad de que se incluyan en el punzón las ondas del mar, que hacen referencia al puerto ¹⁵.

1.3.

La primera marca del siglo XVIII que tenemos registrada es la utilizada por el marcador Andrés de Casas, fiel contraste desde 1724 hasta aproximadamente 1754 ¹⁶. Su marca personal —CASAS (la C y la A enlazadas)— la encontramos en tres ocasiones junto a la de localidad, compuesta por un escudo coronado (7 x 5 mm.) con las construcciones de la Alcazaba y Gibralfaro representadas mediante tres torres —una de ellas con almenas y una puerta de entrada— y unidas ambas edificaciones por unas líneas que van de siniestra a diestra; bajo ellas, las ondas del mar (fig. 5) ¹⁷.

Estos punzones, el de localidad y el personal del marcador, están en dos cálices conservados en la Catedral ¹⁸ e iglesia parroquial de Casarabonela (Málaga), típicos del período que abarca la contrastía del marcador. En el de la Catedral no hay marca de artífice, lo que nos lleva a pensar en una fecha anterior a la de las ordenanzas, que exigían este punzón; el de Casarabonela lleva la marca de algún miembro de la familia Fernández —EER/NAN/DE.— ¹⁹, activos en Málaga a mediados de siglo. También apa-

recen las marcas de Andrés de Casas bajo el punzón frustrado ...MORS, que hemos atribuido a Bernardo de Amores, en una cafetera de plata del Museo de Málaga ²⁰, bellamente decorada con los escudos de los propietarios enmarcados por tornapuntas asimétricas, rocalla y flores.

1.4.

Le sigue cronológicamente la marca correspondiente a la contrastía de Francisco José de Ayala, titular del cargo por lo menos desde 1756, en que utiliza marca cronológica, hasta 1775, año de su fallecimiento ²¹. Su punzón de la ciudad es también el escudo coronado con las armas (fig. 6), aunque algo más pequeño (6 x 4 mm.) y menos claro su contenido, el cual se desarrolla de diestra a siniestra y no presenta las ondas.

Ambos punzones —marcador (F./AYALA) y local— aparecen en las obras siguientes: salvilla y vinajera rococó de la Catedral, con 56, y MONTES, personal de Pedro de Montes, documentado de 1750 a 1797; guarniciones de plata de dos misales decorados con rocallas, también de la catedral y con semejantes punzones ²²; cruz parroquial de Casabermeja, Málaga, con MONTES; y nimbo con águila bicéfala, nubes y rayos de la iglesia del Cristo de la Salud, de Málaga, con MO/NTIEL (fundidas la I y la E), del platero Bernardo Montiel, que trabaja en esta ciudad en la segunda mitad del siglo.

1.5.

La marca de localidad del marcador Juan del Valle y Sánchez comprende el período 1788-1791, años de su empleo ²³. Es la más abstracta de todas: en forma de escudo rematado en corona real (6 x

¹⁵ Sobre estas dos versiones del escudo malagueño, consultar: CANALES, A. y LEÓN, R.: *El sello del Ilustre Colegio de Abogados de Málaga*, Málaga, 1969, págs. 50 y sigs.

¹⁶ En 1724 es elegido fiel marcador por el Cabildo de la ciudad. Se le reelige el 12 de diciembre de 1731. A.M.M. Col. Actas capit. leg. 121, f. 137r. Cabildo de 29 de mayo de 1724, y col. Reales Provisiones, v. 88, f. 443-444 v. Dado en Sevilla el 12 de diciembre de 1731.

¹⁷ Esta marca la dimos a conocer en *Orfebrería del Museo...* *cit.*, pág. 35.

¹⁸ Temboursy lo reseñó pero no advirtió sus marcas; lo fecha en 1771. *Op. cit.*, pág. 266.

¹⁹ Conocemos a dos plateros con este apellido, Andrés y Antonio Fernández, pero a ninguno que su nombre comience por E.

²⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R.: *op. cit.*, págs. 15 y 36, figs. 6 a 8.

²¹ En 1763 el Cabildo le reelige «otros» seis años. En 1776 se aprueba la elección de Miguel de Ávila por fallecimiento de Francisco de Ayala. A.M.M. Col. Actas capit. leg. 153. Cabildo de 23 de septiembre de 1763, y Reales Provisiones, v. 90, f. 927 v. Dado en el Pardo el 7 de marzo de 1778.

²² Temboursy los cataloga pero no reseña sus marcas. *Op. cit.*, pág. 259.

²³ A.M.M. Col. Reales Provisiones, v. 91, fols. 436-441. Dado en Aranjuez el 1 de mayo de 1789.

3,5 mm.), con tan sólo unas líneas para insinuar la Alcazaba, pasadizo y Gibralfaro, representados respectivamente por medio de un semicírculo abierto, una línea ascendente en sentido siniestra-diestra y un cuadrado (fig. 7).

La hemos registrado en una sola obra, en una lámpara de plata blanca ornamentada con series de cuatro gallones alternados con carteles enmarcadas por tornapuntas y rocalla, de la iglesia parroquial de Casarabonela. Se acompaña de la marca personal del marcador —J. Valle— y de la del artífice José Peralta —PERALT (enlazadas las P y la E, y también la A, L y T)— (fig. 7), uno de los artífices más destacados de la platería malagueña hasta su muerte en 1820.

Las dos siguientes pertenecen al contraste José Reyna Laguna, que ocupó el empleo durante varios años. Con seguridad lo fue de 1791 a 1803, y aunque Temboursy sitúa su muerte en 1808²⁴, en 1821 encontramos un platero de igual nombre y apellidos como apreciador de las alhajas de un vecino de la ciudad, declarando en el documento ser «ensayador de los Reynos y fiel contraste, marcador de oro y plata»²⁵. Una y otra marca reproducen el escudo de la ciudad con corona real, apareciendo la impresión de las armas en las piezas muy imprecisa y en sentido diestra-siniestra (fig. 8). Ambas modalidades difiere sólo en el tamaño del punzón²⁶. Lo difícil es establecer con exactitud sus fechas de uso, ya que nunca, a lo largo de su contrastía, utilizó marcas cronológicas, siéndonos solamente útil para ello las escasas inscripciones que llevan las obras; el estilo de éstas tampoco aclara mucho, pues son pocas, y casi todas encajables a finales de siglo.

1.6.

La más pequeña (5 x 2,5 mm.), la encontramos al lado de la marca personal de José Reyna —J/RA— y de la del artífice Francisco Rodríguez Rosa, F/R Z. (fig. 9), documentado de 1774 a 1827, en

una campanilla de plata blanca con el rótulo «AÑO DE 1791», de la iglesia parroquial de Casarabonela, y en dos copones de plata dorada decorados con rocalla y gallones, de la Catedral e iglesia de San Juan de Málaga; y con la del platero Francisco Bueno —F/B: O— en otro copón, parecido a los anteriores, de la Catedral. También con la marca F. / R Z., pero con una distinta del marcador —J/REINA—, en una lámpara de plata de la iglesia de Casarabonela, semejante a otra, ya comentada, del artífice José Peralta. Quizá este otro punzón sea el suyo personal de artífice.

1.7.

Su otra marca de localidad, la mayor (6 x 2,5 mm.), aparece en un cáliz, vinajeras y campanillas de oro de la Colegial de San Sebastián de Antequera, piezas donadas por el obispo don Manuel Ferrer y Figueredo en 1793 y 1796. Sólo el cáliz y la salvilla de las vinajeras llevan las marcas de los artífices: F^o MARTI, de Francisco Martínez de Valdivia, y F. GONZ (la Z invertida) (fig. 8), del platero Francisco González²⁷. Con la de Francisco Rodríguez Rosa, anteriormente reseñada, en un nimbo de plata dorada con nubes, rayos y pedrería, del Museo de Artes Populares²⁸.

Del siglo XIX hemos conseguido reunir tres modalidades distintas de la marca de localidad de Málaga, más una reseñada por Temboursy que nos ha sido imposible comprobar muy a pesar nuestro.

1.8.

A los años en torno a 1833 corresponde la que se halla en un nimbo de plata blanca del Museo de Artes Populares. Es en forma de escudo de perfil redondeado con corona. Junto a ella están la de Rodrigo Pacheco —R P—, quizá el contraste²⁹, la de Francisco Bueno —F/B.O— y la cronológica 833 (fig. 10).

²⁴ TEMBOURY, J.: *op. cit.*, pág. 355; no cita el documento de donde ha extraído el dato.

²⁵ Archivo Histórico Provincial de Málaga, leg. 3827, f. 105. Nota facilitada por José Luis Romero Torres.

²⁶ Una de ellas la dimos a conocer en *Orfebrería del Museo... cit.*, pág. 35.

²⁷ Temboursy en *ob. cit.*, pág. 329 reproduce mal estas marcas: F/GONS y F.^oMARTZ, y también la de localidad que va con esta última.

²⁸ Temboursy atribuye los punzones a Francisco Ruiz de Miranda y a José Rueda. Fecha la obra en 1725 cuando es claramente de fines del XVIII. *Op. cit.*, pág. 229.

²⁹ Conocemos otra marca suya con su apellido completo: PACHECO.

1.9.

Con reserva incluimos la marca que Tembours reproduce con el nombre completo de la ciudad: MÁLAGA (fig. 11). De ser cierta, sería posterior a la descrita más arriba y anterior a 1860, que es cuando comenzamos a encontrar la siguiente variante. Está, según el citado investigador, en un cáliz del convento de las Carmelitas de Vélez-Málaga, que no se nos permitió ver. Le acompaña el punzón LOMBARDO, del platero genovés Francisco Lombardo³⁰, vecindado en Málaga entre 1829 y 1882.

1.10.

La siguiente reproduce de nuevo el emblema local. Es de perfiles claros. (5 x 3,5 mm.), pero las armas son prácticamente irreconocibles (fig. 12). Se encuentra en un braserillo de plata blanca del Museo de Málaga³¹, con la marca cronológica 1860; en un portaviático en forma de Pelicano de la iglesia de Casarabonela, con 1862³²; y con 1864 en un cáliz de plata dorada de la iglesia de Santiago³³ y en una jarra de la Colegial de San Sebastián de Antequera³⁴. En todas se acompaña del punzón del marcador Joaquín Prolongo García —PROLONGO— y, excepto en el braserillo que no lleva la personal del artífice, de la de Antonio García, A/GARCÍA.

1.11.

La última de las reunidas hasta ahora presenta algunas modificaciones con respecto a los escudos anteriores. Va también coronado, pero en lugar de las alusiones al castillo se representa el monte de Gibralfaro, quedando la Alcazaba reducida a tres torreones; además, se agregan en la parte superior derecha, las iniciales TM del «tanto monta» de los

Reyes Católicos (fig. 13). La hemos encontrado solamente en una naveta de plata blanca de la iglesia de San Juan, de Málaga, con los punzones GARCÍA PARRA, probablemente su artífice, MAYNETO y 1899. Conocemos otra obra, un portaviático de la catedral, con marca de localidad en forma de escudo pero muy frustrado, con MAYNETO, 1882 y LOMBARDO. Entre una y otra fecha debió de usarse esta marca de Málaga.

2. Antequera

2.1.

En 1570 se nombra, por vez primera en Antequera, el oficio de fiel marcador del oro y la plata³⁵, tres años después de la fecha que un cáliz de plata dorada, marcado en esta ciudad, lleva inscrito en el basamento. El cáliz es un bello ejemplar manierista³⁶ decorado con tornapuntas, frutos, cabezas de querubines, y tres masculinas enmarcadas por carteles, una de las cuales tiene a su alrededor la inscripción «IV DÍAZ IVRADO MANDO 1567». Aparte su cronología y valor ornamental, la obra es de interés por tratarse de la única pieza anterior al siglo XVIII, que presenta la marca de esta localidad. Es una marca doble —nominal y morfológica—, pero a diferencia de otras platerías (Sevilla, Córdoba, Granada, etc.) en donde el nombre de la ciudad, completo o abreviado, y su símbolo aparecen en un punzón único, aquí por el contrario son independientes (fig. 14). Una de las marcas se compone de un rectángulo apaisado (4 x 5 mm.) y de las tres primeras letras del nombre de la ciudad, en mayúsculas y enlazadas las dos primeras: ANT, y la otra (6 x 4 mm.), de una de las figuras de su escudo: una jarra con tres varas de azucenas. Acompañan a éstas dos la marca personal del artífice Juan de Murcia —IVD/MRCIA (M y R enlazadas)—, establecido en Antequera antes de 1569, pues en este año era ya vecino de Málaga³⁷.

³⁰ TEMBOURY, J.: *op. cit.*, pág. 371.

³¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R.: *op. cit.*, págs. 26 y 36, fig. 37. Entonces creímos que era un perfumador.

³² Tembours en *op. cit.*, pág. 376, no reseña la marca personal del artífice Antonio García.

³³ *Ibidem*, pág. 377.

³⁴ *Ibidem*, pág. 380. No reproduce la cronológica.

³⁵ FERNÁNDEZ, J. M.ª: «Los antiguos gremios de artesanos», *Sol de Antequera*, 26 de mayo de 1946, s/p.

³⁶ TEMBOURY, J.: *op. cit.*, págs. 122-123.

³⁷ LLORDEN, A.: *op. cit.*, págs. 95. Tembours atribuye la marca ANT a la ciudad y la que lleva la jarra al Obispado de Málaga. *Op. cit.*, págs. 122-123.

El cáliz entonces, o bien es posterior a la fecha que lleva grabada o fue marcado años después al de su realización para garantía de su dueño.

Queremos destacar también la ausencia del punzón personal del marcador, hecho extraño en Andalucía, pero no en otras localidades de la corona de Castilla³⁸.

2.2.

Hasta 1773 no volvemos a encontrar una nueva variante de la marca de esta ciudad. A partir de ahora, o quizá antes, es única, casi cuadrada (4,5 x 4 mm.) y contiene la jarra de azucenas del escudo de la ciudad; ésta es algo más esquemática, de amplio pie y asas de tornapuntas en forma de S (fig. 15).

La encontramos en las obras y junto a los punzones siguientes:

Con +/NVRT (la cruz va unida al segundo palo de la V; la N invertida), repetido dos veces —como autor y contraste—, de Gabriel Ruiz Navarrete, en una media luna de plata blanca con el emblema de la orden dominica y la fecha 1773 en un medallón enmarcado por querubines. Es de la iglesia de Santo Domingo de Antequera.

Con la anterior de Ruiz Navarrete —fue con seguridad contraste en 1777— y GÁLBEZ, marca personal del artífice Félix de Gálvez y Sánchez, examinado y aprobado de maestro en ese año, aparece en las andas rocócó de la Virgen del Rosario³⁹ y en un portaviático de plata dorada del Museo Municipal de Antequera; en una corona de tipo imperial con tornapuntas y rocalla de la iglesia de Casarabonela y en una chapa con el emblema de la orden carmelitana de la misma iglesia.

La cronología de estas obras oscila entre 1777, fecha del examen de Félix de Gálvez, y 1781, en que muere el contraste Gabriel Ruiz Navarrete.

Con GÁLBEZ, y 84/FGDC, del platero Francisco González de Castro, contraste interino desde

1784⁴⁰ hasta julio de 1787, está en un cáliz de plata blanca ornamentado con flores y rocalla de la iglesia de los Santos Mártires de Málaga, y en el halo de la Dolorosa del escultor Diego Márquez de la Vega, de la Colegial de San Sebastián, de Antequera. Con la misma del marcador pero con RVIZ, correspondiente al platero Diego Ruiz, maestro también en 1777, en un acetre de plata blanca con el escudo de la orden de San Juan de Dios, actualmente conservado en el Museo Municipal de Antequera. En el borde lleva la inscripción: «SE HIZO p(o)r N(uest)ro R(everendísi)mo p(adr)e G(ene)r(a)l Fr(ay) Fran(cis)co LIMIÑANA/AÑO DE 1787».

Y, por último, con GÁLBEZ, y SÁNCHEZ, punzón del contraste José Sánchez Núñez, titular de la contratía desde 1787 hasta 1800, año de su muerte, en la media luna de plata de la Virgen de Moteagudo del convento de Madre de Dios, de Antequera, decorada con rocalles y anagrama de María entre tornapuntas vegetales⁴¹.

2.3.

Aunque no conocemos obras marcadas en Antequera del período 1800-1805 durante el cual se sucedieron en el empleo hasta tres contrastes (Diego Ruiz, José Castroverde y Vicente Castroverde), es posible que la marca de localidad comentada perdurase hasta el último de los años citados. Así pues, este segundo punzón de Antequera debió de estar vigente al menos desde 1773 hasta 1805. En este año el Cabildo elige, por fallecimiento de Vicente Castroverde, a Diego de la Huerta y Valenzuela como nuevo marcador; su título de contraste marcador de plata y tocador de oro se lo expide de la Real Junta General de Comercio y Moneda el 10 de abril de 1806⁴². Uno de los

³⁸ VALDOVINOS, J. M.: *op. cit.*, pág. 80.

La marca ANT no es probable que pertenezca a ningún platero, pues no conocemos a ninguno, documentado en estas fechas, que se apellide Antequera o parecido.

³⁹ TEMBOURY, J.: *op. cit.*, pág. 298. Además de estos tres punzones —marcador, localidad y artífice—, reseña otro, frustrado, según él, CA..., que en realidad es el personal de Gálvez, repetido.

⁴⁰ En 1782-83 se crea el Colegio de Plateros de Antequera. La confirmación real es de 19 de febrero de 1786. Sobre este asunto, consultar nuestro trabajo «Plata y plateros cordobeses en Málaga», *Boletín de Arte*, núm. 3, Universidad de Málaga (1981), págs. 176-177.

⁴¹ TEMBOURY, J.: *op. cit.*, pág. 314.

⁴² Archivo Histórico Municipal de Antequera. Col. Reales Cédulas, leg. 17, núm. 3. Dimos a conocer este documento en *Orfebrería del Museo... cit.*, pág. 38. Entonces no advertimos que la tercera marca del documento estaba impresa al revés y en lugar de leer H 9D, leímos D bH, que interpretamos por D(iego) b(e) H(uerta).

documentos de que consta el expediente es de sumo interés, pues recoge las cinco marcas que había de emplear en el oficio, explicándose la utilidad de cada una (fig. 16):

«1.^a ... 805/HUERTA La que ha elegido con su nombre.»

«2.^a ... [marca ovoide con jarra de azucenas (6 mm.)] La que ha de usar para la ley de once dineros.»

«3.^a ... H 9D La que ha de usar para la ley de nueve o enjovelado.»

«4.^a ... [marca ovoide con jarra de azucenas (5 mm.)] La de la ciudad para la citada ley.»

«5.^a ... [marca ovoide con jarra (2 mm.)] La de la ciudad para el oro y piezas menudas.»

Las que aparecen impresas en las piezas que tenemos catalogadas son la primera 805/HUERTA, y la segunda. En todas las obras se acompañan del punzón LARA (fig. 17), del artífice Joaquín de Lara, examinado en Málaga el 7 de octubre de 1803. Están en un portaviático de plata blanca del Museo Municipal de Antequera; en un incensario neoclásico del convento de la Encarnación; en unos ciriales decorados con guirnaldas y cabezas masculinas, de la Colegial de San Sebastián, y en otros dos de San Pedro, con grandes hojas incisas y cuatro medallones con cabezas femeninas; en dos coronas de tipo imperial con flores, espejos y tornapuntas vegetales de la Virgen de Gracia de la iglesia del Carmen y del Niño de la de Valvanera de la Trinidad; en un copón de plata en su color con hojas y cabezas de querubines, de los Santos Mártires, de Málaga, y en un acetre ornamentado con flores y hojas de acanto de hacia 1828, según la inscripción que lleva, del convento de la Encarnación, de Antequera.

La marca de localidad de Huerta siguió utilizándose después de su muerte, ocurrida en 1831, por el contraste Manuel Lara, elegido en 1833, y posiblemente por Cayetano Ruiz Pérez, marcador interino durante ese período intermedio.

La personal de Manuel Lara —M/LARA— y la de localidad (fig. 18), la encontramos con frecuencia junto a la de Francisco Durán Cabello —F./DVRAN—, aprobado en 1820, hasta aproximadamente mediados de siglo, en que hay obras de su hijo, Francisco Durán Jaramillo —su marca es muy parecida— que aparecen sin las correspondientes de la ciudad y del marcador, probablemente por el escaso número de plateros en Antequera.

En consecuencia, la marca de localidad a que nos hemos referido comenzó a utilizarse seguramente en 1805, perdurando, sin variaciones notables, al menos hasta 1850.

3. Ronda

3.1.

De esta ciudad, que contó con algún taller de poco interés a fines del XVIII y primer cuarto del XIX, conocemos dos variantes de su marca de localidad⁴³, diferentes tan sólo en el tamaño. Las dos son de forma circular, con las armas de la ciudad —yugo y flechas— en su interior centradas por dos columnas (fig. 19). La más antigua (dm. 6 mm.) está en un hostiario de oro de la iglesia de San Sebastián, hoy en el Museo Municipal de Antequera, junto a la marca personal del marcador MORENO sobre la cronología 92. La segunda, más pequeña (4 mm.), tiene que corresponder al primer cuarto del siglo XIX, y aparece en dos obras: en una salvilla del Museo de Málaga y en un portapaz de Sta. María, en Ronda, al lado del punzón del autor y contraste, ANBRO/SIANI.

MARCA CRONOLÓGICA

Las primeras marcas cronológicas aparecen en Málaga durante la contrastía de José de Ayala. La suya es independiente, fija y de dos cifras: 56 —1756.

En Antequera sólo conocemos un marcador que la utilice en el siglo XVIII: Francisco González de Castro; es fija y va sobre las iniciales de su nombre y apellidos —84/FGDC—; bajo uno de los apellidos completo, en Ronda —MORENO/92.

En Málaga no la usaron los contrastes Juan del Valle y Sánchez (1788-1791) y José Reyna Laguna (1791 hasta alrededor de 1830). A partir aproximadamente del segundo tercio del siglo XIX se emplean con más frecuencia. Siempre se presentan independientes y constan de tres y cuatro cifras —833, de Rodrigo Pacheco; 1860, 1862, 1864, de

⁴³ Reprodujimos uno de ellos en *Orfebrería del Museo...*, cit. pág. 39.

Joaquín Prolongo García, y 1882, 1899, de Mayneto—; las de los dos últimos marcadores son variables, con seguridad cada dos años en Prolongo, mientras que en Mayneto, al no contar con piezas suficientes, lo ignoramos.

En este siglo sólo la utiliza en Antequera Diego de la Huerta, que continúa la costumbre iniciada

unos años antes en el Colegio de Plateros de esta ciudad: marca cronológica fija y sobre su apellido — 805/HUERTA.

En consecuencia, en Málaga se presentan en todos los casos que conocemos de forma independiente, no así en Antequera, en donde aparecen sobre la personal del marcador y son fijas.

Fig. 1



1492-(?).

Marcador: Juan de San Martín.

Fig. 2



Fines del siglo XVI-comienzos XVII.

Marcador: (no lleva).



Fig. 3. Siglo XVI.



Fig. 4. Siglo XVIII.

Versiones del escudo de la ciudad de Málaga.

Fig. 5



1724-1754 (?).

Marcador: Andrés de Casas.

Fig. 6



1756-1775.

Marcador: Francisco J. de Ayala.

Fig. 7



1788-1791.
Marcador: Juan del Valle y Sánchez.

Figs. 8-9



(1791)
(1793-1796)
Marcador: José Reyna Laguna.

Fig. 10



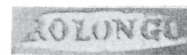
(1833)
Marcador: Rodrigo Pacheco.

Fig. 11



Mediados s. XIX.
Marcador: (?no lleva?)

Fig. 12



(1860-62-64)
Marcador: Joaquín Prolongo García.

Fig. 13



(1899)
Marcador: M. Mayneto.

Fig. 14  Último cuarto s. XVI.
Marcador: (no lleva).

Fig. 15  1773 (?) - 1781.
Marcador: G. Ruíz Navarrete.

1784 - 1787.
Marcador: Fco. González de Castro.

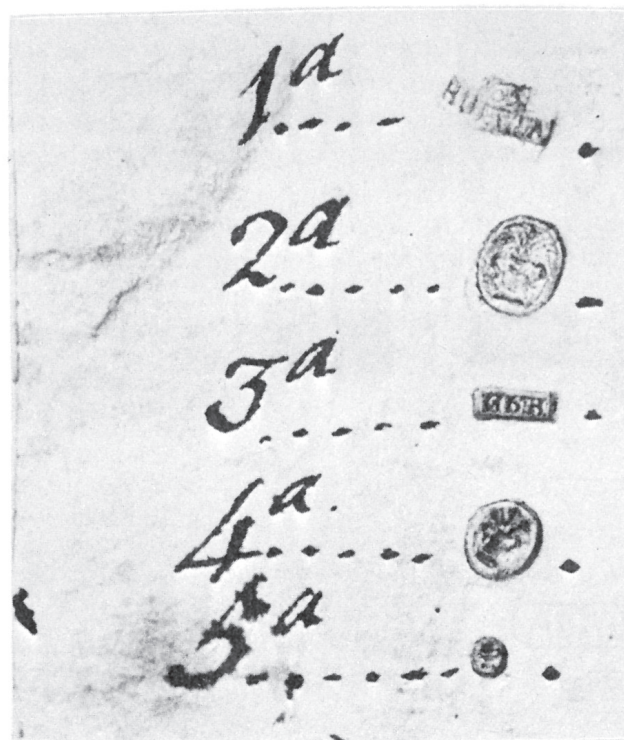


Fig. 16. Marcas del contraste Diego de la Huerta y Valenzuela (1805).

Figs. 17-18  1805 - 1831.
Marcador: Diego de la Huerta.
1833 - 1870 (?)

Marcador: Manuel Lara.
Marca de localidad de la ciudad de Ronda

Fig. 19  Primer cuarto XIX.
Marcador: Ambrosiani.

Modelos de joyas sevillanas durante el período rococó

MARÍA JESÚS SANZ SERRANO

Antes de mediados del siglo comenzaron a notarse los cambios decorativos que trajo a España la dinastía Borbónica, aunque ellos no se afianzaron plenamente hasta después de 1750.

Al arte de la joyería sevillana parece que habían llegado estos aires de renovación en 1743, ya que de esta fecha data el examen del platero de oro Juan Silvestre Romero, al que según el Libro de Exámenes de Plateros, le aprobaron sin examinar, porque la «corbata», número 14, que le salió en suerte, estaba pasada de moda, diciéndole que trajera la primera alhaja que hiciese¹. Efectivamente, observada la joya correspondiente al número 14 del Libro de Dibujos vigente a fines del XVII, se puede apreciar un grueso adorno de cuello en forma arriñonada con colgante, que muestra incrustación de piedras en el anverso y esmaltes sobre temas vegetales en el reverso, y que corresponde a una joya puramente barroca.

Respondiendo a las novedades ornamentales, en 1754 se dieron dos nuevos libros de dibujos a los plateros sevillanos, uno para los plateros de plata y otro para los plateros de oro, o joyeros, aunque esta palabra es de posterior utilización.

El Libro para Plateros de Oro, que es el que vamos a tratar, fue visto y comentado por Gestoso a comienzos del presente siglo, y años más tarde por el Profesor Angulo, junto con los otros libros de dibujos existentes. Priscilla Müller los menciona

como desaparecidos, ya que en 1972, fecha en que escribió su obra *Jewells in Spain*², lo estaban, y nosotros mismos sólo pudimos utilizar algunas fotografías de los dibujos de plata cuando realizamos nuestro trabajo sobre la *Orfebrería sevillana del Barroco*, en 1976, ya que en este momento se hallaban igualmente desaparecidos.

Afortunadamente, a comienzos de 1982 fueron encontrados por el archivero titular del Arzobispado en algún lugar del archivo desconocido a los investigadores, y por eso hoy podemos estudiarlos con toda atención.

Los comentarios de Gestoso sobre este libro de joyas, vigente desde 1754, se limitan a leer su frontispicio y colofón, a enumerar sus hojas, y a mencionar las joyas más representadas, emitiendo juicios despectivos sobre su estilo pero reconociendo el cuidadoso dibujo³. Angulo, en su trabajo *La orfebrería en Sevilla*⁴, nos hace una descripción mucho más completa, resumiendo su tipología y estilo. Estas descripciones y las fotografías obtenidas por este último investigador fueron las únicas fuentes de conocimiento que existieron hasta la reaparición de los dibujos. Durante algún tiempo intentamos completar estas noticias a través del libro de registros de maestros plateros, donde se anotaba el

² Müller, P.: *Jewells in Spain, 1500-1800*, New York, 1972, pág. 147.

³ GESTOSO, J.: *Diccionario de artífices sevillanos*, tomo I, Sevilla, 1898, pág. LVII.

⁴ ANGULO, D.: *La orfebrería en Sevilla*, Sevilla, 1925, pág. 49.

¹ Libro primero de Exámenes de maestros plateros (1669-1753), año 1743, examen de Juan Silvestre Romero.

dibujo que había salido en suerte a cada platero aspirante a maestro durante su examen de suficiencia, añadiendo a veces el número que ostentaba en el cuaderno. Naturalmente, esto resultaba una tarea ardua y poco lucida, ya que en el acta de examen sólo figuraba el nombre de la pieza, pero no la descripción de la misma. No obstante, a través de la lectura de las actas de exámenes logramos establecer una lista de nombres correspondientes con unos números, que desde luego resultaba incompleta y que además era enormemente confusa, ya que según los años, los números podían corresponder a dos libros de dibujos distintos, uno vigente —al menos— desde fines del XVII hasta mediados del XVIII, y otro desde esta fecha en adelante, es decir, el dado en 1754.

Después de la reaparición de los diseños puede establecerse no sólo el estudio de sus formas, estilo, técnica y rúbricas, sino también su nomenclatura exacta, y esto último precisamente a partir de las actas de exámenes.

DESCRIPCIÓN

Se trata de un cuaderno o libro apaisado de 24 por 17,5 cms., con cubiertas de pergamino, conteniendo 16 láminas de dibujos y dos más correspondientes al frontispicio y al colofón. Todos los dibujos parecen de la misma mano, hecho que ya anotó el Prof. Angulo, y están decorados con una cenefa lineal y algunos temas vegetales en los ángulos, notándose la numeración perfectamente y sin enmiendas. Todos los diseños llevan una rúbrica de autenticidad que corresponde a Diego Antonio de Garay escribano o notario del Colegio de Plateros entre 1740 y 1742, entre 1745 y 1747 y entre 1753 y 1754, fecha esta última de la entrada en vigor de los dibujos. Aunque la circunstancia de que Diego Antonio de Garay fuese el escribano en 1754 se explica en el frontispicio del cuaderno, nosotros habíamos ya identificado la rúbrica de los dibujos con la firma del citado escribano, aun sin conocer el contenido del frontispicio, mediante la comparación de esta rúbrica con las existentes en el libro primero de Exámenes de Maestros plateros, que abarca desde 1669 hasta 1753, y con el libro segundo, que va desde 1756 hasta 1870⁵.

Las láminas primera, sexta y décima muestran señales de haber tenido encima un papel pegado

que las cubría, problema este que hemos aclarado, en parte, mediante la consulta documental.

Los diseños, realizados en blanco y negro con fina pluma y trazo firme, representan en su mayoría joyas para colgar al cuello, lazos, pulseras, anillos, broches de pecho y pendientes, no existiendo los collares, gargantillas, alfileres de pelo, relojes, etc.

GENERALIDADES DEL ESTILO

Su estilo en realidad se acerca al gusto francés traído por los Borbones, consistente en una estilización de las formas y en un predominio de la pedrería sobre el esmalte y el repujado, pero no puede decirse que el rococó, que en esta época predominaba en las obras de plata, exista en la joyería, únicamente el frontispicio y el colofón, así como las láminas cinco y trece presentan una cierta asimetría que las acerca a los modelos rococó.

Por lo demás, puede decirse que los dibujos son muy tradicionales, y que se asemejan bastante a las joyas barrocas anteriores, distinguiéndose de ellas en un adelgazamiento de las formas, en su menor tamaño y en la casi desaparición de los hermosos temas carnosos vegetales. Los temas de las cintas entrelazadas se aprecian en casi todos los dibujos, y el clásico motivo de la mariposa o lazo es elemento decorativo predominante.

La ausencia de la rocalla es evidente, continuando la decoración vegetal barroca en los ángulos de la orla que enmarca los dibujos. Ésta se compone de tallos enroscados, conatos de capullos, hojas, frutos, etc., todo del más puro estilo barroco, aunque con la estilización propia de mediados del siglo. Parece pues claro que el tradicionalismo en la joyería es mayor que en la platería.

FRONTISPICIO Y COLOFÓN

Tanto el frontispicio como el colofón constituyen los dibujos de más envergadura, y son en cier-

⁵ SANZ SERRANO, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, tomo I, Sevilla, 1976, pág. 123, consúltese documento reproducido para fecha y firma.

to modo semejantes. Ambas hojas carecen de cenefas en el borde, y se hallan ocupadas totalmente por dibujos que reproducen temas de joyería, englobando en el centro las inscripciones correspondientes.

El frontispicio (fig. 1) está formado por cuatro joyas, todas diferentes, predominando en ellas la piedra tallada de múltiples facetas. La parte superior representa una joya de pecho de tipo horizon-

tal con tema de lazos y engaste de piedras polifacéticas de forma oval. En los extremos brotan ramos de tradición barroca, cuyos centros ocupan también piedras talladas. La joya, perfectamente simétrica, marca su centro por otras formas vegetales igualmente cubiertas de piedras, y se remata en la parte inferior por gemas colgantes.

La parte inferior del dibujo se forma por una joya también horizontal, de estructura barroca y



Fig. 1



Fig. 2

cubrición de piedras talladas, rematándose su eje principal en un colgante. Sus dimensiones son menores que las de la joya de la parte superior.

Los laterales del dibujo o pretendida cartela los forman dos broches de disposición vertical y forma asimétrica. El de la derecha simula un ramo de tallos con flores, atados con cintas y componiendo una figura ondeante en forma de sigma. A su derecha, y como para guardar una cierta simetría con el lado izquierdo, va una pequeña joyita semejante a un zarzillo o pendiente de tres colgantes y forma trilóbula en el remate.

La joya de la izquierda es también asimétrica y vertical, en forma de ramo atado con cintas, pero sus extremos inferiores se muestran doblados o recogidos por una cinta horizontal, en lugar de colgantes y desgarrados como los del ramo de la derecha. Las piedras talladas, con muchas facetas en forma de gotas colgantes, son el tema decorativo fundamental. Relaciones de semejanza pueden verse entre el broche de la derecha y una pieza existente en el tesoro de la Virgen Sevillana del convento de San Buenaventura de Sevilla (fig. 2), así como con otra existente en el Museo Victoria y Alberto de



Fig. 3

Londres. En lo que se refiere al dibujo de la joya de pecho de la parte superior de la lámina, puede decirse que una casi idéntica recoge Müller procedente del Inventario de Guadalupe (fig. 3), aunque en este último caso su tamaño es menor, las piedras menos abundantes y los lazos son menos visibles, evidenciándose más los temas vegetales del último barroco.

Todas estas joyas enmarcan un texto que es como sigue: «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».

Como puede verse, el número de dibujos no se alteró desde la fecha de su entrada en vigor, y probablemente pegaron nuevos dibujos sobre algunas de sus hojas cuando lo creyeron necesario, no atreviéndose a quitar o poner —como hicieron en los otros libros— precisamente por la enumeración del frontispicio.

No obstante, no haber sufrido alteraciones las láminas de los dibujos, si parece haberlas sufrido el texto del frontispicio, ya que la palabra «Colegio» está escrita con letra diferente y mayor que el resto, apreciándose claramente que se halla escrita sobre una superficie raspada. De ello se deduce que hubo primitivamente otra palabra que con bastante seguridad fue «*Hermanidad*»: diciendo «Libro de la Hermanidad...» en lugar de «Libro del Colegio...».

Aunque la denominación de «Colegio» la adoptaron los plateros a mediados del siglo XVIII para sustituir a la de «Gremio» y para defenderse de la extinción que de los gremios provocaron los Borbones⁶, la corrección gráfica debe ser bastante posterior.

El hecho de suponer que la palabra primitiva fuese «Hermandad» se debe a que ésta figura en el frontispicio del libro de dibujos de plata, que entró en vigor en el mismo año de 1754, y que no presenta alteración alguna en su grafía.

Otra palabra que también parece rascada y escrito encima con letra diferente, es la de «Certificado», que ofrece la misma grafía que «Colegio», por lo que hay que pensar que ambas correcciones fueron hechas al mismo tiempo. En el texto semejante y sin alterar que ofrece el libro de dibujos de plata, la palabra correspondiente es «Fee», y ésta es la que pensamos que fue raspada.

Muy probablemente estas correcciones fueron hechas en el siglo XIX, a juzgar por el tipo de letra, y quizá también por el sentido de las palabras, ya que Colegio y Certificado corresponden más propiamente al siglo XIX que Hermandad y Fee, que evidentemente son términos más antiguos.

El colofón (fig. 4) presenta un dibujo semejante al del frontispicio, aunque más unitario, ya que forma un verdadero marco que encuadra al texto. El borde de la cartela tiene forma simétrica y está formado por líneas quebradas a base de entrantes y salientes, tanto curvos como mixtilíneos, que se decoran por piedras o perlas, acomodándose al tipo de cartela rococó imperante en la ornamentación del momento. Alrededor de ella se despliegan dibujos de joyas en los que predominan las piedras talladas como en el frontispicio, no obstante éstas son diferentes a uno y otro lado, y por lo tanto componen un conjunto asimétrico.

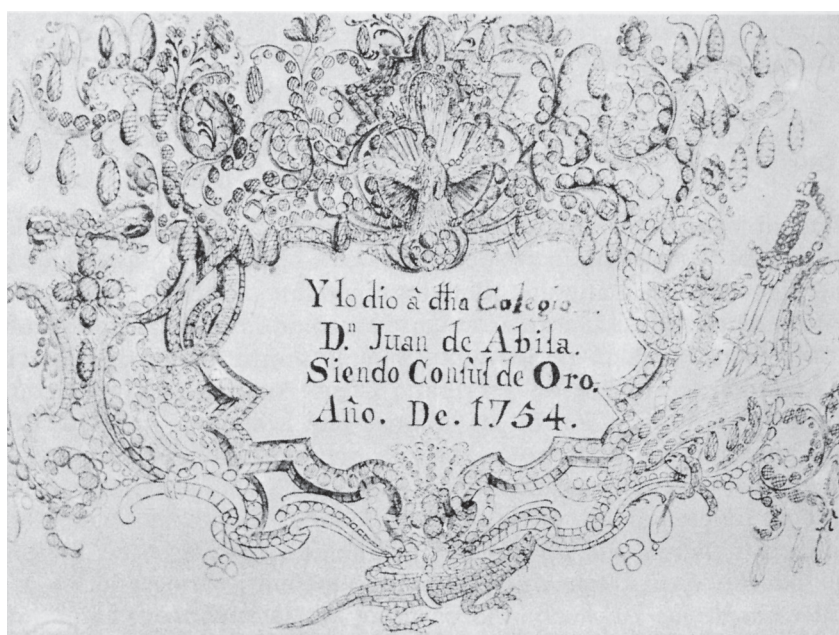


Fig. 4

La parte superior está formada por un entramado de tallos, flores y hojas del último barroco, totalmente cubiertos de piedras, excepto algunas cardinas que quedan visibles. Su disposición es ho-

rizontal y semejante a la de un broche de pecho, ocupando el centro un medallón lobulado con una paloma en el interior.

La parte inferior es más sencilla, y de su centro cuelga una especie de dragón cubierto de pedrería, que recuerda a los lagartos del siglo XVI. En el lateral derecho se aprecia una espada con enyojado puño y una forma crucífera que indudablemente

⁶ *Ibidem*, págs. 101-102.

representa una joya. En el lateral izquierdo va una cruz formada por cinco piedras, con ráfagas en los ángulos, colgante en la parte inferior y lazo o broche en la superior, por lo que puede identificarse con una joya masculina de aquellas llamadas «venera de lazo». Ésta, junto con la espada, y quizá el dragón como colgante, hace pensar que el colofón se destinó a la representación de joyas masculinas, mientras que el frontispicio se dedicó a las femeninas.

El texto del colofón dice: «Y lo dio a dicha Colegio Don Juan de Abila. Siendo Consul de Oro. Año. De. 1754.» Si se observa el dibujo puede verse que la palabra Colegio también ha sido escrita sobre un raspado en cuyo lugar seguramente figuraba el término Hermandad, no habiéndose preocupado los correctores de cambiar el género del artículo y del adjetivo al sustituir el sustantivo.

LOS MODELOS DE JOYAS. SU NOMENCLATURA

Los dibujos propiamente dichos son dieciséis, bien conservados, de una misma mano, según Angulo, y decorados con orlas de temas geométricos, que contienen en sus ángulos motivos vegetales.

Aunque la disposición del libro es de sentido horizontal, lo mismo que su numeración, la visión de los dibujos es de sentido vertical, apareciendo bajo la imagen la rúbrica del escribano Diego Antonio de Garay como ya explicamos. La numeración de las láminas está hecha con números de palo grueso, pero junto a ellos no aparece la denominación de la pieza, como ocurre en otros cuadernos anteriores. Aunque algunas joyas muestran claramente su funcionalidad, como en el caso de los anillos, no ocurre lo mismo con otras piezas que pueden ser pendientes, broches o cualquier otro tipo de adorno. Don Diego Angulo, cuando estudió y fotografió los dibujos en la década de los 20, denominó bastante acertadamente cada una de las piezas basándose solamente en su aspecto visual. Nosotros hemos intentado una aproximación mayor a su nomenclatura a través de la revisión de los dos libros de exámenes para maestros plateros que van de 1669 a 1753, el primero, y de 1756 a 1870, el segundo, anotando, cuando en ellos figura, la pieza que le tocó a cada maestro y el número que le correspondía en el libro de dibujos. Aunque no siempre figura en los exámenes el número de la pie-

za caída en suerte, hay algunas épocas en que los textos se hacen minuciosos, y gracias a ellos hemos podido establecer el nombre que tenía cada joya. Así pues, las obras que figuran en las 16 láminas traían los siguientes nombres:

- Núm. 1. Una venera con lazos y cruz de Santiago.
- Núm. 2. Un zarcillo de lazo.
- Núm. 3. Una venera con lazos.
- Núm. 4. Unas manillas (pulsera).
- Núm. 5. Un broche con ramos⁷.
- Núm. 6. Un sintillo (cintillo). En 1771 tenía pegada encima una venera⁸.
- Núm. 7. Un broche de pecho, un joyelito⁹.
- Núm. 8. Un zarcillo de tres colgantes¹⁰.
- Núm. 9. Un sintillo.
- Núm. 10. Un lazo.
- Núm. 11. Un zarcillo.
- Núm. 12. Un joyelito.
- Núm. 13. Un broche con flores, o lazo con colgante y adornos de flores.
- Núm. 14. Un lazo, una cruz con lazo.
- Núm. 15. Un cintillo.
- Núm. 16. Un lazo de oro y diamantes.

De algunas de las láminas, como puede verse por las notas, no hemos podido hallar su nombre en los libros de exámenes, y por ello hemos adoptado la nomenclatura del Prof. Angulo.

Muchas de las denominaciones son las mismas empleadas en el siglo XVII, tales como zarcillo, lazo, joyelito, cintillo, venera o manillas, sin embargo hay algunas denominaciones que han desaparecido como la de corbata. En realidad, la corbata consistente en un amplio colgante que se colocaba con una cinta bajo el cuello estaba pasada de moda a mediados del XVIII, existiendo de ello constan-

⁷ No hemos encontrado referencia escrita de él y aceptamos la denominación del Prof. Angulo.

⁸ En documento suelto del Archivo de Plateros figura la reclamación presentada por José Lecaroz con respecto a este hecho.

⁹ Tampoco se ha hallado denominación para este dibujo en la documentación, Angulo lo llama broche de pecho, pero podría ser cualquier tipo de adorno pequeño como un botón, la ornamentación de una pulsera, o por semejanza con el número doce un joyel, que viene a ser lo mismo que broche.

¹⁰ Sin referencia escrita, pero evidente por su diseño y comparación con otros dibujos de la época.

cia documental en los exámenes de maestros, lo que prueba su desaparición de los dibujos. En lo que respecta a la terminología coincidente con el siglo anterior, hay que decir que las joyas siguen los mismos modelos, aunque naturalmente varían los perfiles, la coloración o la talla de las piedras.

POSIBLE AUTORÍA

Así como algunos dibujos del libro de obras de plata del siglo XVII contienen firmas, no ocurre lo mismo con los dibujos de joyas, que no muestran firmas ni en el siglo XVII ni en el XVIII.

En el cuaderno de joyas que estudiamos figura en todas sus láminas, la rúbrica de Diego Antonio de Garay, escribano o notario del Colegio de Plateros, pero que no puede identificarse ni mucho menos con el autor, ya que la rúbrica está puesta para dar autenticidad y legalidad a los dibujos, apareciendo la rúbrica tanto en este cuaderno de joyas como en el de dibujos de plata, ya que el escribano era el único para todo el colegio. En el colofón se dice textualmente: «y lo dio a dicha Colegio Don Juan de Abila. Siendo Consul de Oro. Año. De. 1754». De Juan de Ávila sabemos que pertenecía a una amplia familia de plateros, pues su padre, Pedro de Ávila, era maestro en 1717 y de su taller salieron varios plateros de oro, entre ellos tres de sus hijos: Francisco, Antonio y Juan, este último examinado de maestro en 1739¹¹ por lo que en 1754, es decir, quince años después, era ya un hombre maduro y acreditado en el gremio que le permitía ostentar un cargo tan importante como cónsul de oro, primera autoridad de la especialidad de joyeros después del padre mayor o máximo responsable de las dos especialidades —oro y plata.

También sabemos que se había formado con Diego Álvarez, que fue su maestro oficial, y que discípulo suyo fue Lorenzo Lecaroz, cabeza de otra dinastía de plateros¹². Gestoso nos confirma la fecha de su examen y la identidad de su maestro, añadiendo que realizó como pieza de examen una ve-

nera, y que en 1764 era de nuevo cónsul, trabajando diez años más tarde en compañía de Joseph Álvarez¹³.

A pesar de las variadas noticias que tenemos de Juan de Ávila no hay ninguna que asegure que sea el autor de los dibujos, ya que la aparición de su nombre en el colofón del cuaderno se refiere principalmente a la autorización que emanaba de su cargo¹⁴. Tampoco podemos negar que sea el autor, aunque el proceso de la aparición de los dibujos se produciría utilizando algunos modelos antiguos reformados, a los que se añadirían otros nuevos, encargando a un platero hábil en el dibujo la reproducción de todos en un cuaderno, que bien podría haber sido el mismo.

EL ESTILO

El conjunto de las dieciséis láminas presenta unos modelos del Barroco final como corresponde a la época en que fueron puestos en vigor, sin apenas entrar en las innovaciones, que ya llevaban más de treinta años impuestas en la Corte.

En realidad son seis los modelos de joyas que se presentan: veneras, lazos, anillos, pulseras, pendientes y broches, estos últimos con algunas variantes, joyas todas relativamente sencillas y sin grandes pretensiones. Han desaparecido los grandes broches o adornos de pecho, los pendientes de grandes dimensiones, los collares, las gargantillas, etc... Según las aseveraciones contenidas en el pleito entre los plateros que recoge Gestoso, en los dibujos dados a comienzos del siglo XVIII se habían evitado las joyas grandes y costosas en los exámenes, porque habiéndolas de pagar los plateros de su bolsillo, la mayoría no podían hacerlo. Ésta puede ser una razón aplicable a este libro de dibujos de 1754, pero es también válido pensar que las joyas utilizables en la época y en la sociedad para la que fueron hechas, eran las que se nos presentan en el cuaderno.

Los inventarios de comienzos del siglo son desde luego mucho más variados en modelos, pues aparecen collares, rosarios de pescuezo, alfileres de pelo, llaveros, relojes, gargantillas, rostrillos, etc.,

¹¹ SANZ SERRANO, M. J.: *op. cit.*, tomo II, Sevilla, 1976, pág. 28.

¹² SANZ SERRANO, M. J.: *op. cit.*, tomo II, Sevilla, 1976, pág. 28.

¹³ GESTOSO, J.: *op. cit.*, tomo II, pág. 28.

¹⁴ Véase primer libro de Exámenes de maestros plateros (1669-1753), en los años correspondientes.

por ello hay que pensar que había disminuido la variedad de joyas a mediados del siglo, cuando aparecen los dibujos nuevos.

La joya más tradicional y de más arraigo desde el siglo XVII es quizá el lazo, presentado en las láminas dieciséis y diez (figs. 5 y 6), y probablemente surgido de la imitación del lazo de tela. El lazo que se nos presenta aquí, a fines del Barroco y ocupando el período de la moda Rococó, se diferencia del puramente barroco —surgido en la segunda mitad del XVII— en una mayor finura de sus lazadas, una elevación de las puntas de las lazadas superiores —que contrasta con la dirección hacia abajo del lazo del XVII—, una menor abundancia de la pedrería y como consecuencia, un abandono progresivo del repujado, cincelado y esmalte. En líneas generales los lazos disminuyen también de tamaño con respecto a los modelos anteriores.

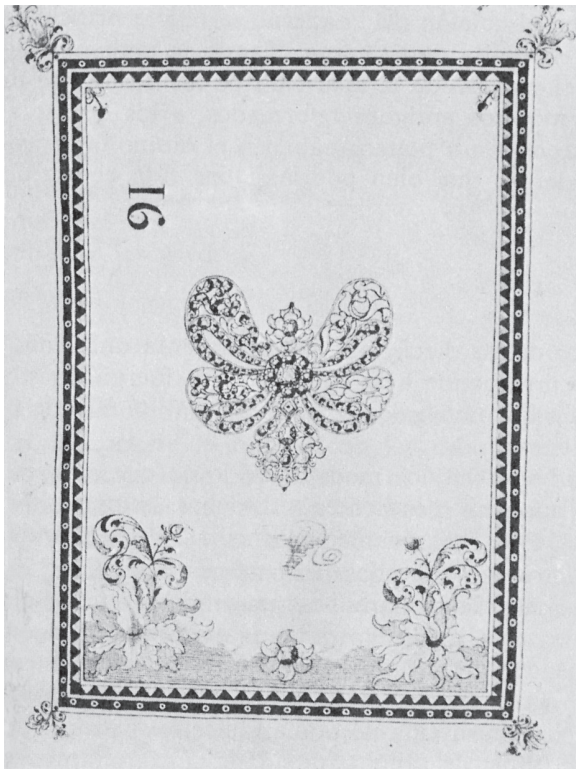


Fig. 5

Su utilización, a juzgar por la pintura de la época, era como broche colocado sobre los vestidos, central o lateralmente. Durante el siglo XIX parece perderse este modelo, aunque todavía se conservan algunos ejemplares en los comercios de antigüedades.

Una variante de lazo es la venera, o cruz con lazo, que consiste en añadir al lazo un gran colgante

en la parte inferior. Éste puede tener forma de cruz, o encuadrar el símbolo de alguna orden militar, siendo los más abundantes en esta época en Andalucía los de la orden de Santiago. El colgante podía ser también un relojito, una miniatura o una simple forma abstracta.

La venera aparece ya en la primera mitad del siglo XVII, pero añadida al lazo no la vemos hasta la segunda mitad del siglo; en este caso con amplísimas lazadas hacia abajo y aspecto macizo y suntuoso.



Fig. 6

Las tres veneras o cruces con lazo que nos presenta el cuaderno de dibujos correspondientes a los números uno, tres y catorce (figs. 7, 8 y 9), se identifican con los modelos dieciochescos abundantísimos en toda Europa, tanto en dibujos como en obras, y constan de lazada doble o triple, con puntas más o menos hacia arriba, copete, cuerpo medio de unión y colgante. La superposición de estas cuatro partes verticalmente compone una figura más alargada que la de las veneras del siglo XVII, que prácticamente sólo tenían lazo y colgante, por lo que su desarrollo era mucho más horizontal.

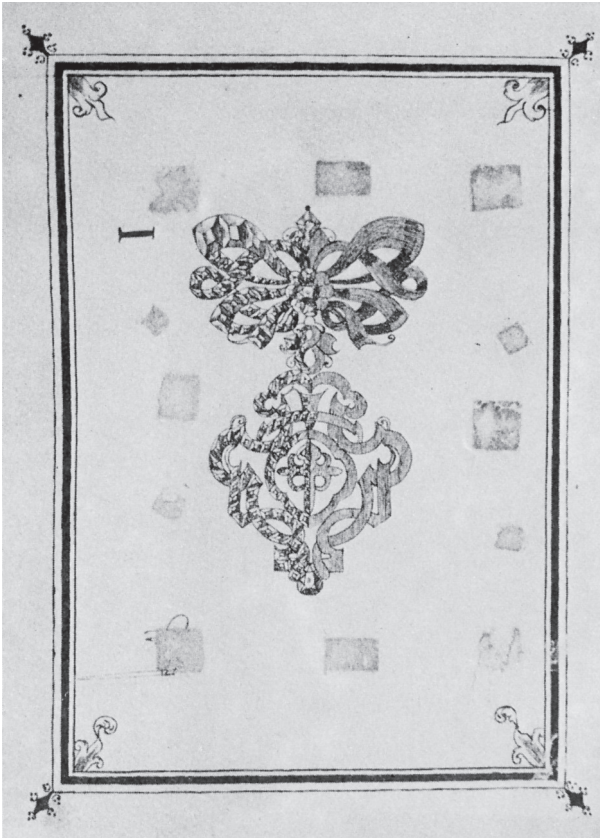


Fig. 7

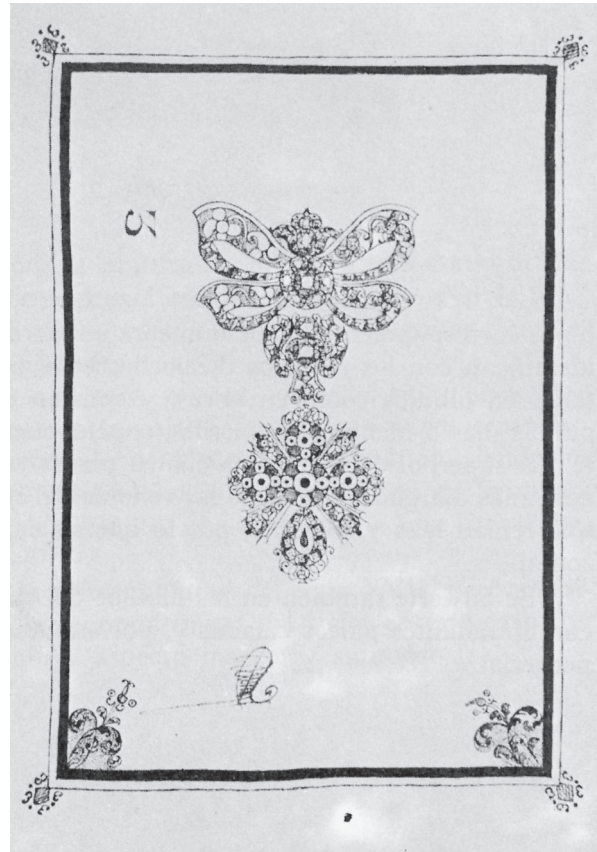


Fig. 8

Se advierte también en los dibujos del cuaderno un sentido más aéreo, con abundantes partes caladas y, por supuesto, un claro predominio de la pedrería.

Los números tres y catorce son muy semejantes, ya que se componen de doble lazada y colgante en forma de cruz, una cruz un tanto cortesana que se halla bastante apartada del sentido religioso del siglo anterior, pues sus brazos se forman por círculos, carece de Crucificado, y las ráfagas se confunden con meros adornos. Diríamos pues que la estructura de la cruz tan arraigada en la sociedad española informa todavía, a mediados del siglo XVIII, un mero colgante decorativo.

La lámina primera, aunque es una venera con la misma estructura de las anteriores, presenta algunas variantes que inducen a pensar en una mayor influencia francesa, pues el lazo con tres lazadas de diferente entramado y el colgante de diseño romboidal —que contiene una cruz de Santiago— se forma por una serie de cintas entrecruzadas que contribuyen a resaltar su aspecto aéreo, recordando los diseños del célebre decorador francés Berain.

Otra de las joyas representadas es el anillo, que ocupa las láminas seis, nueve y quince (figs. 10, 11 y 12). Presenta unos diseños muy tradicionales con el aro siempre decorado y con formas en algunos casos, como en los números nueve y quince, cercanas al Manierismo, siendo más puramente barroco el número seis por la aparición del lazo.

La abundancia de los anillos, piezas las más baratas en cuanto a material y tamaño de las piedras, y sencillas en cuanto a la ejecución, hace pensar que los conocimientos y calidades técnicas de los orfebres sevillanos habían decaído bastante con respecto a los comienzos del siglo, especialmente si se comparan estos dibujos con los de finales del siglo anterior.

No podemos establecer las variantes estéticas entre estos anillos y los del otro cuaderno de dibujos, ya que los anillos no existen en el más antiguo, pero la utilización de anillos en la primera mitad del XVIII es evidente —aunque no abundante—, si observamos la pintura de la época y los inventarios de joyas, donde aparecen denominados como sortijas y cintillos. Esta última palabra pare-

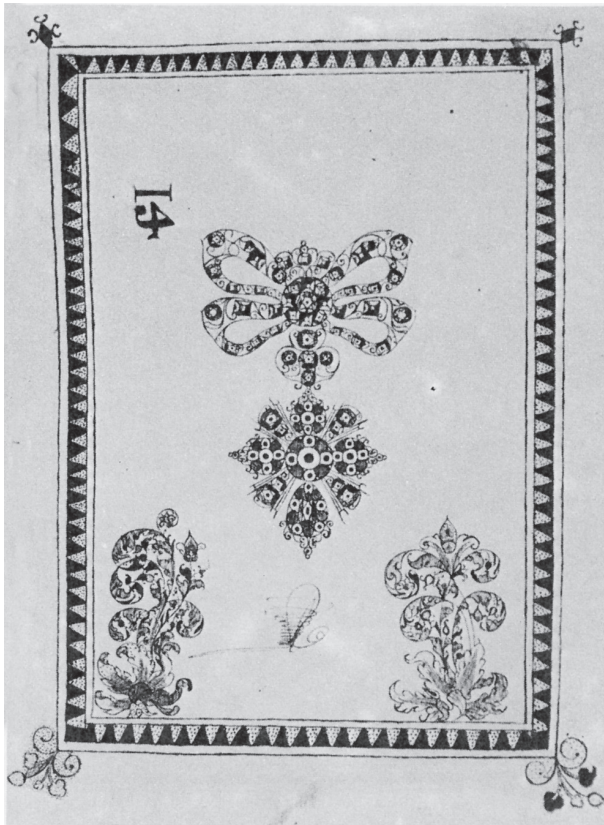


Fig. 9

ce que se refería a varios anillos unidos por una pieza, pero en la denominación de estos dibujos, que constan de simples sortijas, aparece la palabra cintillo más a menudo que la de sortija o anillo.

De todos los dibujos hasta ahora tratados, tres de ellos tenían, hacia 1770, otros diseños pegados encima, como consta documentalmente, y como se puede apreciar por las huellas dejadas en el papel. De estas láminas números uno, seis y diez, sólo de la seis tenemos constancia documental, pero a juzgar por los restos del pegamento, la cubrición debió hacerse a la vez, así que pensamos que la modificación de las tres es coetánea. Los dibujos cubiertos eran una venera, un anillo y un lazo respectivamente, dibujos todos ellos repetidos en otras láminas. Es probable que se hiciese la modificación para incorporar nuevas joyas, tanto en el diseño como en la decoración, que coincidiesen con las nuevas corrientes, quizá rococó. Con respecto al dibujo pegado sobre el anillo de la lámina seis, sabemos que era una venera, aunque ignoramos cuál sería su diseño. De los otros dos dibujos no tenemos referencia documental.

Los dibujos de pendientes o zarcillos, palabra esta última más comúnmente usada en Andalucía,

aparecen en las láminas dos, ocho y once (figs. 13, 14 y 15), y constituyen una novedad con respecto a los modelos del XVII. En general son pequeños y constan de dos cuerpos circulares y ovoides. Los modelos dos y once son casi idénticos y constan de parte superior circular y colgante o pendiente propiamente dicho ovoide, intercalándose entre ambas partes un lazo. Este modelo surgido en la primera mitad del XVIII desbancó a los enormes pendientes verticales vigentes a fines del XVII, que aparecen en el anterior libro de dibujos y que pueden observarse en las pinturas de la época.

Las dimensiones de estos pendientes hicieron pensar a Müller que no colgaban de las orejas, sino de unas cintas sujetas a la cabeza. Los dibujos del siglo XVII efectivamente los presentan con una cinta en la parte superior, lo que inclinaría a apoyar la tesis de Müller, pero en las pinturas coetáneas no se aprecia ninguna clase de cinta sobre la cabeza.

De cualquier modo, los pendientes del cuaderno que tratamos no llevan cinta alguna, lo que hace pensar que colgaban sin duda de las orejas, además su tamaño pequeño no hacía necesario ningún refuerzo. La denominación de todos ellos en la documentación es zarcillo, habiendo desaparecido a mediados del XVIII la palabra orejera.

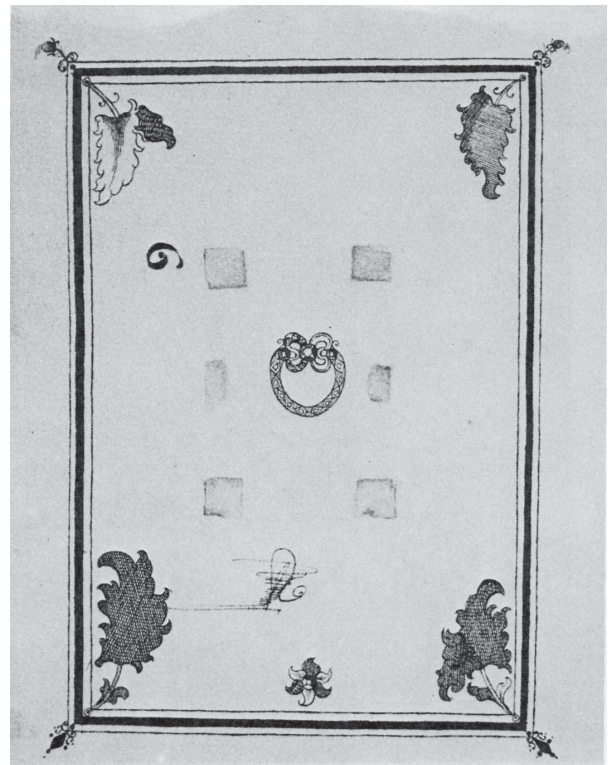


Fig. 10

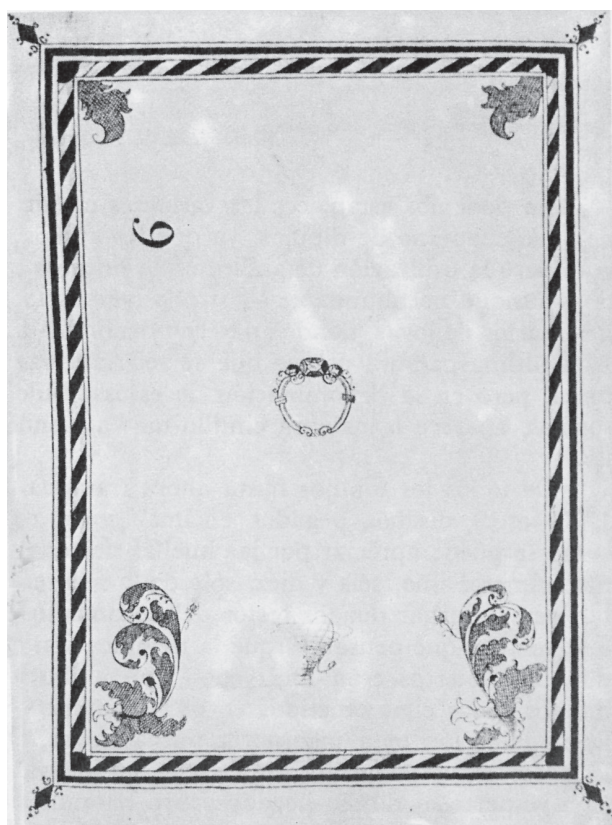


Fig. 11

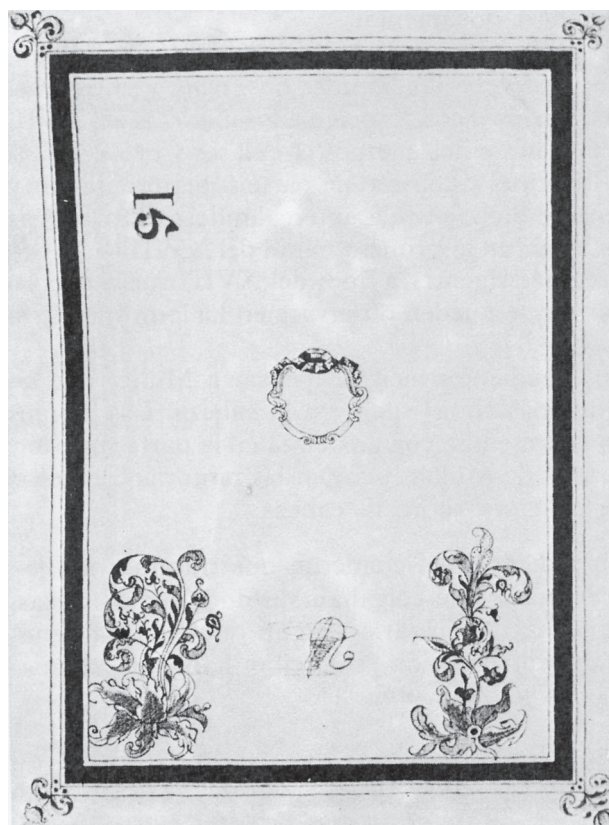


Fig. 12

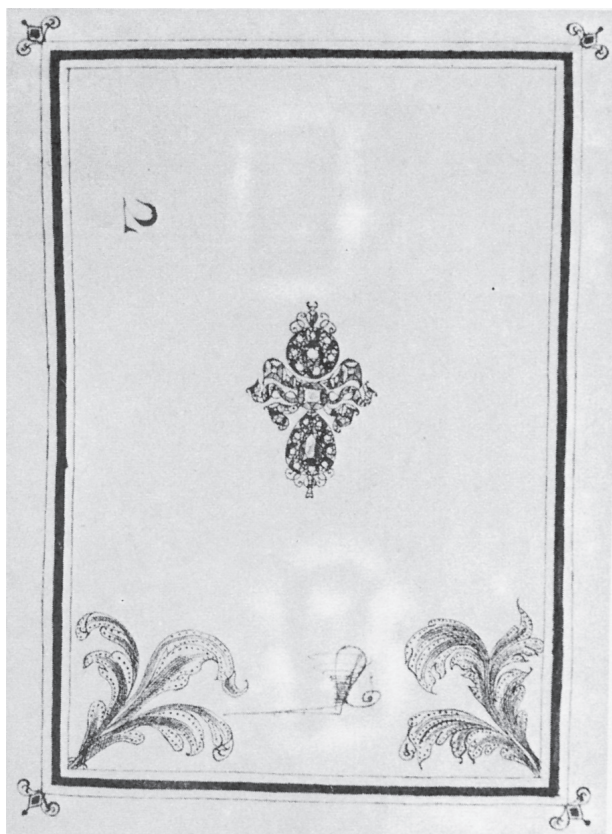


Fig. 13

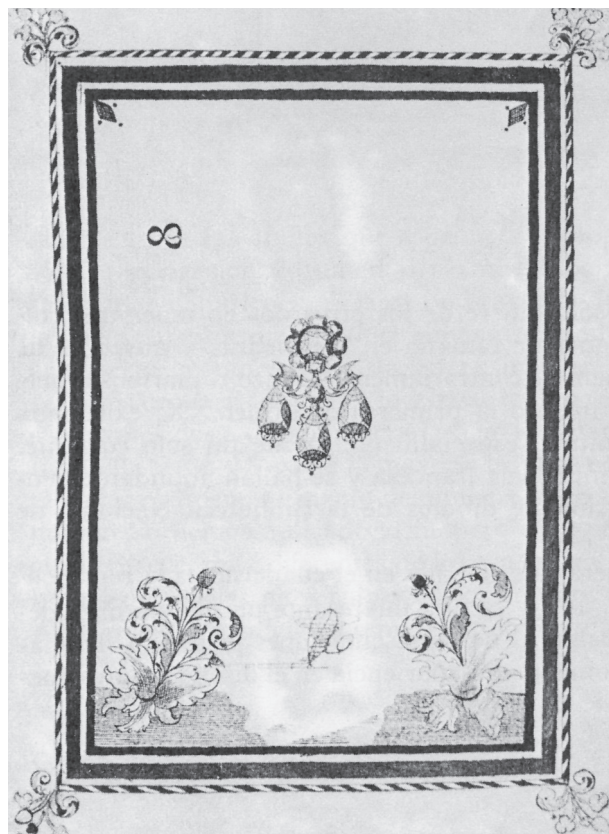


Fig. 14

El dibujo número ocho sólo difiere de los otros dos en tener tres colgantes en lugar de uno, un mayor tamaño en las piedras y ausencia de lazo. Estos modelos de pendientes, contrariamente al lazo o mariposa, perduran hasta el siglo XIX e incluso la primera mitad del XX, existiendo todavía al uso de forma habitual, especialmente los de un solo colgante. Todos ellos tienen una gran influencia francesa y se hallan abundantemente representados en la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional de París.

El único modelo de pulsera que se halla en el cuaderno es la representada en la lámina cuatro (fig. 16), y resulta interesante porque no disponemos de muchos ejemplares reales, ni de representaciones pictóricas detalladas correspondientes a este momento. Su apariencia en el diseño es tan semejante a la de los anillos que a primera vista puede confundirse con ellos, y sólo la aclaración documental permite saber que era unas «manillas». En realidad, su apariencia es la de un brazalete rígido con amplia decoración en la parte superior que produce un ensanchamiento, obra claramente barroca con cierto acento manierista en el aro por las cintas enrolladas.

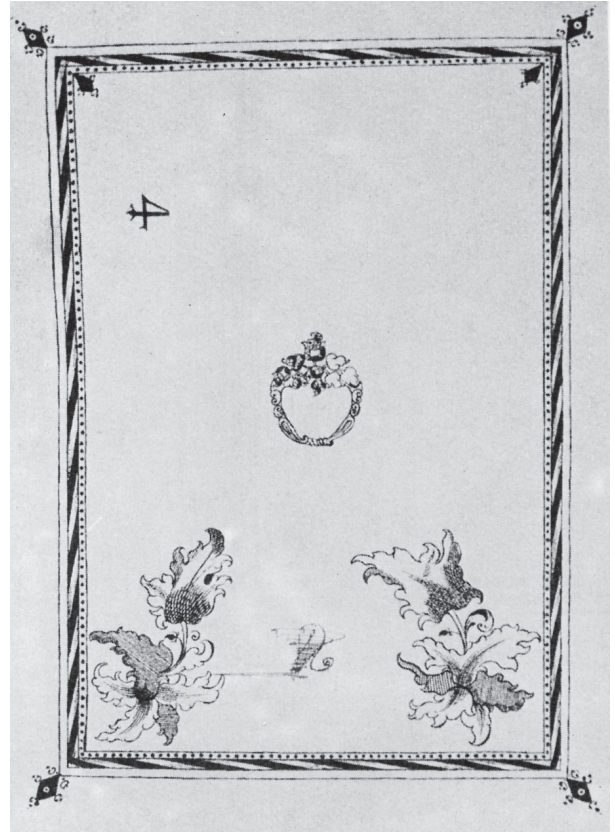


Fig. 16

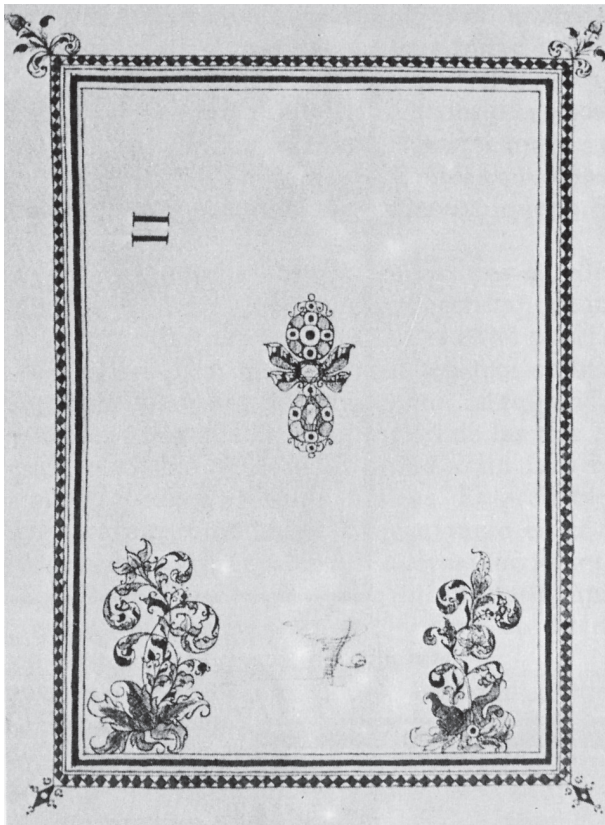


Fig. 15

Los broches, alfileres o joyeles se hallan representados en cuatro láminas semejantes dos a dos y numeradas con los guarismos cinco, siete, doce y trece (figs. 20, 17, 18 y 19). De la mayoría de ellos no se ha hallado referencia escrita en los exámenes, excepto del número doce, que es llamado «joielito», y este nombre lo hemos aplicado al número siete por su semejanza. Los números cinco y trece, muy diferentes de los anteriores, parecen también por su forma broches o joyeles para colgar en los vestidos, o quizá adornos para el pelo, pues guardan una cierta semejanza con algunos dibujos de «aigrettes» de la Biblioteca Nacional de París. Cualquiera que fuese su utilización, los dibujos siete y doce representan la tradición barroca basada en el lazo, mientras que los otros dos son una forma más avanzada del joyel. No obstante, no se encuentran dibujos semejantes a los dos primeros mencionados en los cuadernos de dibujos del siglo XVII, siendo además más comúnmente utilizada en la documentación de dicho siglo la palabra joya en lugar de joyel.

Los dibujos siete y doce tienen forma rectangular y líneas cerradas sobre sí mismas, constituyen-

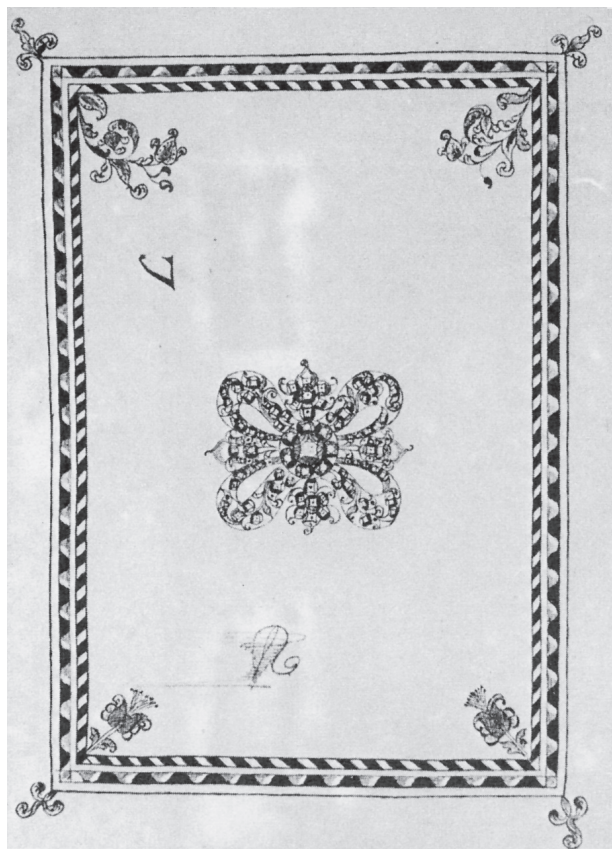


Fig. 17

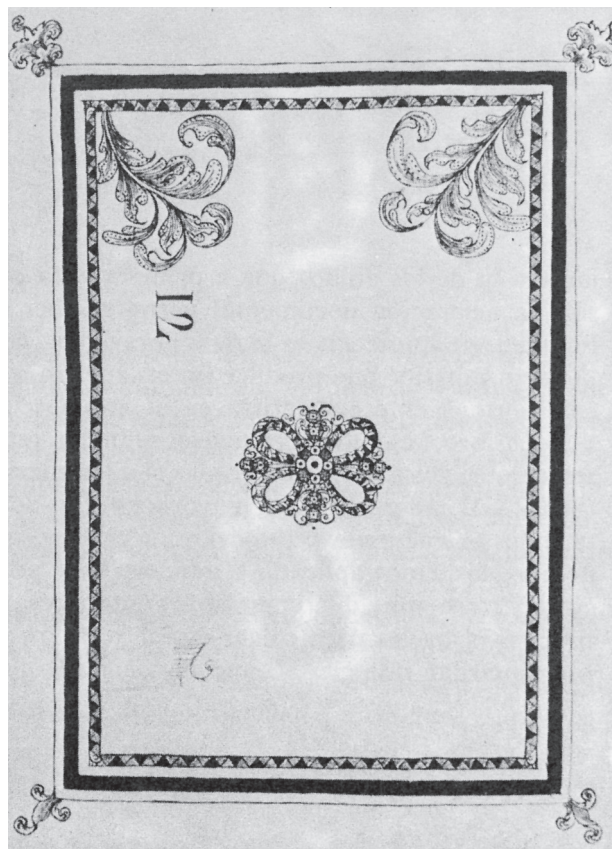


Fig. 18

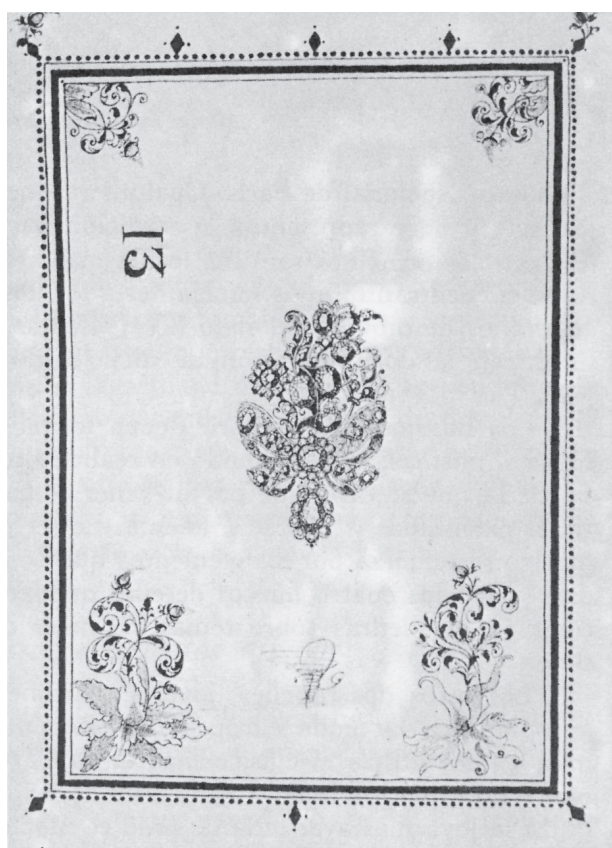


Fig. 19

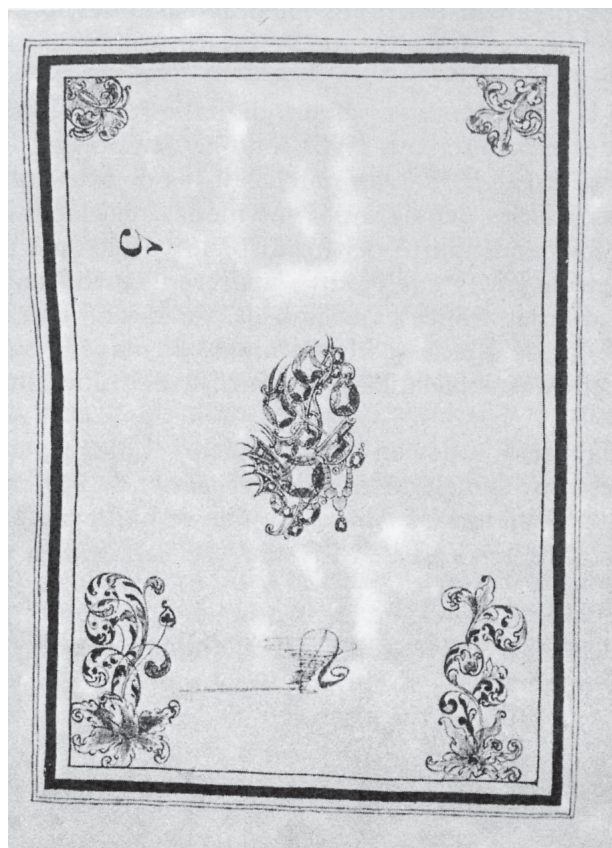


Fig. 20

do en realidad una variedad de lazo o mariposa, de la que se distingue por no tener colgante alguno y por estar sus lazadas extendidas y frontales, además de ser del mismo tamaño. Su aspecto macizo se refuerza por los elementos que ocupan los lugares entre las lazadas, y sólo los cuatro huecos de ellas quedan como espacios vacíos. La decoración de piedras sobre temas vegetales es más evidente en el número siete.

Los otros dos broches, joyeles o airones, son joyas novedosas y más apropiadas a la moda europea del momento. El dibujo número trece es mixto, pues utiliza el clásico lazo en la parte inferior, y en la superior se ofrece un ramo totalmente asimétrico, que ya refleja el espíritu rococó. Pero quizá la joya más avanzada de todo el cuaderno sea el broche número cinco, totalmente asimétrico en su composición y con la introducción de elementos extraños como alas de pájaro o mariposa, piedras colgantes, y en general formas abstractas, dedicadas únicamente a soportar piedras de mayor o menor tamaño.

Ninguna de estas cuatro láminas muestra señales de haber tenido otra pegada encima, por lo que debieron estar en vigor todo el tiempo que lo estuvo el cuaderno, no obstante, no se conservan muchas joyas de este tipo, que debieron ser desbancadas a fines del siglo por las modas neoclásicas.

Las joyas que aparecen formando parte del frontispicio y colofón son mucho más complicadas de ejecución, y sus piedras aparecen mucho más talladas, asemejándose a los dibujos franceses coetáneos. Su diseño es esquemático y difiere mucho de los detallados de las láminas, de manera que podría pensarse que responden más a la fantasía decorativa del dibujante que a la realidad.

De los broches de pecho representados en el frontispicio, el mayor, colocado en la parte superior, es muy semejante a uno procedente de Florencia, que se conserva en el Museo Victoria y Alberto, y que se halla catalogado como de la primera mitad del XVIII¹⁵. Muy barroco es también el broche pequeño de la parte inferior de la lámina, y más cercanos al rococó los broches en forma asimétrica de ramos que se hallan en los laterales.

Con respecto al colofón dedicado a joyas masculinas, parece acercarse algo más a la realidad, pero su arcaísmo es también evidente, especialmente en lo que se refiere a la cruz con lazo, que responde más a modelos del siglo XVII, así como el dragón o lagarto de diamantes que pende en la parte inferior, que es de tradición renacentista. El puño de espada y la cruz del lado derecho están tan esbozados que es difícil tratar de su estilo. Todo ello da entender que el dibujante se inspiró en los diseños italianos y franceses que circulaban por España en esos momentos, a los que añadió toques personales como el del lagarto o la espada.

VIGENCIA Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS DIBUJOS

No se han conservado libros de dibujos de joyas posteriores a este de 1754, es muy probable que no hayan existido, y que éstos sean los últimos dibujos que tuvieron los plateros de oro para examinarse.

Como ya se ha consignado en el texto, hacia 1770 se habían realizado algunas modificaciones incorporando tres láminas nuevas, pegadas sobre otras que representaban dibujos repetidos o anticuados, y en este último estado debió mantenerse el cuaderno hasta que se dejó de usar, fecha difícil de precisar, pero que podríamos situar como tope máximo en la primera mitad de siglo XIX.

La obligación de abrir el libro y realizar el dibujo que les saliese al azar, fue perdiéndose poco a poco, y a medida que avanzaba la segunda mitad del XVIII los exámenes iban reduciéndose a la presentación de la documentación acreditativa de limpieza de sangre, y a la certificación del maestro que le había enseñado, así como al pago de los derechos de examen, olvidándose el propio examen.

En la primera mitad del siglo XIX se menciona poco el libro de dibujos, y el examen se limita al pago de una cuota, al juramento de obediencia a las autoridades gremiales, y a una serie de preguntas técnicas, como puede colegirse del último examen legible que figura en el libro segundo de actas de exámenes, que abarca desde 1756 a 1870, y que dice así:

«En la ciudad de Sevilla, a 21 de noviembre de 1860, fueron examinados e incorporados a la clase de maestros plateros a Don Francisco Perrier y a

¹⁵ LANLLIER, L.: *op. cit.*, pág. 131.

¹⁶ El último examen registrado data de diciembre de 1870. SANZ SERRANO, M. J., *op. cit.*, tomo I, pág. 106.

Don Antonio Quesada, ambos de Sevilla, los cuales, hechas las preguntas de ordenanza a las que contestaron bien y correctamente, juraron defender el Sagrado Dogma de la Inmaculada Concepción, Virgen y Señora Nuestra, guardar y hacer guardar nuestras reales ordenanzas y prestar obediencia a los S.S. Cónsules actuales y sucesores; y después de haber tomado posesión quedaron con el derecho de todos los de su clase, como se les hizo saber. Cónsul de Oro, Manuel Castilla; Cónsul de Plata, Manuel Sánchez Sáez; Manuel Aceves, secretario. (Al margen) Don Antonio de Quesada fue excluido por no pagar los derechos de examen.»

Así pues, durante los setenta años de funcionamiento que tuvo el gremio o colegio de platería en el siglo XIX¹⁶, no debió estar vigente el libro de dibujos de joyas, no sólo por la falta de referencias documentales sino también porque los modelos neoclásicos habían dominado el gusto e invadido el mercado, quedando abundantes muestras de joyas de este período. Los modelos utilizados durante el XIX debieron venir de la Corte, cuando no fueran las propias joyas, ya que la actividad de los joyeros sevillanos decayó considerablemente durante este siglo.

