

# rrc

## Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XVI-XVIII

Laura Illescas  
Antonio Joaquín Santos  
Jesús Rivas Carmona  
María Concetta di Natale  
Sergio Intorre  
Eds.



Universo Barroco Iberoamericano





Las artes  
suntuarias al servicio  
del culto divino

**Siglos XVI-XVIII**



# Las artes suntuarias al servicio del culto divino

## Siglos XVI-XVIII

Laura Illescas  
Antonio Joaquín Santos  
Jesús Rivas Carmona  
María Concetta di Natale  
Sergio Intorre  
Eds.



Università  
degli Studi  
di Palermo



Universidad  
Isabel I



© 2024

## Universo Barroco Iberoamericano

Nº 32

### Editores

Laura Illescas

Antonio Joaquín Santos

Jesús Rivas Carmona

María Concetta di Natale

Sergio Intorre

### PUBLICACIONES ENREDARS

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

#### Director Enredars

Fernando Quiles García

#### Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M<sup>a</sup> Ruiz Romero

#### Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

#### Imagen de portada

Virgilio Fanelli, c. 1668. Detalle del trono de la Virgen de la Esperanza (iglesia de San Cipriano, Toledo).

#### Diseño de portada

Adrián Contreras

#### Maquetación

Fernando Fernández. ed-Libros

#### Fotografías y dibujos

© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio

Iberoamericanos en Redes / Universidad

Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-59769-7

2024, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre

ISBN: 979-12-5977-302-9

2024, Roma, Italia



Università  
degli Studi  
di Palermo



OSSERVATORIO PER LE  
ARTI DECORATIVE IN ITALIA  
"MARIA ACCASCINA"



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



Universidad  
Isabel I

UNIVERSIDAD DE  
MURCIA



Roma TrE-Press  
2024



EnredARS



UNIVERSIDAD  
PABLO  
OLAVIDE  
SEVILLA

## **Evaluadores externos de este volumen**

- Adrián Contreras Guerrero.  
*Universidad de Granada*
- Pedro Jaime Moreno de Soto.  
*Patrimonio artístico. Junta de Andalucía*
- Sergio Ramírez González.  
*Universidad de Málaga*
- Mariano Casas Hernández.  
*Universidad de Salamanca.*
- María Victoria Herráez.  
*Universidad de León*
- Lucía Lahoz Gutiérrez.  
*Universidad de Salamanca*
- Maria de la Mercè Compte i Barceló.  
*Universidad de Barcelona*
- Manuel Pérez Hernández.  
*Universidad de Salamanca*
- Yolanda Fernández Muñoz.  
*Universidad de Extremadura*
- Sergio Pérez Martín.  
*Universidad de Valladolid*

## **Comité Asesor**

### **Universo Barroco Iberoamericano**

- Ana Aranda Bernal.  
*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*
- Dora Arizaga Guzmán.  
*Arquitectura. Quito, Ecuador*
- Alicia Cámara.  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
- Elena Díez Jorge.  
*Universidad de Granada, España*
- Marcello Fagiolo.  
*Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
- Martha Fernández.  
*Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
- Jaime García Bernal.  
*Universidad de Sevilla, España*
- María Pilar García Cuetos.  
*Universidad de Oviedo, España*
- Lena Saladina Iglesias Rouco.  
*Universidad de Burgos, España*
- Ilona Katzew.  
*Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
- Mercedes Elizabeth Kuon Arce.  
*Antropóloga. Cusco, Perú*
- Luciano Migliaccio.  
*Universidade de São Paulo, Brasil*
- Víctor Mínguez Cornelles.  
*Universitat Jaume I. Castellón, España*
- Macarena Moralejo.  
*Universidad Complutense, España*
- Ramón Mújica Pinilla.  
*Lima, Perú*
- Francisco Javier Pizarro.  
*Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
- Ana Cielo Quiñones Aguilar.  
*Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
- Esther Merino Peral.  
*Universidad Complutense de Madrid, España*
- Janeth Rodríguez Nóbrega.  
*Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
- Olaya Sanfuentes.  
*Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*





# Índice

Introducción	13
<b>Laura Illescas y Antonio J. Santos</b>	
<b>Arte del bordado</b>	
Bordados de ornamentos litúrgicos en el Museo Franz Mayer de México	17
<b>Jesús Aguilar Díaz</b>	
José Gualba y el bordado de ornamentos para la festividad del Corpus en la España del siglo XVIII	35
<b>Ana María Ágreda Pino</b>	
El azul en la liturgia hispana: los ternos de la Purísima	63
<b>Manuel Pérez Sánchez</b>	
<b>Arte de la platería</b>	
Plateros escasamente conocidos en la Sevilla de la primera mitad del XVI: Diego de Vozmediano, Hernando de Antezana y Rodrigo Gallego	97
<b>Francisco Javier Herrera García</b>	
El arca-relicario del cuerpo de san Eugenio en la catedral de Toledo	129
<b>Margarita Pérez Grande</b>	
Orefici, argentieri e cristallai per il Duomo di Milano tra XVI e XVII secolo. Un trono espositorio con due angeli "sopra un monte" e l' arca per il corpo di san Carlo Borromeo	199
<b>Paola Venturelli</b>	

- Al servicio del culto eucarístico: las custodias procesionales en las hermandades sacramentales de Sevilla 239  
**José Roda Peña**
- “[P]era as festas do Senhor”: sacrários, custódias e monumentos eucarísticos na igreja do Convento de Santa Clara do Porto, no século XVII 265  
**Ana Cristina Sousa**
- Il reliquiario farnesiano di Leonessa 293  
**Benedetta Montevecchi**
- Una aproximación a los plateros y a la plata labrada en los autos de bienes de difuntos indianos de la época virreinal 305  
**Carmen Heredia Moreno**
- Francisco de Herrera el Mozo en la capilla real de la catedral de Sevilla 327  
**Juan María Cruz Yábar**
- Sobre el patrocinio artístico de los Quiroga en San Miguel de Montefurado, la custodia de Juan Manuel Sanz y otras piezas de platería salmantina 355  
**Javier Gómez Darriba**
- Tres piezas de platería religiosa en Portugal con la marca de Francisco Villarroel: una contribución al conocimiento de la obra y trayectoria del platero salmantino 385  
**Nuno Cruz Grancho**
- “Todo el primor y proporción que pide el arte”. Dibujos de platería para el Convento de Nuestra Señora de Montserrat de Ciudad de México y otros envíos de plata 409  
**Ignacio José García Zapata**
- La cassa d’argento dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo a San Fratello (Me) e l’evoluzione dell’urna reliquiario in Sicilia dal Seicento al Settecento 423  
**Salvatore Anselmo**

- Vasa sacra* per l'Eucarestia del Tesoro di San Martino di Corleone: alcuni esempi dal XVI al XVIII secolo 437  
**Rosalia Francesca Margiotta**
- Ecce crucem domini* fugite partes adversas. La Cruz de los Conjuros de la Catedral de Orihuela 449  
**Mariano Cecilia Espinosa**  
**Gemma Ruiz Ángel**
- La renovación de la plata labrada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX 467  
**Fermín Lazpiur Santos**
- El inventario de alhajas de la Catedral de Sevilla de 1828: reflejo documental de un cambio de época 489  
**Manuel Varas Rivero**
- La plata al servicio del culto a la Virgen dolorosa. Los palios históricos de Sevilla 509  
**Rafael Jesús Machuca Cabezas**
- Arte de la joyería**
- Il gioiello all'alba della Controriforma. Nuove iconografie a servizio della devozione cattolica 529  
**Serena Franzon**
- Riverberi sacri sui gioielli di Sicilia. Culti di dulìa e iperdulìa nei medaglioni devozionali. 1650-1750 549  
**Roberta Cruciatà**
- El *rostrillo*, joya mariana por excelencia. A propósito de un dibujo de la Biblioteca Nacional de España 577  
**María Jesús Mejías Álvarez**
- "De brillantes, coronas y mantos muchos más. Vestir y alhajar a la Virgen del Pilar" 597  
**Carolina Naya Franco**

## Arte del mueble

Unos interiores olvidados: el amueblamiento de las sacristías  
en la Edad Moderna 627

**María Mercedes Fernández Martín**

El coche de Carlos II pintado en la iglesia de los Venerables de  
Sevilla: carrocería, artes suntuarias y liturgia barroca 645

**Álvaro Recio Mir**

## Culto y liturgia

*Instructionum Supellectilis Ecclesiasticae* de Carlos Borromeo. El  
ajuar litúrgico y las artistas sicilianas 677

**María Roca Cabrera**

Platería, escenografía y culto mariano 691

**Jesús Rivas Carmona**

“Nota delle robbe entrate in floreria ne l’ochasione di fare  
le fascie della nascita dell’Infante di Spagna l’anno 1658”.  
Precisazioni sulle fasce benedette commissionate da papa  
Alessandro VII 705

**Lucia Ajello**

La uniformidad del interior y la reforma de los altares de San  
Antonio de los Alemanes en 1780. Un ideal poco corriente en  
el pensamiento arquitectónico ilustrado 725

**María Teresa Cruz Yábar**

*Tinch rebuda dels administradors de la confraria del Roser.*  
La cofradía de la Mare de Déu del Roser de Mataró y la  
promoción de objetos artísticos a través de los  
recibos (1721-1800) 759

**Héctor López Silva**

Devoción y pervivencia del culto a Santo Domingo durante la  
instauración del liberalismo en Osuna. 773

**Antonio Morón Carmona**

# Introducción

En la creatividad desarrollada bajo el patrocinio de la Iglesia Católica, con el término de artes suntuarias se denomina a un grupo heterogéneo de piezas confeccionadas para el cumplimiento de propósitos esenciales: servir en el desarrollo de las ceremonias litúrgicas y contribuir al exorno de los espacios, así como de las imágenes religiosas. Ciertamente es que, en un primer momento, la historiografía relegó su estudio a una segunda posición por ser consideradas “artes menores”, en oposición a la arquitectura, escultura y pintura. No obstante, y para su fortuna, tal concepción comenzó a cambiar en el ocaso del siglo XX gracias al afán por abordar su estudio sistemático y la consiguiente publicación de trabajos donde disciplinas como la orfebrería, la eboraria o la joyería se alzaron como las auténticas protagonistas. Así, este tipo de piezas dejaron de ser meros elementos utilitarios en la liturgia para convertirse en creaciones artísticas de primer orden, logrando alcanzar una importancia que el paso del tiempo había silenciado y olvidado. El avance en la consecución de un conocimiento más riguroso de la cronología de estas piezas, así como de sus autores o estilos, entre otras cuestiones, fue clave para desterrar esa antigua clasificación peyorativa y revalorizar su posición en las Bellas Artes.

En aras de continuar con la estela descrita, el equipo docente de las universidades de Sevilla, Isabel I, Murcia y Palermo tuvimos la necesidad de plantear una convocatoria para que diferentes investigadores especializados en las disciplinas señaladas tuvieran la oportunidad de volcar sus conocimientos y experiencias, poniendo en valor la relevancia histórica y artística que tuvieron estas creaciones en la liturgia católica. Para ello, se eligió la colección de Universo Barroco, planteada desde su inicio como una vía de exploración de territorios en los que aún la historiografía no había logrado alcanzar la profundidad debida, ocurriendo así en el caso que nos ocupa. Y es que, tras una rápida lectura de los títulos publicados, nos percatamos de que ninguno de ellos había sido reservado para el estudio de las artes suntuarias, convirtiéndose, por tanto, en una brillante oportunidad para subsanar esta laguna.

Las líneas de trabajo planteadas tuvieron siempre en consideración el fin aludido, intentando dar cabida a todas las disciplinas englobadas para el término que da título a nuestro libro, y además enfocadas también a visibilizar su importancia dentro del desarrollo de la ceremonia litúrgica católica durante la Edad Moderna. Por ello, una de las líneas con mayor peso fue aquella donde se dio cabida a la importancia del Concilio de Trento y la doctrina que emanó de su posterior desarrollo como motor creativo en estas artes. Partiendo de su significación, se fueron diseñando otras vías de actuación particulares donde se incluyeron los estudios de mobiliario, bordado, platería y joyería, como partes constituyentes esenciales de las artes decorativas en la liturgia tridentina. Tampoco olvidaron otras líneas tangenciales a tratar como los promotores, las interacciones e influencias con el resto de las artes, las fiestas y su importancia para su desarrollo, así como aspectos diversos que tuvieran cabida en la temática propuesta.

Sin lugar a duda, el resultado de esta convocatoria publicada en el año 2022 tuvo un éxito rotundo, siendo prueba de ello la recepción de un nutrido número de trabajos que, posteriormente, fueron sometidos a un riguroso proceso de revisión por pares ciegos en aras de conseguir la calidad científica. Finalmente, treinta y dos fueron los seleccionados y agrupados por diferentes materias: un primer grupo donde incluyen los trabajos sobre el bordado litúrgico; a continuación, un segundo dedicado a la platería litúrgica cuya extensión y variedad resulta notablemente mayor a la del resto, como cabría esperar; en el tercero se atiende al mundo de la joyería tan presente en el ámbito de la devoción mariana, en el cuarto se engloban las aportaciones concernientes al mobiliario y su presencia en las innovaciones tridentinas; y, un quinto y último grupo donde se abordan diferentes aspectos de la liturgia y su vinculación con el desarrollo de las artes decorativas, con casos concretos muy representativos y singulares tanto del territorio ibérico como también italiano.

Gracias a la ilusión y esfuerzo compartidos, hoy es posible presentar el primer libro de la colección Universo Barroco dedicado de manera exclusiva al estudio de las artes suntuarias en la Edad Moderna, donde investigadores de España, Italia y Portugal han aportado las últimas novedades en su campo de trabajo para conseguir un resultado en sintonía con la calidad exigida por la comunidad científica. Así, el lector tiene una oportunidad única de ir más allá y descubrir los entresijos que rodearon aquellas piezas confeccionadas bajo el lema *Soli Deo gloria*.

**Laura Illescas y Antonio J. Santos**

# Arte del bordado





# Bordados

## de ornamentos litúrgicos en el Museo Franz Mayer de México<sup>1</sup>

Embroidered liturgical ornaments from the Franz Mayer Museum of México (16th-17th centuries)

**Jesús Aguilar Díaz**  
Universidad de Sevilla

### **Resumen:**

En el presente trabajo damos a conocer una serie de bordados que se conservan en el Museo Franz Mayer de México. Dichas obras, de procedencia española y fechables entre los siglos XVI y XVII, en origen formaron parte de distintos ornamentos litúrgicos. Asimismo emprendemos un análisis formal y estilístico de los mismos que se completa con la información obtenida en el archivo de dicha institución.

**Palabras Clave:** Bordado; tejido; ornamento litúrgico; Museo; siglos XVI y XVII.

### **Abstract:**

In the present work we present a series of embroideries that are preserved in the Franz Mayer Museum in México. These works, of Spanish origin and dated between the 16th and 17th centuries, were originally part of different liturgical ornaments. We also undertake a formal and

---

1. La presente publicación es fruto del trabajo realizado en el Museo Franz Mayer en los años 2011 y 2019. En ambas estancias procedí a la catalogación, estudio y análisis formal y estilístico de las piezas bordadas que posee dicha institución. Todo ello fue posible gracias a las ayudas de movilidad del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla. Asimismo quiero mostrar mi más sincero agradecimiento aquellas personas que hicieron posible dicha labor de investigación. En primer lugar a los directores Héctor Rivero Borrell y Alejandra de la Paz Nájera por facilitarme el estudio de las obras analizadas en el presente trabajo. Asimismo por su constante atención y disponibilidad a Ricardo Pérez Álvarez, Sylvia Márquez Parra, Héctor Palhares Dos Santos Meza, María Sánchez Vega, Dalía Vallejo, Tania Vargas Díaz y a mi querida amiga Mayela Flores Enríquez.

stylistic analysis of them that is completed with the information obtained in the archive of said institution.

**Keywords:** Embroidery; knittign; liturgical ornament; Museum; 16th and 17th centuries.

## 1. El Museo

El Museo Franz Mayer, considerado como el más importante dedicado a las artes decorativas en Hispanoamérica, está emplazado en un edificio histórico que se encuentra en el espacio que desde mediados del siglo XVI ocupaba la Casa del Peso de la Harina. En 1586 se funda en el mismo lugar el Hospital de los Desamparados. Ya en 1604 la orden de San Juan de Dios empezó a hacerse cargo del inmueble. Será entonces cuando el edificio adopta la estructura hospitalaria conventual. Tras la expulsión de las órdenes religiosas tras doscientos años de labor, la administración del hospital recae en el Ayuntamiento de la ciudad. Posteriormente Maximiliano de Habsburgo crea un Instituto de Sanidad en él. Se mantendría como Hospital de la Mujer durante varios años siendo declarado en 1931 monumento histórico.

Se ubica en la Plaza de la Santa Veracruz, en el centro de la ciudad de México. La existencia del mismo y su colección se debe al financiero, bibliófilo y financiero de origen alemán Franz Mayer. Dicho mecenas reunió una importante fortuna y se hizo de importantes piezas, comenzando su colección en 1919 con obras principalmente decorativas, por entonces infravaloradas por lo que lo podemos considerar un precursor de su puesta en valor. Durante casi cincuenta años logró reunir un gran número de objetos datables entre los siglos XVI y XIX entre los que destacan los de platería, cerámica, mobiliario, textiles y pinturas, además de azulejos y libros. De estos últimos sobresalen las ejecutorías de hidalguía, algunos incunables y, especialmente, distintos ejemplares del Quijote.

Conocedor de la trascendencia de su colección, y como reconocimiento al país que lo acogió, Franz Mayer lo cedió al pueblo mexicano mediante un fideicomiso cultural del que es legatario el Banco de México, el cual comprendía los recursos económicos para crear un museo de arte. Después de la muerte de Franz Mayer, el Banco de México se ocupó de la colección, compromiso que se inició con la realización de los inventarios oportunos y con la búsqueda de un edificio adecuado donde ubicarlo. Por entonces, la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP) estaba confeccionando un proyecto de recuperación del Centro Histórico de la Ciudad de México en la zona situada detrás de la Alameda. Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto e

integrante del patronato ya citado, propuso que el museo se instalara en el inmueble conocido como Hospital de la Mujer, que se encontraba abandonado.

Con recursos económicos de ambos organismos se llevó a cabo su restauración. Al frente del proyecto arquitectónico estuvo Guillermo Gutiérrez Esquivel y en el de la museografía Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. Casi cinco años duraron las fases de restauración y habilitación de espacios museísticos. El 15 de julio de 1986 se inauguró finalmente el Museo por el presidente de la República Miguel de la Madrid Hurtado<sup>2</sup>.

## 2. El estudio del arte del bordado erudito en México

El estudio de esta parcela de la historia del arte en México es muy escaso. Son muy pocos los trabajos que abordan desde un punto de vista académico este mal llamado arte menor. Entre ellos destacar algunos de Virginia Armella de Aspe o Guillermo Tovar y de Teresa<sup>3</sup>. Esta falta de especialistas en la materia queda también reflejada en el escaso protagonismo de las obras bordadas en el Museo Franz Mayer. A pesar de poseer un número considerable y de gran calidad de los mismos solo unos pocos permanecen expuestos en algunas salas de la institución. Asimismo cuando se ponen en valor sus fondos artísticos, las obras bordadas ocupan un lugar secundario.

Gracias a las noticias que nos ofrecen los fondos documentales del Museo, muchas de ellas correspondientes a facturas de compra, podemos afirmar el notable interés que poseía el mecenas en adquirir obras textiles y bordadas. A continuación nos referiremos a algunas de ellas: el 1 de diciembre de 1966 se compraron dos dalmáticas de terciopelo genovés rojo con galón dorado de una largo de 120 cm. por 2.500 pesos<sup>4</sup>; el 2 de abril de 1941 está fechada la factura de la adquisición de un cubre mesa de terciopelo rojo bordado por 100 pesos<sup>5</sup>; de un año después es la correspondiente a un “panel bordado español” por 71,50 dólares<sup>6</sup>; un antepecho de terciopelo bordado por 900

2. María Sánchez Vega, “Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño” *Intervención Año 4*. Núm. 8 Julio-diciembre 2013: 54-58.

3. Virginia Armella de Aspe, *Los Bordados Novohispanos en la Puebla de los Ángeles* (Puebla: Comisión Puebla V Centenario, 1991); *Los Ornamentos Religiosos Novohispanos* (México; First International Conference on Sacred Arte, 1990); *Ornamentos Sacerdotales Bordados* (New York; México: Splendors of Thirty Centuries, 1990); Guillermo Tovar y de Teresa y Virginia Armella de Aspe, *Bordado y Bordadores* (México, 1992).

4. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 570, Caja 14. 1 de Diciembre, 1966.

5. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 137, Caja 4. 2 de Abril, 1941, f. 14.

6. Fondos Documentales Franz Mayer. N° Inventario 137, Caja 4. 3 de Octubre, 1942, f. 58.

pesos en enero de 1943<sup>7</sup>; una casulla de terciopelo carmesí y brocatel de oro con aplicaciones de bordado, datable en el siglo XVI, comprado por 19,25 dólares<sup>8</sup>; “una capa ricamente bordada, forma media luna” por 3.000 pesos<sup>9</sup>. Igualmente, en el inventario que se lleva a cabo el 5 de mayo de 1949 acerca de las obras que se encuentran en la residencia de Franz Mayer en la calle Reforma núm. 960, en las lomas de Chacultepec, se recoge que posee, entre todas ellas, en el cuarto grande: una dalmática bordada y en el piso alto otra de estas<sup>10</sup>.

### 3. Estudio, análisis y catalogación de las obras

A continuación, analizaremos estas obras bordadas de origen español, siendo la inmensa mayoría totalmente desconocidas al conservarse en los almacenes del museo y no haberse estudiado ni analizado con anterioridad. Generalmente son fragmentos que en origen formaron parte de distintos ornamentos litúrgicos. Para la exposición de las mismas hemos seguido un criterio cronológico.

#### 3.1. Siglo XVI

Del Quinientos posee el Museo una serie de piezas de indudable valor. En primer lugar citaremos una casulla (H-615/07449/DCN-005)<sup>11</sup> (1,24 x 0,78 m.) que está confeccionada en damasco dorado y presenta en la cenefa delantera, en sendas capilletas, dos imágenes de la Virgen con el Niño. Dichas efigies quedan recortadas en un fondo de terciopelo con incrustaciones de lentejuelas, estas últimas posiblemente añadidas posteriormente, quizás en el siglo XVIII o XIX, dispuestas sobre un paramento reticulado. Todo ello se borda mediante la técnica del matizado, punto matiz e hilo de oro. Una retorcha, más moderna, delimita dicho espacio. De mayor interés es la perteneciente a la parte trasera. En esta ocasión se ha representado a San Pedro, San Juan Bautista y San Roque (Fig. 1) en sus consabidas capilletas. Igualmente sobre un fondo de terciopelo rojo y sobre un suelo ajedrezado. Todas ellas están flanqueadas por ricos balaustres de movidos contornos que sirven de sostén a un arco de medio punto sobre el que se dispone una ostentosa ornamentación de elementos vegetales de claro sabor renacentista. El conjunto queda delimitado por una retorcha, realizada, como es norma, mediante el punto llamado oro tendido u oro llano,

7. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 137, Caja 4. Enero, 1943, f. 59.

8. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 181, Caja 6, ff. 6-8.

9. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 137, Caja 4. 15 de Febrero, 1952, f. 192.

10. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 303, Caja 8. 5 de Mayo, 1949 ff. 1-10.

11. La numeración hace referencia a la clasificación que el museo Franz Mayer le tiene asignada a cada obra, en concreto al núm. de procedencia, núm. de inventario y núm. de catálogo.

cuadrículada y bordada con hilos de oro. Obras similares las encontramos por todo el territorio español, como la casulla de San Blas de la Catedral de Jaén<sup>12</sup>, la de terciopelo de la iglesia de San Bartolomé en Logroño<sup>13</sup>, o la roja de la iglesia parroquial de San Mateo en Lorca<sup>14</sup>.

También en esta centuria hay que encuadrar una serie de cenefas pertenecientes, en origen, a casullas o capas pluviales. Una de ellas (DN-075/09158/FCF-0011) (53,5 x 0,25 m.) forma parte de un conjunto de piezas que Irene Logan donó al Museo el 31 de enero de 2003. Todas quedan insertas en un marco de madera y protegidas con un cristal. Dicha mujer, hija del diplomático belga Robert Everts, también legaría a esta institución una interesante colección de rebozos. El fragmento en cuestión está organizado en tres capilletas configuradas con pilastras sobre las cuales penden remates avernerados y sobre ellos frontones triangulares.

Estos enmarques cobijan las figuras de la Virgen con el Niño, Santiago apóstol y un santo que no ha podido ser identificado. De nuevo la pertinente retorcha, en esta ocasión de motivos ajedrezados y lineales,



Figura 1. Anónimo, detalle de una casulla con capileta de San Roque, siglo XVI. Bordado en oro y sedas, 1,24 x 0,78 m. Museo Franz Mayer, México (H-615/07449/DCN-005).

12. Rosario Anguita Herrador, "Casulla de San Blas" en *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (SS. XVI-XVIII)*, coord. Ismael Amaro Martos (Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2019), 78-79. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la catedral de Jaén, 7 de noviembre de 2019 a 16 de febrero de 2020.

13. Cristina Sigüenza Pelarda, *El bordado litúrgico en La Rioja. La colección textil de la iglesia de Santiago el Real de Calahorra*. Logroño: Instituto de estudios riojanos; Universidad de La Rioja (2018): 225-226.

14. Manuel Pérez Sánchez, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia (1999): 220-222.

rodea la obra. Hilos de sedas de colores y de oro se han utilizado en su elaboración. En cuanto a las técnicas destaca el empleo del punto de matiz. Desafortunadamente presenta numerosas lagunas materiales.

Se conserva igualmente en los almacenes de este museo tres capillos fechables en el Quinientos. Este tipo de fragmento textil forma parte de la capa pluvial y como la mayoría de los ornamentos litúrgicos experimentó una clara evolución. Es sabido que las capas comienzan a formar parte como atavío para la liturgia ya desde el último tercio del siglo VIII. A lo largo de los siglos su diseño iría evolucionando a la par que su enriquecimiento progresivo. La decoración bordada de las mismas se localizaba en las cenefas emplazadas a lo largo de su abertura y en el llamado en principio "capuchón". Este último desaparecería como tal a mediados del Trescientos y se convertiría en un complemento decorativo. En origen tuvo forma triangular, posteriormente rectangular y terminada en punta. Finalmente recibiría la denominación actual y sus dimensiones aumentarían durante los siglos XV y XVI<sup>15</sup>.

El primero (3-277/06428/DCS-0001) (0,52 x 0,52 m.) está decorado con las figuras de San Pedro y San Pablo (Fig. 2). Ambas efigies, nimbadas y con ampulosas vestimentas, se representan con sus habituales atributos y sosteniendo entre ambos un paño adornado con el trigramma de Jesús (IHS) y el corazón atravesado con los siete puñales. Las efigies, flanqueadas por dos balaustres sobre pedestales, se disponen sobre un paramento de baldosas, habitual en las composiciones de la época, y tras ellos se desdibuja un paisaje en el cual, a pesar de las pérdidas de material, podemos reconocer elementos vegetales y alguna construcción. De nuevo apreciamos el empleo de la técnica del oro matizado y el punto matiz. Toda la prenda es rodeada por una retorcha con decoración ajedrezada.

En el otro capillo (3-278/06429-DCS-0002) (0,46 x 0,49 m.) se representa la escena de la Anunciación. La Virgen, arrodillada sobre un cojín, bajo un cortinaje y ataviada con vestido rojo y manto azul, se apoya sobre un pedestal y adelanta el brazo derecho hacia el ángel. Por su parte la figura celestial, vestida con túnica verde y camisa grana, eleva la mano derecha y con la izquierda sostiene un báculo del cual pende una filacteria y la derecha la eleva hacia arriba. Entre ellos se ubica un jarrón con azucenas. Por último en la parte superior se sitúa la paloma símbolo del Espíritu Santo. Ambos personajes se sitúan sobre un paramento cuadrículado. Como es habitual se ha bordado utilizando las técnicas del oro matizado y punto matiz. En el archivo del museo hemos hallado una factura fechada el 1 de enero de 1946

---

15. Ana Agreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (2001): 268.

en el que se especifica la compra de un bordado español de la Anunciación del siglo XVI por 20 dólares, que podría referirse a este<sup>16</sup>. El último (D/04135/DCS0005) (0,48 x 0,45 m.) tiene como escena principal la imagen de la Inmaculada con la luna a sus pies y acompañada por cuatro angelitos sobre fondo dorado. Se ha perdido parte del hilo con el que había sido bordado pero aun así nos permite vislumbrar la técnica del matizado

Una de las pocas obras bordadas que forman parte de la exposición permanente del Museo es una cenefa que se puede contemplar en la Sala dedicada al siglo XVI. La obra en cuestión (D-024-b/01325/FCF-0004) (0,52 x 0,31 m.) debemos encuadrarla en la segunda mitad del siglo. Está seccionada en tres encasamientos, los cuales se ajustan por medio de balaustres sobre pedestales y arcos de medio punto con decoración "a lo romano". Las efigies en cuestión, dispuestas sobre un pavimento ajedrezado, son: en el espacio superior una curiosa representación de San Sebastián (Fig. 3). El santo se aparta de la típica iconografía donde aparece semidesnudo y asaetado sobre un tronco arbóreo. Como es habitual en la época de su ejecución aparece ataviado con un atuendo propio del Quinientos y portando un arco y flechas. Este tipo se impondrá en el arte español del momento que lo representa vestido, por escrúpulo de decencia. En lugar de caracterizarlo con un traje militar o una armadura, que correspondería a un centurión romano, lo



Figura 2. Anónimo, *capillo con San Pedro y San Pablo*, siglo XVI. Bordado en oro y sedas, 0,52 x 0,52 m. Museo Franz Mayer, México (3-277/06428/DCS-0001).

16. Fondos Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 137, Caja 4. 1 de Enero, 1946, f. 2002.



Figura 3. Anónimo, *detalle de cenefa con capilleta de San Sebastián*, siglo XVI. Bordado en oro y sedas, 0,52 x 0,31 m. Museo Franz Mayer, México (D-024-b/01325/FCF-0004).

hace de doncel equipado para la caza<sup>17</sup>. Justamente debajo se sitúa la imagen de San Juan Bautista y a continuación la de María Magdalena. Es llamativo el hecho de que estos tres espacios a pesar de poseer idéntico diseño, difieren en el color del fondo sobre el que se dispone el aderezo renacentista sobre los arcos; rojo el primero, verde el siguiente y azul el último. El fragmento textil bordado se complementa en la parte superior con la imagen del Padre Eterno. Apreciamos en su confección la utilización del terciopelo rojo, así como hilos de sedas de colores y dorados. Y en cuanto a las técnicas de nuevo distinguimos el empleo del punto matiz y el oro matizado como los más destacados. En el archivo del Museo se hallan facturas donde, en ocasiones, se hace referencia a la adquisición de estos trozos bordados. Por ejemplo, en una fechada el 17 de junio de 1955 se menciona la compra de “pedazerías de bordados y terciopelo” por 32,50 dólares<sup>18</sup>. Son numerosas en el

territorio español prendas de similares características formales y estilísticas como algunas de las capas pluviales que se conservan en la catedral de Sevilla<sup>19</sup>.

17. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Barcelona: Ediciones Serbal (2002): 196-197.

18. Fondo Documentales Franz Mayer. Núm. Inventario 334, Caja 9. 17 de Junio, 1955, ff. 13-15.

19. Isabel Turmo, *Bordados y Bordadores sevillanos*. Sevilla: Laboratorio de Arte (1955): 116-117.



### 3.2. Siglo XVII

Varias obras que formaron parte de un mismo terno litúrgico se incluyen en la ya mencionada donación de Irene Logan. Al igual que las estudiadas previamente, todos los fragmentos bordados se encuentran protegidos por un marco de madera y cristal. Se deben datar en el primer tercio del siglo XVII.

Dos de ellas, aunque están enmarcadas siguiendo la típica estructura de una casulla, podemos advertir que han sido confeccionadas a partir de distintos fragmentos. Tanto por esto último como por la inusual disposición de los bordados figurativos nos hace sospechar que es una obra compuesta a partir de retazos. Ambos frentes han sido encuadrados de forma independiente. La pieza delantera (DN-074/09157/DCN-0013) (1,09 x 0,65 m.) se organiza a partir de tres representaciones figurativas insertas en tondos. En la zona superior observamos la efigie de santa Lucía portando, como es norma en su iconografía, el plato con los ojos, nimbada y rodeada por rayos rectos y flameantes. Justamente debajo de esta la figura del que puede ser San Gregorio ya que porta la tiara pontifical, capa pluvial y sostiene un libro. Por último en la zona inferior la representación de San Ambrosio. Estas dos últimas, al igual que la primera, quedan envueltas por los consabidos rayos. Asimismo están circunscritas en un espacio cuadrangular perfilado por una retorcha añadida posteriormente. Las tres figuras se bordan mediante la técnica del oro matizado, en cuanto a la indumentaria se refiere, mientras que para el rostro y manos se ha empleado el bordado de aplicación con otro tejido, posiblemente lino o arpillera, policromado con óleo. Todo el conjunto, cuya tela base es terciopelo rojo, queda completado por un abigarrado ornato compuesto de elementos vegetales y florales igualmente realizados por medio del bordado de aplicación, policromado y completado con zarcillos. Se remata el conjunto, a ambos lados de la zona inferior, con dos querubines con alas de colores.

La parte trasera de esta supuesta casulla (DN-074/09157/DCN-0013) (0,88 x 0,61 m.) está elaborada con los mismos materiales, técnicas y decoración. En esta ocasión son los otros dos padres de la Iglesia los que se han figurado. En el recuadro superior se dispone la efigie de San Jerónimo vistiendo hábito cardenalicio junto al león y justo debajo San Agustín con libro y acompañado de una figura infantil.

También forma parte de la citada donación un fragmento bordado con las mismas características que los anteriores. En esta ocasión en el textil enmarcado (DN-081/09164/FPA-0014) (0,46 x 0,46 m.) se representa la efigie de San Lorenzo (Fig. 4). El santo, igualmente inserto en un tondo e inscrito en un espacio cuadrangular perfilado por



Figura 4. Anónimo, *fragmento de bordado con San Lorenzo*, siglo XVII. Bordado en oro y sedas, 0,46 x 0,46 m. Museo Franz Mayer, México (DN-081/09164/FPA-0014).

retorcha, está personalizado como es habitual en su iconografía portando la parrilla símbolo de su martirio.

Continuando con las obras de esta serie de donativos la clasificada como (DN-082/09165/FPA-0015) (0,29 x 0,55 m.) está decorada con las imágenes de santa Apolonia, que porta unas tenazas y Catalina de Alejandría con corona y junto a la rueda dentada y la espada como es norma. Ambas quedan enmarcadas por una retorcha de la misma época que el bordado.

Por último debemos citar tres fragmentos bordados (DN-083/09166/FPA-0016), dispuestos en un enmarque que intenta simular un tríptico. En la parte central se ubica la Virgen con el Niño Jesús sobre sus brazos. Flanqueando a esta se sitúan las figuras de dos santos que al no poder visualizar sus atributos no podemos identificar. Posiblemente se trate de las representaciones de San Pedro y San Pablo. Sobre todas ellas se dispone un adorno a base de elementos vegetales y florales mediante el bordado de aplicación como ya advertíamos en todos los fragmentos analizados anteriormente. Dicha obra fue expuesta en la exposición celebrada en 2011 en el Museo Nacional de Arte de México titulada: El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa.

Igualmente forma parte del legado de Irene Logan un fragmento bordado que debió decorar el faldón de una dalmática. La pieza en cuestión (DN-080/09163/FPA-0013) (0,51 x 0,51 m.) la podemos considerar como una de las de mayor calidad. Podemos considerarla como una de las de mayor calidad. Al igual que las precedentes reflejan claramente un origen español. La composición está centrada por un tondo perfilado por una retorcha melcochada que alberga la representación de San Juan Evangelista. El santo está personificado junto al águila y portando el libro del Evangelio delante de un paisaje. Para su elaboración se ha utilizado las técnicas del oro matizado y el punto de matiz. El resto de este trozo de textil se ha embellecido, sobre terciopelo

rojo, con aderezo a base de elementos vegetales y florales bordados con hilos de sedas de colores y de oro donde apreciamos el empleo de las técnicas de setillos y empedrados. Todo se complementa con los consabidos zarcillos.

Muy similar en cuanto a técnicas, materiales y elementos compositivos son unas cenefas igualmente enmarcadas. La primera de ellas (DN-077/09160/FCF-0012) (1,30 x 0,25 m.) está compartimentada en tres capilletas las cuales se perfilan con la consabida retorcha que en esta ocasión se decora con una diseño ajedrezado. En la zona superior aparece la figura de la Virgen que sostiene en sus brazos al Niño y porta una flor en su mano derecha, justamente debajo San Pedro y por último San Andrés. Las tres quedan encuadradas por unos movidos balaustres sobre pedestal que sostienen arcos de medio punto. Sobre ellos un ornato a base de elementos renacentistas con grifos y temas vegetales que completan el espacio. Están bordados sobre terciopelo de color verde y quedan bordeados por rayos rectos y flameantes. Se ha utilizado en su elaboración hilos de sedas de colores y de oro, así como otros tejidos para el bordado de aplicación. En cuanto a las técnicas sobresale la del punto de matiz empleada en la ejecución de la indumentaria de todas las figuras.

Relacionada con la anterior encontramos otra tira confeccionada con las mismas técnicas, materiales y motivos compositivos. La obra en cuestión (DN-077/09160/FCF-0013) (1,25 x 0,22 m.) se articula con tres capilletas con idéntico enmarque. En la zona superior queda inscrita la representación de la Virgen Apocalíptica y en las otras dos los símbolos del trígama IHS y el anagrama de María, ambos bordados con hilo de oro. Los dos quedan ajustados en sendas cartelas de perfil ondulante realizadas mediante la técnica de bordado de aplicación. Semejante a esta son dos cenefas (DN-078/09161/FCF-0014) (1,02 x 0,22 m.) y (DN-079/09162/FCF-0015) (0,94 x 0,26 m.) esta última, con los simulacros de San Pablo en la parte superior y la de San Juan Bautista en la inferior (Fig. 5).

Muy interesantes son varias que destacan por su adorno a "lo romano" y que podemos datarlas hacia 1600. Las dos primeras (D-082-a/01322/FCF-001) (1,11 x 0,18 m.) y (D-082-b/01323/FCF-0002) (1,19 x 0,11 m.) están ejecutadas por medio de la técnica del bordado de aplicación. Sobre un terciopelo de color rojo, como tejido base, se disponen motivos de grutesco a base de elementos vegetales y florales realizados en otro tejido, posiblemente arpillera, de diferentes tonalidades, provocando un sugestivo aspecto de gran plasticidad. Estos quedan contorneados por cordoncillos de oro que aportan cierta sensación de relieve al conjunto de marcado carácter planista. Todo queda enmarcado por un recuadro con flores de cuatro pétalos inscritos en



Figura 5. Anónimo, detalle de cenefa con capileta de San Juan Bautista, siglo XVII. Bordado en oro y sedas, 0,94 x 0,26 m. Museo Franz Mayer, México (DN-079/09162/FCF-0015).

él. Podemos datarlas en la segunda mitad del siglo. En este periodo, como hemos visto líneas atrás, lo habitual era el bordado de imaginería, no obstante en prendas de menor importancia las cenefas eran cubiertas con esquemas exclusivamente decorativos<sup>20</sup>.

Otras, análogas a las anteriores, están realizadas con idénticas técnicas. En esta ocasión ambas franjas (D-201/04126-01/FCF-0005) (53,5 x 23,5 cm.) y (D-201/04127-02/FCF-0006) (1,32 x 0,23 m.) quedan articuladas por una atrayente decoración de *candelieri* que sirve de eje de simetría y entre ellas se emplazan tres tondos con el escudo franciscano de las cinco llagas y calaveras con tibias en los extremos rodeados por un marco de cueros recortados (Fig. 6). Todo ello queda salpicado por unos cordoncillos en espiral, a modo de zarcillos, que arrancan de los tallos. Estos últimos motivos decorativos comienzan a utilizarse a finales del siglo XVI.

Fecha en el mismo periodo es otra de similares características (H612/07459/FCF-0007) (1,33 x 0,21). En cuanto a las cuestiones formales, materiales, decorativas y técnicas coinciden con las dos analizadas anteriormente.

Afín a las precedentes, es otra cenefa excepcional de idéntica cronología (H612/07459/FCF-0008) (1,82 x 0,22 m.). Posee decoración a base de elementos principalmente de estirpe vegetal y floral, de los cuales surgen pequeños zarcillos. Todo ello compone la consabida estructura vertical "al romano". Por último la pertinente retorcha, en esta ocasión melcochada, completa el conjunto. Para su elaboración se ha

utilizado terciopelo rojo e hilos de seda de colores y oro. En cuanto a las técnicas sobresale la del oro matizado. De análogas particularidades son los bordados que decoran la casulla del terno negro de la iglesia de la Encarnación de Alhama (Granada)<sup>21</sup> o la casulla realizada por el bordador Antonio de Estanga de la parroquia de la Asunción de Asiain<sup>22</sup>.

De una gran calidad artística es una franja que se expone en la sala dedicada al siglo XVI. A pesar de incluirse en dicho emplazamiento debemos fecharla en la primera mitad del Seiscentos. La obra en cuestión (D-024-a/01324/FCF-0003) queda compartimentada por cuatro espacios ovalados donde se inscriben las representaciones de san Pedro, santo Domingo, la Virgen con el Niño y san Roque (Fig. 7). Todas ellas, excepto la de la efigie mariana, están representadas delante de un paisaje como es propio en este tipo de escenas bordadas en la época citada. En cuanto a las técnicas empleadas advertimos el empleo del oro matizado y el punto de matiz. Toda la obra ha sido confeccionada sobre un terciopelo de color rojo. Para completar el aderezo se ha incluido una serie de elementos vegetales y florales para los cuales se ha utilizado las técnicas del matizado así como distintos puntos con hilos de oro como los setillos y empedrados.



Figura 6. Anónimo, *detalle de franja con calaveras y candelieri*, siglo XVII. Bordado en oro y sedas, 1,32 x 0,23 m. Museo Franz Mayer, México (D-201/04127-02/FCF-0006).

21. Carmen Eisman Lasaga, *El arte del bordado en Granada*. Granada: Universidad de Granada (1989): 204-205.

22. Alicia Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVII*. Pamplona: Gobierno de Navarra (2017): 315.



Figura 7. Anónimo, *detalle de cenefa con capilleta de la Virgen y el Niño*, siglo XVII. Bordado en oro y sedas. Museo Franz Mayer, México (D-024-a/01324/FCF-0003).

Quizás las obras de mayor entidad artística en cuanto a elaboración se refiere sean las que presentamos a continuación. Todas decorarían las prendas de un mismo terno litúrgico, en concreto de una dalmática. Debemos fecharlas en la primera mitad del siglo XVII. Comenzaremos analizando un fragmento que se encuentra depositado en los almacenes de la Institución (B-022-a/05122-02/FPA-0003) (0,52 x 0,52 m.). La pieza en cuestión, correspondiente al faldón, está centrada por la representación de San Lorenzo el cual se inscribe en un tondo perfilado por una retorcha (Fig. 8). El santo está figurado con la consabida parrilla y delante de un paisaje. Todo el espacio se ha bordado utilizando la técnica del matizado y el punto matiz con hilos de seda de colores y de oro. El espacio restante se completa con elementos vegetales y florales bordados con hilos de oro y sedas de colores con diversos tipos de puntos como los ladrillos y el oro llano.

Similar al anterior, de idénticas características formales, técnicas y materiales es otra pieza que debió ocupar, igualmente, el lugar de un faldón (B-022-b/05122-02/FPA-0002) (0,53 x 0,53 m.). En esta ocasión la efigie representada es la de San Juan Evangelista, igualmente delante de un paisaje (Fig. 9). El santo se dispone sentado y portando la copa con la serpiente, como atributos propios.

Pertenciente a la bocamanga es un fragmento donde se dispone la imagen de santo Domingo (B-022-d/08440-04/FPA-0003) (0,28 x 0,54 m.). Como en los dos ejemplos anteriores queda enmarcada por una retorcha y está bordada sobre terciopelo rojo. El aderezo es el mismo que el que presentan las anteriores.



Figura 8. Anónimo, *detalle de faldón de dalmática con San Lorenzo*, siglo XVII. Bordado en oro y sedas, 0,52 x 0,52 m. Museo Franz Mayer, México (B-022-a/05122-02/FPA-0003).

Hace pareja con esta última otra (B-022-d/08440-04/FPA-0004) (27,5 x 53,5 cm.) donde está representado San Pedro Mártir con cuchillo en la cabeza, puñal sobre el pecho y la palma con una corona. En España se conservan numerosos ejemplos con las mismas características formales que este conjunto. De hecho el Museo Diocesano de Pamplona atesora una dalmática, fechada en el primer cuarto del siglo XVII, realizada por el bordador Andrés de Salinas, con bordados muy similares<sup>23</sup>.

Igualmente debemos datar en el Seiscientos un frontal de interesante factura. La obra en cuestión (3-280/06476/FPA-0005) (0,68 x 1,00 m.) reproduce la imagen de San Miguel. El santo, nimbado y ataviado con armadura, porta la consabida balanza y se dispone a matar al demonio. Los materiales empleados son el terciopelo rojo como tejido base e hilos de oro y sedas de colores.

De interesante factura y fechable en la primera mitad del Seiscientos (F-039/09003/FPA-0007) (0,52 x 0,55 m.) es un fragmento textil el cual no podemos concretar a que pieza litúrgica perteneció en origen, posiblemente una dalmática. El terciopelo de color rojo es el material sobre el que se dispone todo el corpus ornamental. En el centro una figura de San Pablo articula la composición (Fig. 10). La efigie se ha bordado con hilos de sedas de colores mediante la técnica del punto

23. Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia*, 92-93.



Figura 9. Anónimo, *detalle de faldón de dalmática con San Juan Evangelista*, siglo XVII. Bordado en oro y sedas, 0,53 x 0,53 m. Museo Franz Mayer, México (B-022-b/05122-02/FPA-0002).

de matiz. El perfil de la misma lo recorre una cenefa en la cual se insertan elementos vegetales. La composición se completa con abundante aderezo también de similares características. Este último ha sido realizado con distintos puntos de oro entre los cuales destacamos los setillos o empedrados.

Por último en la primera mitad del siglo debemos encuadrar otro fragmento bordado. La obra en cuestión (C-157/05510/FPA-0009) (0,34 x 0,53 m.) también ha sido confeccionada sobre terciopelo rojo. En esta ocasión debido al mal estado de conservación de la pieza la escena representada en el tondo central es difícil de identificar. No obstante debido a algunos detalles como un cortinaje, algún elemento mueble, posiblemente una cama, y lo que parece una mujer que porta un niño, así como una fémina junto a una palangana que asiste al parto, podríamos afirmar que se trataría de la escena del Nacimiento de la Virgen. La obra, como ocurría en el ejemplo anterior, está ribeteada por una cenefa que contiene elementos vegetales como aderezo. El conjunto queda completo con ornamentación vegetal y floral, así como los consabidos zarcillos.





Figura 10. Anónimo, *detalle de posible faldón de dalmática con San Pablo*, siglo XVII. Bordado en oro y sedas, 0,52 x 0,55 m. Museo Franz Mayer, México 039/09003/FPA-0007).

## Bibliografía

- Agreda Pino, Ana. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2001.
- Andueza Pérez, Alicia. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2017.
- Anguita Herrador, Rosario. "Casulla de San Blas". En *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (SS. XVI-XVIII)*, coordinado por Ismael Amaro Martos, 78-79. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2019. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la catedral de Jaén, 7 de noviembre de 2019 a 16 de febrero de 2020.
- Armella de Aspe, Virginia. "Los Bordados Novohispanos en la Puebla de los Ángeles" (Puebla; Comisión Puebla V Centenario, 1991).
- . "Los Ornamentos Religiosos Novohispanos". En *First International Conference on Sacred Arte*, 1990).
- . "Ornamentos Sacerdotales Bordados" New York; México: Splendors of Thirty Centuries, 1990.
- Eisman Lasaga, Carmen. *El arte del bordado en Granada. Granada: Universidad de Granada*, 1989.

- Pérez Sánchez, Manuel. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2002.
- Sánchez Vega, María. "Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño". *Intervención Año 4*, núm. 8 (2013): 54-58.
- Sigüenza Pelarda, Cristina. *El bordado litúrgico en La Rioja. La colección textil de la iglesia de Santiago el Real de Calahorra*. Logroño: Instituto de estudios riojanos; Universidad de La Rioja, 2018.
- Tovar y de Teresa, Guillermo y Armella de Aspe, Virginia. *Bordado y Bordadores México*, 1992.
- Turmo, Isabel. *Bordados y Bordadores sevillanos*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1955.

# José Gualba

## y el bordado de ornamentos para la festividad del Corpus en la España del siglo XVIII<sup>1</sup>

José Gualba and the embroidery of ornaments for the Corpus Christi festivities in 18th-century Spain

**Ana María Ágreda Pino**  
Universidad de Zaragoza

### Resumen:

La celebración del Corpus Christi requirió, desde su institución por el papa Urbano IV, la confección de ricos ornamentos sagrados. En el siglo XVIII muchas de estas piezas litúrgicas estaban en mal estado. La necesidad de renovación de las mismas coincidió con un momento de crisis en el arte del bordado, con apenas algunos centros y artífices de la aguja todavía en activo. En este contexto cobran gran relevancia algunos bordadores como el zaragozano José Gualba, en cuyo obrador se realizaron numerosos ornamentos para la festividad del Corpus. Unas obras que sobresalen, no solo por su notable calidad artística y técnica, sino también por su complejo programa eucarístico.

**Palabras clave:** Corpus Christi; ornamentos; bordado; siglo XVIII; José Gualba; iconografía eucarística.

### Abstract:

The celebration of Corpus Christi required, since its institution by Pope Urban IV, the making of rich religious ornaments. In the 18th century,

---

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de referencia PID2019-105696GA-100 *Corpus Processionalium Hispanarum: Fuentes, Música, Historia y Arte*. REFERENCIA DEL PROYECTO/AEI/10.13039/501100011033. Quiero expresar mi agradecimiento a Carlos Español Fauquié y Carmen Suñén Sánchez, conocedores y amantes de la historia del arte, por la generosidad con la que han compartido conmigo las pistas y hallazgos sobre José Gualba con los que se han topado en sus viajes y también en sus lecturas e indagaciones.

many of these liturgical pieces were in poor condition. The need to renew them coincided with a time of crisis in the art of embroidery, with only a few centres and needleworkers still active. In this context, some embroiderers, such as José Gualba from Zaragoza, in whose workshop numerous ornaments were made for the Corpus Christi festivities, are of great importance. These works stand out not only for their remarkable artistic and technical quality, but also for their complex Eucharistic programme.

**Keywords:** Corpus Christi; religious ornaments; embroidery; 18th century; José Gualba; Eucharistic iconography.

## 1. Introducción

La festividad del Corpus o del Santísimo Sacramento es una de las más importantes del calendario litúrgico católico. Su origen se enmarca dentro de los debates doctrinales que se desarrollaron en la Edad Media en torno a la idea de la transustanciación. La fiesta fue instituida en 1264 por el papa Urbano IV, mediante la bula *Transiturus de hoc mundo*. En su gestación tuvo un papel destacado santa Juliana de Cornillon, una de las figuras más representativas de la tradición mística belga, cuyas visiones resultaron cruciales en el desarrollo de una celebración que se llevó a cabo por primera vez en la iglesia de san Martín de Lieja<sup>2</sup>. Se atribuye a santo Tomás de Aquino la composición del oficio de esta festividad, que cobró importancia creciente en los pontificados de Clemente V (1305-1314) y Juan XXII (1316-1334)<sup>3</sup>. La fiesta del Corpus fue reforzada en la sesión XIII del

---

2. Antonio Lobera y Abio cuenta que, a Juliana, cuando estaba en oración, se le presentaba una luna algo quebrada en su forma esférica. Fue Cristo el que le explicó el sentido de esta visión y su deseo de que se instituyese una solemnidad y fiesta que había de celebrarse en toda la cristiandad. Además, este autor menciona a la beata Eva de Lieja, compañera de santa Juliana, que tuvo también un destacado papel en la institución de la fiesta: Antonio Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que han de saber todos los ministros de Dios* (Barcelona: Imprenta de los Consortes Sierra y Martel, 1791), 594. Luis Jorge Constante señala que la figura de santa Juliana de Cornillon ha de entenderse en el contexto de una espiritualidad femenina que se concretó en el deseo de lograr un encuentro directo con Dios y también en una creciente devoción eucarística: Luis Jorge Constante Luna, *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XIV-XVI)* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2018), 137-143.

3. Señala Antonio Lobera y Abio que Tomás de Aquino “Compuso los Himnos, la Secuencia de toda la Octava, la Solfa, y Metro como hoi está en nuestra Madre la Iglesia: todo lo que trabajó por orden de Urbano IV, estando ambos, en Civitavechia”: Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que han de saber todos los ministros de Dios*, 596. Julio Caro Baroja duda, sin embargo, acerca de la contribución de santo Tomás en la composición del oficio de la fiesta del Corpus: Julio Caro Baroja, *El estío festivo. Fiestas populares del verano* (Madrid: Taurus, 1984), 52.

Concilio de Trento (1545-1563). En la misma se afirmó la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma y se decretó la excomunión de aquellos que la negaran<sup>4</sup>. Se aprobó que todos los fieles cristianos adoraran el Santísimo Sacramento, además de “la costumbre de celebrar con singular veneracion y solemnidad todos los años, en cierto dia señalado y festivo, este sublime y venerable Sacramento, y la de ser conducido en procesiones honorífica y reverencialmente por las calles y lugares públicos”. El Concilio de Trento instó a festejar el Corpus con “exquisitas demostraciones de gratitud y memoria”, en las que quedara reflejada la victoria de la fe frente a la mentira y la herejía<sup>5</sup>.

El Corpus, en tanto que fiesta de Primera Clase, requería el uso de los ornamentos más ricos. A su confección y adorno las instituciones religiosas dedicaron no pocos esfuerzos y desembolsos económicos<sup>6</sup>. En el siglo XVIII, la Iglesia seguía considerando el Corpus como una fiesta de gran solemnidad. El canónigo de la catedral de Huesca Vicente Novella, en su obra *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca* (1786), hace una crónica detallada de la celebración que se llevaba a cabo en la seo oscense. Describe el cuidado y aparato con los que se engalanaba el altar mayor y el presbiterio de la catedral y también el uso de suntuosos ornamentos: palio, dosel o capas de tela de oro. Sin embargo, muchas de estas piezas presentaban signos de un notable deterioro, tras décadas de uso continuo. Novella habla del deficiente estado del palio “cubierto de una tela que si sus cenefas tuvieran algun merito, oy son indecentes; y el cielo, ó, unbraculo, siempre lo ha sido: Necesita hacerse de nuevo”<sup>7</sup>.

4. “Si alguno negare, que en el santísimo Sacramento de la Eucaristía se contiene verdadera, real y substancialmente el cuerpo y la sangre juntamente con el alma y divinidad de nuestro señor Jesu-Cristo, y por consecuencia todo Cristo; sino por el contrario dixere, que solamente está en él como en señal, ó en figura, ó virtualmente; sea excomulgado”: *El sacrosanto y ecumenico concilio de Trento* (Madrid: Imprenta Real, 1785), 145.

5. “Que sus enemigos, á vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, ó debilitados y quebrantados se consuman de envidia, ó avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí”: *El sacrosanto y ecumenico concilio de Trento*, 138-139.

6. El canónigo de la catedral de San Salvador de Zaragoza Pascual Mandura (1579-1604) señalaba que “Este dia es solemnissimo y fiesta de la / primera clase y se hace seys capas mayores muy solemnemente, mas que en todas las fiestas del año”: Isidoro Miguel y Jorge Andrés, introducción y transcripción, *El Ceremonial Cesasaugustano del Canónigo Pascual Mandura (1579-1604)* (Zaragoza: Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2015), 94.

7. En el caso de Huesca, por ejemplo, se hizo un terno completo de alama de plata, bordado de oro, en el año 1791. El proceso de renovación del palio del Corpus comenzó en 1789. El trabajo de bordado quedó a cargo de Francisco Lizuain “famoso bordador de Zaragoza (...) excelente maestro guiado de su exquisito gusto”. Vicente Novella Domínguez, *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen y expresan su variación por el Dr. Don Vicente de Novella y Domínguez, Bilbilitano Canónigo Doctoral de la dicha Santa Iglesia Oscense* (1786), manuscrito digitalizado en la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico, 2009, 62-67, 88, 151-152, parte III. Consultado el 20 de marzo de 2023, <https://bvpb.mcu.es/ca/consulta/registro.do?id=402955>.

Este deseo de renovación de los ornamentos usados en la festividad del Corpus coincide con un momento crucial para el arte del bordado, pues el siglo XVIII constituye, de hecho, el canto del cisne de esta disciplina. Por un lado, el arte de la aguja había alcanzado un gran refinamiento formal y técnico. Por otro, el bordado estaba siendo desplazado por tejidos ricamente decorados producidos en Lyon (Francia) o en Valencia, que imitó y desarrolló las modas venidas del país vecino<sup>8</sup>. Además, la adquisición de ricos conjuntos bordados suponía una inversión gravosa, que no todas las iglesias podían acometer sin endeudarse<sup>9</sup>.

La competencia de esos tejidos labrados con hilos de seda y hebras metálicas y los altos costes de las piezas bordadas propiciaron la desaparición progresiva de los artífices de la aguja, de manera que, a mediados de esta centuria, apenas sobrevivían centros dedicados al bordado en la Península Ibérica. Madrid era una de las pocas excepciones, debido al gran desarrollo del bordado áulico en este periodo<sup>10</sup>. También existían bordadores afincados en otras ciudades españolas: Valencia, Barcelona, Cádiz, Cartagena, Córdoba, Sevilla,

---

8. De la adquisición de tejidos para ornamentos en los centros textiles señalados quedan testimonios documentales y también materiales. Uno de esas noticias documentales la hallamos en las cuentas de la administración de la sacristía de la catedral de San Salvador de Zaragoza. En 1778 y 1779 se pagaron distintas cantidades para telas ornadas con flores y oro traídas desde Lyon: *Cuentas de la Administración de la Sacristía*, 1778, f. 293r y 1779, f. 308r, Archivo Capitular de La Seo, Zaragoza.

9. La hechura de ornamentos bordados provocó el endeudamiento de algunas iglesias y fue un motivo de preocupación, al menos desde la segunda mitad del siglo XVI, como se advierte en las disposiciones y mandatos de las Constituciones Sinodales de distintas diócesis españolas. Al respecto, véase: Ana M. Ágreda Pino, "El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consideración del arte del bordado en la Edad Moderna", *Artigrama*, núm. 14 (1999): 307-308.

10. Este florecimiento del bordado madrileño se debió, sobre todo, a los encargos tanto religiosos como de carácter civil realizados por distintos monarcas españoles. Se citan a continuación algunos de los estudios llevados a cabo sobre el bordado en Madrid en esta centuria: Julia María Echalecu, "Los talleres reales de ebanistería, bronce y bordados", *Archivo Español de Arte*, núm. 111 (1955): 237-259; Ángel López Castán, "El bordado áulico en el Madrid del siglo XVIII: técnicas y estilo", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. LVI (1994): 35-44; María Luisa Barreno, "Pontifical bordado. Capilla del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 56 (1978): 17-24; Pilar Benito García, "Una escena del Quijote bordada por Antonio Gómez de los Ríos para el dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez", *Archivo Español de Arte*, t. 73, núm. 289 (2000): 63-65; Pilar Benito García, "Cuadros con escenas del Quijote y otras obras del bordador Antonio Gómez de los Ríos", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 161 (2004): 36-51; Carmen Cabeza Gil-Casares, "Bordados del Salón de Gasparini", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 114 (1992): 10-28. María Luisa Barreno señala que en 1780 se contabilizaban unos 250 bordadores en Madrid, entre maestros y oficiales: María Luisa Barreno, "Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte*, t. 47, núm. 187 (1974): 297.

Granada o Zaragoza<sup>11</sup>. Y así, aunque los ornamentos para la festividad del Corpus requerían el despliegue de una serie de motivos iconográficos que debían bordarse sobre la superficie de las telas, las opciones de encontrar buenos bordadores eran limitadas. Es en este contexto donde cobra importancia Zaragoza, ciudad en la que el bordado mantenía gran parte del esplendor que alcanzara en siglos anteriores. En la reunión del Cabildo de la Catedral de Granada del 11 de agosto de 1778 se subrayaba esta relevancia de la capital aragonesa en el arte de la aguja: “se mandó hacer el terno del Corpus de nuestra iglesia mayor en Zaragoza, por haber en aquella ciudad maestros de conocida habilidad y carecer nosotros de tales peritos”<sup>12</sup>. Uno de esos maestros de reputada pericia en el manejo de la aguja fue José Gualba, al que se le encargó el terno del Corpus que necesitaba la catedral de Granada y al que recurrieron también otras iglesias y monasterios cuando quisieron hacer lo propio. Gualba se convirtió, a través de estos y otros encargos, en uno de los artistas más importantes del bordado hispano en el siglo XVIII y, sin duda, en un gran especialista en la ejecución prendas litúrgicas para la celebración del Corpus Christi.

## 2. El bordador José Gualba

De la vida privada de José Gualba no tenemos demasiados datos. Sabemos que estuvo casado en primeras nupcias con Michaela Bera o Vera con la que tuvo tres hijas: María Ana, Pabla y Teresa y, probablemente, un hijo. En una lista elaborada para el reclutamiento de tropas en 1762 figura ese hijo, llamado José como su padre, que tenía por entonces tres años y unos meses<sup>13</sup>. Este niño debió de fallecer poco después, ya que en las capitulaciones matrimoniales que firmaron José Gualba y su segunda esposa Ángela La Coma, el día 6 de mayo de 1763, se menciona a las tres hijas del bordador, pero no así a su descendiente varón<sup>14</sup>. Ángela La Coma era hija de Joseph Joaquín La Coma y de María Francisca Sampro, que en el momento de la firma de las mencionadas capitulaciones matrimoniales ya habían fallecido.

11. Barreno, “Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”, 297.

12. Carmen Eisman Lasaga, “El bordado artístico en Granada: promotores, clientes, artistas, sistemas de contratación y proceso de realización de las obras”, en *Patrones, Promotores, Mecenas y Clientes en VII Congreso Español de Historia del Arte* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), 59.

13. *Relaciones listado de reparto de gremios para el alistamiento militar, 1762*, ES. 50297. AM 01.02 Caja 006953 Signatura 4-1. Consultado el 20 de marzo de 2023, <http://www.zaragoza.es/nuba/app/item/ahis?vm=nv&ob=os:0&q=1762&p=0&st=1.3.8.92343&i=301904>.

14. *Eustaquio Vidal Latorre, 1763*, ff. 52v-53v, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Agradezco la generosidad de los profesores Julio Bernués Pardo y Pedro J. Miana Sanz por facilitarme este documento que ellos habían encontrado en este archivo y utilizado en su propia investigación.

Ambos contrayentes eran personas de cierta edad. Como hemos visto, José Gualba contaba ya con al menos tres hijas vivas y Ángela La Coma había recibido el bautismo en septiembre de 1720<sup>15</sup>. Este matrimonio resultaba conveniente para ambos. José Gualba era ya un bordador reputado en Zaragoza, que aportó al matrimonio, en dinero y menaje de casa, la cantidad de 1200 libras. Por su parte, Ángela La Coma llevó al mismo dinero en metálico –cien libras jaquesas y cuarenta pesos de ocho reales, estos últimos entregados, como prueba de su afecto, por don Joseph López, racionero de Mensa de la catedral de San Salvador de Zaragoza–<sup>16</sup>. También contribuyó con bienes –ropa blanca y alhajas de casa por valor de otros doscientos pesos–<sup>17</sup>. Aunque quizá el activo más importante de Ángela La Coma, fueran sus relaciones familiares. Su padre, Joseph Joaquín La Coma fue el heredero universal de Juan de La Coma, comerciante de tejidos, y de su esposa María Alexandre, ambos de origen francés. Su tío era Juan Joseph Casamayor Abales, otro rico mercader de tejidos originario de Olorón (Francia), que contrajo nupcias con la hermana del padre de Ángela, Juana Rosa Thomasa La Coma. Prima de Ángela La Coma era María Andresa Casamayor, autora de la obra *Tyrocinio Arithmetico, instruccion de las quatro reglas llanas*, un texto didáctico que ha merecido la atención de la historiografía. De hecho, Ángela y María Andresa tenían la misma edad, pues ambas recibieron el sacramento del bautismo en 1720. Los Casamayor y los La Coma, ricos y respetados mercaderes, invirtieron cantidades importantes en la Compañía de Comercio que contribuyó a la prosperidad de la industria e intercambios mercantiles en Aragón. Y si bien los padres de Ángela La Coma vieron sus casas embargadas en 1747, lo que sugiere que la familia sufrió una ruina económica quizá total, el establecimiento de vínculos con los comerciantes textiles activos en la Zaragoza del momento era una circunstancia muy favorable en sí misma para el progreso de un artista de la aguja y de su obrador<sup>18</sup>. Y no menos importante era contar con una

15. Recibió los nombres de Ángela María Josefa Ramona: Julio Bernués Pardo y Pedro J. Miana Sanz, “María Andresa Casamayor de La Coma”, en *María Andresa Casamayor. Tyrocinio Arithmetico*, eds. Pedro J. Miana y Julio Bernués (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020), 93.

16. La vinculación del prebistero José López con la familia La Coma se mantuvo a lo largo del tiempo. Prueba de esa estrecha relación son las dádivas que este religioso dejó en su testamento, otorgado el 8 de marzo de 1778, a Francisca La Coma, hermana de Ángela, que era en aquel tiempo su patrona: ciento sesenta libras jaquesas en dinero, un campo “en la Huerva”, así como todos sus bienes muebles, con la excepción de algunas ropas de cama: dos colchones, dos almohadas, una manta, un cobertor, unos vestidos y “el vastón de que usso con empuñadura de plata” que donaba a su sobrino: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (AHPNZ), *Eustaquio Vidal Latorre*, 1778, f. 16r,

17. AHPNZ. *Eustaquio Vidal Latorre*, 1763, ff. 52v-53v,

18. Todas estas noticias sobre la familia de Ángela La Coma han sido extraídas de Julio Bernués Pardo y Pedro J. Miana Sanz, “María Andresa Casamayor de La Coma”, 89-100. La importancia de la familia La Coma puede calibrarse en el hecho de que, en la temprana



esposa que conociera las características y valor de las telas y otros materiales textiles.

La primera noticia que tenemos hasta la fecha sobre la actividad artística de José Gualba es de 1752. En el mes de diciembre de ese año recibía 220 libras de los regidores de la ciudad de Zaragoza por el trabajo ejecutado en un manto y una capa para la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja<sup>19</sup>. Unos meses después, el 5 de abril de 1753, era nombrado bordador de la capital aragonesa<sup>20</sup>. Un nombramiento que contribuyó a la expansión de su obrador de bordado, cuya composición en el año 1762 conocemos gracias a la lista de hombres llevada a cabo ese año con vistas al reclutamiento de tropas. El taller de Gualba era en esa fecha uno de los más importantes de Zaragoza. En el mismo trabajaban su hermano Juan, de 33 años; un mancebo llamado Tomás Sierra, de 22; un oficial, Andrés Lázaro, de 27; así como un aprendiz de nombre Francisco Giral, que contaba con 14 años de edad<sup>21</sup>. En este taller se bordaron numerosos ornamentos para distintos lugares, dentro y fuera de la geografía aragonesa. Algunos de ellos: palios, ternos, casullas, se hicieron para la festividad del Corpus. Son estas obras las que nos interesan especialmente en este trabajo.

En 1763 y 1764 José Gualba inició una relación que se prolongaría en el tiempo con la catedral de San Salvador de Zaragoza. Compró diversos materiales para su sacristía y colaboró, con el también bordador Francisco Hernández, en el ornato de un terno de raso liso de color plata y en el de seis capas que formaban conjunto con el mismo<sup>22</sup>. En 1766 trabajó junto a su colega Francisco Lizuain, el otro gran artífice de la aguja en la Zaragoza del momento, en el bordado de un dosel grande para la octava del Corpus Cristi<sup>23</sup>. A esta pieza para el

---

fecha de 1768, la calle de Zaragoza en la que vivió dejó de llamarse calle del Horno de la Yedra, para denominarse calle La Coma, nombre que conservó hasta la reforma urbanística de 1860, cuando pasó a llamarse calle Forment: Bernués Pardo y Miana Sanz, "María Andresa Casamayor de La Coma", 100.

19. *Libro de Actas del Ayuntamiento Pleno de Zaragoza*, ES. 50297. AM 01.05.01 Libro L. A. 00094, Archivo Municipal de Zaragoza. Consultado el 20 de marzo de 2023, <https://www.zaragoza.es/nuba/app/item/ahis?vm=nv&ob=df:1&q=,+ES.+50297.+AM+01.05.01+Libro+L.+A.+00094&p=0&i=83301>.

20. *Libro de Actas del Ayuntamiento Pleno de Zaragoza*, ES. 50297. AM 01.05.01 Libro L. A. 00095, Archivo Municipal de Zaragoza. Consultado el 20 de marzo de 2023, <http://www.zaragoza.es/nuba/app/item/ahis?vm=nv&ob=re:1&q=1753&p=0&st=.1.3.11.28&i=83302>.

21. *Relaciones listado de reparto de gremios para el alistamiento militar*, ES. 50297. AM 01.02 Caja 006953 Signatura 4-1, Archivo Municipal de Zaragoza. Consultado el 20 de marzo de 2023, <http://www.zaragoza.es/nuba/app/item/ahis?vm=nv&ob=os:0&q=1762&p=0&st=.1.3.8.92343&i=301904>.

22. ACSZ. *Rezivo y gasto de la administracion de Sachristia de la Santa Yglesia Metropolitana del Salvador del año 1763*, p. 19 y *Rezivo y gasto de la administracion de Sachristia de la Santa Yglesia Metropolitana del Salvador del año 1764*, 17-18.

23. A ambos bordadores se les abonan distintas cantidades por los materiales utilizados, para el propio trabajo del bordado realizado en el dosel y por la hechura de dos casullas

Corpus se añadieron, en 1767, las labores de bordado realizadas en el palio grande para la misma fiesta, una pieza confeccionada con un tejido de restaño de plata adquirido en Valencia. Esta tarea, a la que se sumó la decoración de los frontales para la mesa en la que se exponía la custodia, la llevó a cabo también en colaboración con Francisco Lizuain<sup>24</sup>.

Sin embargo, José Gualba ya había comenzado a bordar ornamentos para la festividad del Corpus con anterioridad a sus trabajos para la catedral cesaragustana. En 1762 decoró un terno para el convento de San Benito de Estella-Lizarra (Navarra) y también en esa fecha fue contratado para embellecer un terno semejante para el convento de santa Clara de la misma localidad<sup>25</sup>. En 1775 se ha datado un terno de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Lekeitio (Vizcaya). La casulla, decorada con motivos eucarísticos, presenta unos rasgos formales muy característicos de la obra de este bordador zaragozano<sup>26</sup>. Estos aspectos distintivos del quehacer de José Gualba permiten atribuirle también otra casulla procedente de la parroquia de san Pablo de Zaragoza, hoy conservada en el Alma Mater Museum de esta ciudad. Se trata de una pieza de calidad excepcional, como todas las que decoró este artista. En el año 1759, don Cristóbal Ponte, beneficiado de la iglesia de san Pablo, entregó al capítulo de la misma una casulla de raso blanco, bordada con los atributos de la Eucaristía, que una feligresa, devota de la Virgen del Pópolo, había donado para que sirviera en las funciones religiosas y en las misas de Prima del Sacramento<sup>27</sup>. Estas noticias, aunque exiguas, parecen indicar que este ornamento regalado a la iglesia es la pieza que ha llegado hasta nosotros. De ser así, Gualba habría iniciado la labor de engalanar obras litúrgicas para la

- 
- nuevas a juego con el mismo: ACSZ. *Administración de la sacristía. Año de 1766*, ff. 94r y v.
24. Las partidas de las cuentas de sacristía recogen pagos por la confección y materiales de estas piezas, en cuya ejecución intervinieron también otros artífices. En el mismo ejercicio se entregaron a José Gualba más de 218 libras por galones de oro que dio al sastre de la catedral para diversos conjuntos de ornamentos: ACSZ. *Administración de Sacristía. Año de 1767*, 19-20. Nuevos pagos a Gualba se suceden hasta el año 1778. En 1768 por bordar unos escudos y dos cartelas para el paño de difuntos; en 1773 por labores de bordado, cuyo carácter no se detalla, que ejecutó con Francisco Lizuain; finalmente, en 1778, por unos trabajos en un terno rojo de perlas, aunque tampoco se especifica la intervención concreta que realizó: ACSZ. *Administración de sacristía, 1768*, f. 122v; *Administración de sacristía, 1773*, p. 23 y *Administración de sacristía, 1778*, f. 294r.
25. Señala Alicia Andueza que las monjas clarisas querían que José Gualba realizase un terno a imitación del que llevó a cabo para el convento de San Benito: Alicia Andueza Pérez, "Presencia del bordado zaragozano en la Navarra del siglo XVIII", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 3 (2008): 676-677; Alicia Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2017), 325.
26. Raquel Cilla López, "De puertas adentro. Las artes decorativas en el Bilbao de Luis Paret y Alcázar", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 12 (2021): 180-181.
27. Archivo Parroquial de San Pablo, Zaragoza. *Libro de Resoluciones del Capítulo de San Pablo, 1743-1764*, ff. 159v-160r,

fiesta del Corpus ya en las postrimerías de la década de los cincuenta del siglo XVIII y es posible que esta pieza en particular de la parroquial de san Pablo sea, de hecho, el modelo para las que realizó en adelante. Pero, sin duda, la obra más ambiciosa acometida por José Gualba para el Corpus Christi, al menos por lo que al número de piezas se refiere, la llevó a cabo para la catedral de Granada. El conjunto, compuesto por treinta y cinco capas, una casulla, dos dalmáticas con sus collarinos y dos paños de atril, fue un regalo del arzobispo don Antonio Jorge y Galbán a la catedral andaluza. Un presente de gran coste económico para el que destinó los cuadrantes de sus rentas en varias localidades, entre los años 1777 y 1781. La obra se realizó en Zaragoza, en el obrador de Gualba, a partir de los diseños del pintor granadino Lorenzo Marín. Fue, de hecho, un trabajo póstumo. En 1778, entre agosto y diciembre de ese año, falleció José Gualba sin acabar un conjunto para cuya conclusión se postuló el bordador de Barcelona Ramón Magés. Sin embargo, el terno se terminó en el taller de Gualba, que quedó a cargo de su viuda tras la defunción de este. Un cometido que contó con la supervisión de Lorenzo Jorge y Galbán, hermano del arzobispo de Granada, a la sazón arcediano de Belchite y dignidad de la seo cesaraugustana<sup>28</sup>. En realidad, este importante encargo le llegó a Gualba por la condición de aragonés del arzobispo Antonio Jorge y Galbán, que fue deán de la catedral de San Salvador de Zaragoza para la que trabajó José Gualba, como hemos visto<sup>29</sup>. Antonio Jorge y Galbán fue

28. Carmen Eisman Lasaga, *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII* (Granada: Universidad de Granada. Diputación Provincial de Granada, 1989), 138-139, 230-231. En 1780, Joaquín Lázaro fue a entregar a Granada todas las piezas del terno ya concluido: Eisman Lasaga, *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*, 139. Joaquín Lázaro fue bordador en Zaragoza. Aprendió el oficio en el taller de otro artífice ya citado en estas líneas, Francisco Lizuain. Aparece mencionado en su obrador en la lista elaborada para el reclutamiento de tropas en 1762. El hecho de que viajara a Granada para entregar el terno del Corpus indica que estuvo vinculado de alguna forma con el taller de Gualba. Quizá fuera hermano de Andrés Lázaro, miembro del obrador del propio Gualba en ese año 1762, pues coincide el apellido, la edad (20 años Joaquín y 27 Andrés Lázaro), y su condición de hijos de una viuda. La relación de Joaquín Lázaro con los talleres de Gualba y de Lizuain constituye una prueba del propio nexo entre estos dos afamados bordadores, que se asociaron para llevar a cabo algunos trabajos, pero que también mantuvieron una rivalidad profesional, como veremos. Un perfil más completo de Joaquín Lázaro puede verse en: Ana M. Ágreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001), 487-488. También se ha documentado la presencia de Joaquín Lázaro en Navarra: Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia*, 329-330.

29. Antonio Jorge y Galbán fue un clérigo antijesuita, enemigo de la doctrina molinista: Antonio Mestre Sanchís, "Religión y cultura en el siglo XVIII", en *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, dir. Ricardo García-Villoslada, vol. 4 de *Historia de la Iglesia en España*, coord. Antonio Mestre Sanchís (Madrid: La Editorial Católica, 1979), 622. Luis Coloma hace una divertida semblanza de Jorge Antonio y Galbán, amigo del duque de Villahermosa y del conde de Aranda, que auspició su carrera eclesiástica. Según Coloma era conocido "por la gente moza y alegre de aquella época con el nombre de *Deán pollo* (...) un clérigo de buen humor, amigo de bromas y francachelas, si bien no hemos encontrado en su vida rastro alguno de aventura escandalosa. Frecuentaba mucho el trato de los

una figura fundamental en la trayectoria artística de José Gualba. En 1775, cuando estaba al frente de la diócesis de Zamora, regaló a la catedral de dicha ciudad unas colgaduras de terciopelo bordadas con hilo de oro y plata, que también bordó Gualba en Zaragoza<sup>30</sup>.

### 3. Las obras

Los ornamentos bordados por José Gualba para la festividad del Corpus Cristi presentan una serie de particularidades formales, técnicas e iconográficas de gran interés. Su estudio permite conocer cómo eran estos conjuntos litúrgicos y, por extensión, los rasgos característicos del bordado dieciochesco en España.

Para su confección se utilizaron tejidos ligeros, como el raso de seda –casulla de san Pablo de Zaragoza; ternos de san Benito y santa Clara de Estella, capa y casulla de Lekeitio, capas que completan el terno del Corpus de Granada–, o telas labradas con hilo metálico, como el restaño de oro y el glasé de plata, usados en el palio de la catedral de San Salvador de Zaragoza y en el terno del Corpus de la de Granada, respectivamente. El glasé era una tela de seda con ligamento de tafetán, caracterizada por su brillo y por el ruido semejante al papel que hacía al moverse. A su faz metálica y fría, semejante a la superficie del hielo, se debe el nombre de esta tela, –*glace* es hielo en francés–, en cuyo tisaje se usaban hilos de plata y oro. El restaño era también liviano, muy parecido al glasé, con poca densidad de urdimbre, y trama de hebra, asimismo, metálica<sup>31</sup>. Estos tejidos presentaban una superficie monocroma, claramente blanca en el caso del raso y de tonos más sutiles y brillantes en los tejidos metálicos. El blanco, símbolo de pureza, era el color de la festividad del Corpus. Lo explica Antonio Lobera y Abio del siguiente modo: “Desde las Vísperas de la Festividad de Corpus Cristi, y toda su Octava usa del color blanco nuestra Madre la Igle-

---

Grandes, cuyos círculos le franqueaba su fama de decidor alegre”. Véase en Luis Coloma, *Retratos de Antaño* (Madrid: Viuda e Hijos de Tello, 1895), 180-183.

30. Gualba se desplazó hasta Zamora con algunos oficiales para instalar y acondicionar las colgaduras, tarea que concluyó en febrero de 1776: Guadalupe Ramos de Castro, *La catedral de Zamora* (Zamora: Fundación Ramos de Castro para el estudio y promoción del hombre, 1982), 187-188 y 192. Se conserva un dibujo con el diseño vegetal que ornaba estas piezas. En el mismo figura el nombre de José Guaba, la fecha y lugar de realización de la obra (1775, Zaragoza), así como la donación de don Antonio Jorge y Galbán que se concretó, una vez finalizados los trabajos, en el citado año de 1776: *Mapas, planos y dibujos. Núm. 18*, Archivo de la catedral de Zamora. Agradezco a don Juan Luis Martín, deán presidente de la catedral de Zamora su atención y cortesía y a don José Rivera de las Heras, canónigo responsable del área de patrimonio, toda la información y las imágenes sobre estas colgaduras que tan amablemente me ha proporcionado.

31. La explicación acerca de estos tejidos se toma de Rosa M<sup>a</sup> Dávila, Monserrat Durán y Máximo García Fernández, *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos castellano-catalán* (Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004), 96 y 169.

sia, porque este Divino Sacramento puede compararse à la leche". Este uso se apoyada, según el mismo autor, en el pasaje I *San Pedro* (2, 1-29): "Depuesta, pues, toda maldad, todo engaño y toda clase de hipocresía, envidia o maledicencia, como niños recién nacidos anhelad la leche espiritual no adulterada, para que alimentados con ella crezcáis en orden a la salvación". Lobera y Abio habla de la luminosidad de los ornamentos de este día, del "Sol mas resplandeciente de la Gloria", una idea que vincula con el siguiente fragmento de Sabiduría (7, 26): "Es el resplandor de la luz eterna / y espejo inmaculado de la actividad de Dios / y una imagen de su bondad"<sup>32</sup>. Estas nociones de claridad y fulgor justifican la utilización de tejidos con hilos metálicos en la celebración del Corpus.

La riqueza de estas telas se vio acrecentada por el color y la luz de las decoraciones bordadas. Por lo general, en los ornamentos del Corpus labrados por José Gualba las hebras metálicas conviven con las de seda. No obstante, en el caso del terno que Gualba bordó para la catedral de Granada, el oro se adueña por completo de las diversas piezas litúrgicas. Distintas variedades de hebras de *oro tendido* u *oro llano*, sujetas al fondo con puntadas de seda, se combinan con el llamado *oro picado*, en el que los hilos dorados cubren alternativamente el anverso y el reverso del tejido<sup>33</sup>.

Sin embargo, José Gualba sobresale por su maestría en el bordado de *punto de matiz*, con sus variadas y delicadas transiciones cromáticas. Lo utiliza para rellenar los motivos mediante puntadas lanzadas en diversas direcciones. El control de esas puntadas y la selección adecuada de los colores resultaba crucial en este tipo de bordado para lograr unos efectos de volumen que se acercan a los de la pintura. Gualba demuestra en sus trabajos un gran sentido del color, pues sabe combinar las hebras y obtener los medios tonos que un pintor consigue mezclando los pigmentos en su paleta. Sus obras hacen buenas las palabras de Suárez de Figueroa, que al tratar sobre el bordado en su obra *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615), se detiene en explicar la complejidad de este punto de matiz. El bordado era, en su opinión, superior a la pintura, más cercano a las cambiantes inflexiones de la realidad "por ser mas natural encarnación la de la seda, que la de los colores terreas", y más complejo en su ejecución técnica: "requierese en

32. Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que han de saber todos los ministros de Dios*, 60.

33. En el terno del Corpus de la catedral de Granada predomina el *oro picado*. Carmen Eisman habla también del uso de *hilos de cordoncillo* tendidos para delimitar los motivos, o de la utilización de *oro matizado* en el escudo del arzobispo Antonio Jorge y Galbán: Eisman Lasaga, *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*, 231. En las obras en las que predomina el bordado con hilo de seda, como la casulla de la iglesia parroquial de San Pablo, también hay elementos bordados con *hilos de oro tendidos* y bordado de *oro picado*; *cordoncillos* o *lentejuelas*.

esta labor particular advertencia, porque en cayendo la puntada, no se quita; diferente del pintor que esta siempre emendando lo que haze". Y al respecto trae a colación a Marco Terencio Varrón, que defendía que sin haber aprendido a pintar, no se puede juzgar una labor como el bordado, una verdadera pintura de aguja<sup>34</sup>. Pero tales resultados solo se lograban usando hilos de tonalidades adecuadas. Decía Suárez de Figueroa que para hacer un rostro se precisaban "cincuenta generos de seda, todas de un color, y cada una diferente"<sup>35</sup>. Y lo mismo ocurría cuando se labraban otros elementos y, sobre todo, motivos vegetales o animales. "Solo una rosa tiene diez ó doce variedades, desde el color de amapola ó punzó hasta el rosado", afirmaba madame Celnart en el manual de su autoría. Estos colores no debían cortarse bruscamente, sino fundirse de forma imperceptible, para recrear las luces y las sombras, los pesos y las texturas. El punto de matiz requería gran paciencia. Cuando se acababa de bordar con un tono de color, había que sacar la aguja enhebrada y, sin cortar la seda, clavarla en el galón del bastidor, para volver a usarla cuando fuera necesario. Por eso los bordadores tenían una gran cantidad de agujas enhebradas con sedas de diversa tonalidad, en perfecto orden para no mezclarlas ni dañarlas<sup>36</sup>.

A las calidades cromáticas del punto de matiz se unían otros efectos conseguidos gracias al brillo y finura de la *seda lasa* o *seda flor*, de textura suave y aterciopelada, que los bordadores, José Gualba entre ellos, usaban para realizar este punto de bordado. Estas cualidades del punto de matiz, levedad, delicadeza o lustre, eran las mismas que poseían los tejidos de raso usados para confeccionar muchos ornamentos del Corpus. De hecho, Gottfried Semper consideraba que el raso era un bordado liso continuo, una suma de puntos regulares colocados ininterrumpidamente y sin tránsito, que conformaban una superficie compacta, para cuya hechura se empleaba el telar, en vez del hilo y la aguja<sup>37</sup>.

---

34. Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid: Luis Sánchez, 1615), 219r y v. La cita de Varrón que recoge Suárez de Figueroa dice así: "Etenim nulla quae didicit potest pingere bene indicare, quid sit bene pictum plumario, aut textore in pulvinaribus plagiis". Juan Pablo Canals califica de *Plumarius* al bordador, y a sus trabajos de *Opus plumarium* "porque imitan con su variedad los matices, y colores de las plumas de las aves": Juan Pablo Canals y Martí, *Memorias sobre la púrpura de los antiguos, restaurada en España* (Madrid: Blas Román, 1779), 5. También el padre Sigüenza alude a una variedad técnica, el oro matizado, en el que el hilo metálico queda cubierto prácticamente en su totalidad por las puntadas de seda. Elogia la primacía del bordado sobre la pintura: "porque no parece pueda llegar el pincel ni los colores donde llegó la aguja y la seda que va matizando el oro": Fray José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial* (Madrid: Turner, 1988), 350.

35. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, 219r.

36. Celnart, *Novísimo manual completo de las señoritas* (Madrid: Calleja, López y Rivadeneyra, editores, 1857), 112-114.

37. Gottfried Semper, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica* (Buenos Aires: Azpiazu Ediciones, 2013), 206.

Estos alardes técnicos alcanzaron su máxima expresión, en el caso de José Gualba, gracias a la calidad de los diseños de todos sus trabajos. José Gualba era un gran dibujante y sus obras denotan un patrón cuidadosamente concebido, en el que los elementos se conectan entre sí mediante cintas doradas o motivos de rocalla y forman una composición dinámica y a la vez equilibrada. Él mismo parece ser consciente de esa cualidad distintiva, como quedó de manifiesto en la pugna que mantuvo con Francisco Lizuain para hacerse con el ornato de un terno para la festividad del Corpus en la parroquia de Los Arcos (Navarra). Gualba remitió en 1771 al patronato de la parroquia unos dibujos que habían de servir de muestra de sus capacidades para el diseño y el adorno de las piezas. Se trataba de dibujos coloreados, pues en una misiva que envió a la misma localidad explicaba que había dedicado varios días a hacerlos, pintarlos y “ponerlos en forma”. Su proceder fue distinto del de Francisco Lizuain, que presentó como aval de su pericia su propia trayectoria y fama, pero también obras ya realizadas: casullas bordadas siguiendo distintos procedimientos técnicos. Lizuain manifestaba que los trabajos bordados demostraban mejor la habilidad de un artífice de la aguja<sup>38</sup>. De estas fuentes se deduce la visión diferente que ambos bordadores tenían sobre el fundamento de su profesión, es decir, acerca de la preeminencia, bien del diseño, bien de la ejecución técnica. La perspectiva de José Gualba conecta con la que años después, el 26 de marzo de 1804, sostuvo un hijo del propio Francisco Lizuain, llamado José, bordador como su progenitor. Ante la preocupación manifestada por la Real Academia de San Luis sobre el conocimiento que del dibujo tenían las corporaciones gremiales, José Lizuain defendió que “toda persona que se dedique al tal arte de bordar, es mui preciso y aun necesario el que concurra a la Academia a aprender el dibujo, pues sin este requisito ninguno puede llegar a ser un buen profesor”<sup>39</sup>. Al apostar por el dibujo como principio y germen de una obra, Gualba muestra su cercanía con el pensamiento de los reformistas ilustrados, que consideraban el conocimiento del dibujo imprescindible para la renovación y el progreso de los oficios artesanales. Y, sobre todo, entronca con los presupuestos de aquellos que defendieron la liberalidad del arte del bordado con el argumento de

38. La postura y credenciales de Francisco Lizuain resultaron más convincentes, pues logró hacerse con el encargo. El contenido de las cartas de Lizuain y Gualba ha sido analizado por Andueza Pérez, “Presencia del bordado zaragozano en la Navarra del siglo XVIII”, 679-680.

39. *Expediente sobre la representación hecha por la Real Academia de San Luis solicitando no se admita a examen a los que no hubiesen acudido al estudio de dibujo*, ES. 50297. AM 01.02 CAJA 006997 Signatura 46-20, Archivo Municipal de Zaragoza. Consultado el 20 de marzo de 2023, <http://www.zaragoza.es/nuba/app/item/ahis?vm=nv&ob=os:0&q=1804&p=7&i=300766>.

que el dibujo resultaba imprescindible en algunas de sus variedades técnicas más complejas, el punto de matiz entre ellas<sup>40</sup>.

En las obras que bordó José Gualba para la festividad del Corpus se despliegan una serie de motivos eucarísticos que cobran un papel protagonista en el adorno de las casullas. El sacerdote se revestía con la casulla para celebrar la liturgia de la misa y este ornamento era, junto con el amito, el alba, el cíngulo, el manipulo, la estola y los zapatos, una las siete vestiduras sagradas. Según Antonio Lobera y Abio, estas siete vestiduras simbolizan los siete dones del Espíritu Santo, con los que un ministro de Dios debe estar adornado, pues constituyen sus armas contra los siete pecados capitales. Además, según el mismo autor, estas vestiduras sagradas: "Simbolizan las siete Virtudes, las tres Teologales y las cuatro Cardinales, en las que debe resplandecer el Sacerdote; las siete obras de misericordia, que debe practicar; los siete dotes, que tendrá en la Gloria, con los que vivirá eternamente"<sup>41</sup>. No es extraño, por lo tanto, que en la casulla se concentrara el programa iconográfico en torno a la Eucaristía, pues la adoración de la Sagrada Forma constituía el centro y fin de la celebración del Corpus Christi<sup>42</sup>.

La iconografía eucarística se desarrolla tanto en el anverso como en el reverso de las casullas bordadas por Gualba, que presentan, con la excepción de la realizada para el terno de la catedral de Granada, una disposición semejante<sup>43</sup>. En la parte delantera están bordados el

---

40. Sobre esta cuestión véase: Ágreda Pino, "El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consideración del arte del bordado en la Edad Moderna", 311-316.

41. Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de preladados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que han de saber todos los ministros de Dios*, 75-76.

42. En el caso de ternos completos, el resto de piezas del conjunto recibía su propia ornamentación bordada. Así, en el capillo de la capa de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Lekeitio se bordó, precisamente, la Asunción de la Virgen: Cilla López, "De puertas adentro. Las artes decorativas en el Bilbao de Luis Paret y Alcázar", 180-181. En el terno del monasterio de San Benito de Estella, el capillo de la capa lo ocupa la figura del santo titular del cenobio. Resulta especialmente interesante la representación de motivos relacionados con la Concepción Inmaculada de María. En el capillo de la capa del convento de santa Clara de Estella, Gualba bordó una imagen de la Inmaculada Concepción y en las dalmáticas de san Benito y del propio convento de santa Clara, distintos símbolos de la pureza de la Virgen tomados del Cantar de los Cantares, recogidos en las letanías marianas durante la segunda mitad del siglo XV: el pozo y la fuente, la torre de David y el espejo sin mancha. Sobre estas obras véase: Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*, 180-186. Sobre la representación de la Inmaculada Concepción en Navarra puede consultarse la monografía de Ricardo Fernández Gracia, *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía* (Pamplona: Eunsa, 2004).

43. En la casulla del terno del Corpus de la catedral de Granada, el taller de Gualba bordó el pelicano en la parte delantera y el Cordero Místico en la espalda: Eisman Lasaga, *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*, 230.



trigo- una gavilla de espigas atadas con un lazo-, y la vid, -dos racimos de uva a ambos lados de esta gavilla, que ocupa una posición central en la parte inferior- (Fig. 1). Constituyen una afirmación de la presencia real y permanente de Cristo en la Sagrada Forma que aparece más arriba, a la altura del pecho del clérigo, cuando este se reviste con el ornamento. En la casulla de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, la Sagrada Forma está rodeada por cuatro cabezas de querubines, enmarcados por un cortinaje. En el caso de la casulla del terno de san Benito del convento navarro del mismo nombre, sito en la localidad de Estella, es una custodia la que ocupa el centro del delantero de la pieza. Y en la casulla del terno del convento



Figura 1. José Gualba, *Detalle del anverso de la casulla del Corpus Christi*, ¿1759? Raso de seda bordado en oro y sedas, 38 x 69 x 109 cm. Alma Mater Museum, Zaragoza. Cortesía Arzobispado de Zaragoza.

de santa Clara de la misma población, en ese mismo lugar se ha bordado la imagen de santa Clara, que sujeta una pequeña custodia de tipo sol en la mano derecha. También en este caso un rico cortinaje barroco distingue y otorga mayor dignidad a la figura de la religiosa<sup>44</sup>.

En la parte posterior de estas casullas están representados el pelícano, el Cordero Místico y el ave Fénix<sup>45</sup> (Fig. 2). El pelícano, con sus alas abiertas y un pico que recuerda más bien al de un ave de presa, está bordado en la parte superior. Esta ave, al igual que el Fénix, forma parte de lo que se ha denominado el “bestiario de Cristo”, integrado por animales reales o fantásticos relacionados con Jesús y con diferentes virtudes cristianas (Fig. 3). El pelícano se picotea el pecho para alimentar con su sangre a sus propios hijos. Distintos autores sagrados -san Jerónimo, Honorio de Autun, Hugo de San Víctor, entre ellos-, contribuyeron a enriquecer una leyenda que hablaba del renacer de

44. Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII. Catálogo de obras*, 181, 183-184.

45. Una imagen del reverso de la casulla de san Benito puede verse en María Concepción García Gainza et al., *Catálogo monumental de Navarra. II\* Merindad de Estella Abaigar-Eulate* (Pamplona: Institución «Príncipe de Viana», Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1982), lámina 741.



Figura 2. José Gualba, *Reverso de la casulla del Corpus Christi*, ¿1759? Raso de seda bordado en oro y sedas, 58 x 71 x 121 cm. Alma Mater Museum, Zaragoza. Cortesía Arzobispado de Zaragoza.

las crías a partir del flujo sanguíneo de su progenitor<sup>46</sup>. Este comportamiento abnegado convierte al ave en un símbolo de la Filantropía y también de la propia Pasión y sacrificio de Cristo en la cruz. La visión redentora y eucarística del pelícano queda expuesta ya en el *Fisiólogo* atribuido a san Epifanio:

Así Nuestro Señor Jesucristo, cuyo costado atravesó una lanza, y del que brotó al instante sangre y agua, derramó su sangre sobre sus hijos muertos, esto es, sobre Adán y Eva y el resto de los profetas y sobre todos los muertos, e iluminó el universo mundo, y trajo aquéllos a la vida de nuevo mediante los tres días de su sepultura y su resurrección. De ahí que dijera el Profeta: "Me parezco al pelícano del yermo"<sup>47</sup>.

En el texto se establece un paralelismo entre Jesucristo crucificado, atravesado por la lanza, que derrama su sangre para la remisión de los pecados de la humanidad, y el pelícano. Una idea que aparece recogida también en textos medievales

46. En el *Fisiólogo* se narra que la hembra, en un exceso de celo y amor hacia sus crías, termina causando la muerte de estas. Tres días después llega el pelícano macho, que encuentra a sus polluelos muertos, y arrebatado por el dolor, se hiere en el pecho hasta hacer fluir la sangre que deja caer sobre ellos para devolverles la vida: Santiago Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano* (Madrid: ediciones Tuero, 1986), 53. Hay otras versiones sobre la muerte de los polluelos. El *Fisiólogo latino* dice que estos últimos golpean a sus padres y sus progenitores los golpean a su vez hasta matarlos. Después, afligidos, se lamentan durante tres días, hasta que la madre se abre el costado y deja caer su sangre sobre los cuerpos muertos de su prole para despertarla a la vida: Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval* (Madrid, Ediciones Siruela, 1999), 115-116. Ya en época moderna, fray Andrés Ferrer de Valdecebro relataba que el pelícano: "Descubre pelado el pecho, y en él se manifiesta la llaga que ella misma se haze para sustentar sus hijos, ò para darles vida muertos, o para darles alimento vivos". Este autor recoge distintas versiones que narran la muerte de los polluelos, bien solos, bien porque los matan sus padres. En cualquier caso, "bañándolos con su sangre los resucitan": Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general moral y político hallado en las aves mas generosas y nobles sacado de sus naturales, virtudes y propiedades* (Madrid: Melchor Alegre, 1670), 100v, 104r.

47. Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*, 53-54

posteriores<sup>48</sup>. En el arte barroco, con el triunfo de la Contrarreforma, el pelícano se incluye en cualquier programa iconográfico de carácter sacramental, como las casullas que nos ocupan. Melchior Prieto, en su *Psalmodia eucharistica*, compara a Cristo con el pelícano de la soledad, una idea que toma, como hicieron otros escritores cristianos, del salmo (101, 7): “Me parezco al pelícano del desierto, / soy como la lechuza de las ruinas; / insomne estoy y gimo / cual solitario pájaro en tejado”. Cristo, en el Sacramento de la Eucaristía, es como el pelícano, pues da su sangre a sus hijos para el perdón de sus pecados y se convierte, por su sacrificio, en el Redentor de la humanidad<sup>49</sup>. La relación del pelícano con el sacramento de la Eucaristía queda establecida



Figura. 3. José Gualba, *Pelícano*. Detalle del reverso de la casulla del Corpus Christi, ¿1759? Raso de seda bordado en oro y sedas, 58 x 71 x 121 cm. Alma Mater Museum, Zaragoza. Cortesía Arzobispado de Zaragoza.

también en el himno *Adoro te devote*, atribuido a santo Tomás de Aquino. Originalmente fue una oración escrita, hacia 1264, para su propio uso, en el contexto de la institución de la festividad del Corpus Christi por el papa Urbano IV. Esta oración, que no formaba parte del Oficio

48. El *Bestiario de Oxford* alude al pelícano, que devuelve la vida a sus crías a los tres días como Cristo salva a los seres humanos al redimirlos con su propia sangre: Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*, 54. Esta asociación entre el pelícano y Cristo redentor continuó en la Edad Moderna. Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas Morales*, libro VI, Emblema 40, equipara a Jesús, Hijo unigénito de Dios, que con su sangre liberó a los seres humanos de la muerte, con el pelícano, que rescata a sus hijos muertos: Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva, *Trescientos emblemas morales*, María del Mar Agudo, Alfredo Encuentra, Juan Francisco Esteban (eds) (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017), 446. Acerca de la simbología del pelícano, véase: Juan Antonio Sánchez López, “Iconografía e Iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía”, *Boletín de arte*, núm.12 (1991): 127-146; Javier González Torres, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental* (Málaga: Universidad de Málaga, 2009), 161-172; José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996), 633-639.

49. Melchior Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, (Madrid: Luis Sánchez, impresor, 1622), 222, 520. Consultado el 20 de marzo de 2023, [https://books.google.es/books?id=HI6XQ3WlfnC&printsec=frontcover&dq=Prieto,+Psalmodia+eucharistica&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=%20Aquino&f=false](https://books.google.es/books?id=HI6XQ3WlfnC&printsec=frontcover&dq=Prieto,+Psalmodia+eucharistica&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=%20Aquino&f=false).

del Santísimo Sacramento, aunque se encuentra en el Misal Romano, se convirtió en himno precisamente en el siglo XVIII, cuando se le añadió música. Invoca a Cristo como Sacro Pelicano capaz de lavar con una sola gota de sangre todo pecado cometido por los seres humanos: “Señor Jesús, Pelicano bueno, / límpiame a mí, inmundo, con tu Sangre / de la que una sola gota puede liberar / de todos los crímenes al mundo entero”. La práctica litúrgica que se conoce como “adoración” (Adoro te) tenía lugar durante la celebración de la Eucaristía, después de la consagración<sup>50</sup>. El sacerdote elevaba la Sagrada Forma y el cáliz de espaldas al pueblo. Los fieles reconocían la *elevatio* y podían ver las representaciones bordadas en el reverso de los ornamentos con los que el sacerdote se revestía. De ahí que este programa eucarístico se sitúe en la espalda de la prenda para reforzar las palabras, la oración o los himnos de la celebración litúrgica.

Bajo el pelicano está representado el Cordero del Apocalipsis, el Cordero Místico, recostado sobre el Libro de los Siete Sellos. Es un cordero bordado con hilo de plata, del que emana luz<sup>51</sup> (Fig. 4). El cordero es el símbolo de Cristo por excelencia<sup>52</sup>. Una identificación que parte de las palabras de san Juan Bautista recogidas en el *Evangelio de san Juan* (1, 29): “He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”<sup>53</sup>. En Jesús se cumple la profecía de *Isaías* (53, 1-12). Se convierte en el cordero inocente, enviado por Dios para expiar los pecados del mundo mediante su sacrificio en la cruz:

    Todos nosotros como ovejas, andábamos errantes, / cada cual siguiendo su propio camino. / Y Yavé ha hecho recaer sobre él / la iniquidad de todos nosotros. / Era maltratado y se doblegaba / y no abría su boca; / como cordero llevado al matadero, / como ante sus esquiladores una oveja muda / y sin abrir la boca<sup>54</sup>.

La herida del costado de Cristo de la que mana sangre es el signo de la Eucaristía en la exégesis cristiana. Este significado eucarístico se aprecia en obras como el *Político de Gante* (1432) de Hubert y Jan van

50. Henk J. M. Schoot, “Eucharistic transformation. Thomas Aquinas’ *Adoro te devote*”, *Perichoresis. The Theological Journal of Emanuel University*, vol. 4. Issue 2 (2016): 67-79.

51. Dice Raquel Torres Jiménez que el Cordero Místico es blanco, y el blanco es luz que simboliza la eternidad, la pureza y también la virginidad. Es un Cordero *pulcherrimum*, resplandeciente de luz y blancura: Raquel Torres Jiménez, “*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, *Hispania Sacra*, núm. LXV (Extra I, enero-junio 2013): 56 y 59.

52. Véase González Torres, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, 113-130.

53. *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*. Palabras que reafirma en *Juan* (1, 36).

54. Este sacrificio se renueva permanentemente, es una pascua eterna, como se deduce de *Ezequiel* (46, 13-15): “Le ofrecerá, pues, el cordero, la oblación y el aceite, cada mañana, en holocausto perpetuo”.

Eyck que representa al Cordero Pascual. El fluido vital, que sale de la herida del animal situado sobre el altar, se recoge en un cáliz. Es un significado que atestiguan las propias palabras de Jesús al ofrecer el vino a sus discípulos, tal como recoge *Marcos* (14, 24): “Esta es mi sangre de la alianza, que va a ser derramada por muchos” y también *Lucas* (22, 20) o *Mateo* (26, 27-28). La Eucaristía se entiende como una actualización de la propia Pasión de Cristo<sup>55</sup>.

En las casullas bordadas por Gualba se representa el Cordero Místico descrito por san Juan en el libro del *Apocalipsis* (5, 1-14). Se sitúa sobre “un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos”. Es un “cordero como degollado”, pero victorioso, que ha vencido a la muerte. Es el “León de la tribu de Judá”, el único capaz de abrir el libro. El Cordero Apocalíptico es la culminación del ciclo sacrificial. La apertura del último de esos sellos da paso al Juicio Final, en el que cada uno será juzgado según sus actos. Nos presenta a Cristo en el doble papel de Redentor y como Juez de la segunda venida o Parusía. Cristo se sacrifica, pero pide a los hombres que rindan cuentas. Constituye una promesa de vida eterna para los buenos cristianos, aquellos que, como Jesús, se comportan con humildad y mansedumbre<sup>56</sup>.



Figura 4. José Gualba, *Cordero Místico*. Detalle del reverso de la casulla del Corpus Christi, ¿1759? Raso de seda bordado en oro y sedas, 58 x 71 x 121 cm. Alma Mater Museum, Zaragoza. Cortesía Arzobispado de Zaragoza.

55. El Cordero Pascual y su actualización eucarística es una cuestión analizada con profundidad por Torres Jiménez, “*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, 58-59, 62-70, 75-81.

56. Señala Raquel Torres Jiménez que el Cordero Místico constituye el resumen del mensaje cristiano y cristológico: el Cordero víctima y el Cordero pascual; el Cordero como símbolo de la Eucaristía y el Cordero victorioso, que recapitula la historia de la salvación de la humanidad y representa a la Iglesia triunfante. El Cordero aglutina así tres significados: moral, es la virtud de la mansedumbre; alegórico, como Cristo víctima y, finalmente, místico, el triunfo celestial de Cristo resucitado que regresa al final de los tiempos. Torres Jiménez, “*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, 52, 56, 60-61, 70-75.

Por otro lado, en la celebración litúrgica también hay alusiones al cordero como símbolo de Cristo. En la misa ordinaria esta relación se establece en el *Gloria in excelsis Deo* y en la preparación de la comunión. En la llamada “Misa de los fieles”, vuelve a hablarse de Cristo como cordero tras la fracción de la Hostia y el rito de la paz, cuando se reza la oración del *Agnus Dei*<sup>57</sup>. En la festividad del Corpus Christi, estas referencias al Cordero Pascual quedaban subrayadas en la letra del himno de Maitines *Sacris Solemnis* que, como el de Vísperas, *Pan-gue Lingua*, se considera compuesto por santo Tomás de Aquino para esta fiesta:

Post agnum typicum, expletis epulis, / Corpus Dominicum datum  
discipulis, / Sic totum omnibus quod totum singulis, / Eius fatemur ma-  
nibus (Creemos que, acabada la cena, / tras el Cordero ritual, el Cuerpo  
del Señor fue dado por Él mismo, / con sus propias manos, a los discí-  
pulos, / tan entero como a cada uno).

Igual que en el caso del pelícano, los motivos bordados en las casullas, acompañaban las palabras y los himnos de esta solemnidad festiva.

Finalmente, el ave Fénix, bajo un pabellón textil, ocupa la zona inferior del reverso de estas casullas bordadas por José Gualba (Fig. 5). Sólo vemos parte del cuerpo del ave, que emerge de una cratera dorada, una representación del nido que, según los textos, construye con maderas aromáticas para morir entre perfumes. Los rayos de sol son la causa de esas llamas bordadas con gran pericia técnica. Un fuego avivado por el Fénix al mover las alas y que lo reduce a cenizas. De sus restos nacerá un nuevo Fénix, que al tercer día se elevará a los cielos. Esta resurrección ha de entenderse como una promesa del propio renacer que espera a todo buen cristiano después de la muerte. San Clemente, Tertuliano, san Cipriano, san Ambrosio o Lactancio, autor del *Carmen de ave Phoenix*, hablan de que este pájaro demuestra que dicha resurrección es posible<sup>58</sup>.

57. Torres Jiménez, “*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundo*. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, 81-86.

58. Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*, 69-71; García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, 340-347; González Torres, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, 92-94. Al respecto, apostilla Mandeville: “Y así como Nuestro Señor resucitó a tercer día, así esta ave al tercero día, después que de sí misma ha hecho sacrificio, resucita y se torna en su perfección como era primero”: Juan de Mandavila, *Libro de las maravillas del mundo*, ed. Estela Pérez Boch y José L. Canet, *Lemir*, núm. 5 (2001), capítulo XIII. Consultado el 20 de marzo de 2023, <https://par-naseo.uv.es/lemir/textos/mandeville/index.htm>. Sobre la evolución del mito del ave Fénix y el mensaje de esperanza y eternidad que encarna en el pensamiento cristiano, véase:

Estas alegorías eucarísticas se repiten en todas las casullas bordadas por Gualba y también en las realizadas por otros artistas. Sin embargo, las obras de este bordador se distinguen por sus rasgos formales y por la ubicación de los distintos elementos. Si se compara el reverso de la casulla de Gualba con la bordada por Francisco Lizuiain en 1756-1757 como parte del llamado Terno de los Pozos de la catedral de Santa María de Pamplona, observamos una primera diferencia en la colocación de los motivos iconográficos. Gualba sitúa arriba el Pelicano, en la zona media el Cordero Pascual y debajo el ave Fénix, mientras que Lizuiain ha bordado en la parte superior esta última ave, para colocar en el centro el Pelicano y reservar la parte inferior de ese eje central para el Cordero<sup>59</sup>. La disposición de los motivos por la que opta Lizuiain se advierte en otros ornamentos de la misma temática. La apreciamos en el reverso de una casulla para la fiesta del Corpus conservada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla<sup>60</sup>, y también en otra pieza similar procedente de la Cartuja de El Paular (Segovia), exhibida hoy en la Cartuja de Miraflores (Burgos). Esta última prenda guarda todavía más similitudes con la casulla de Lizuiain, lo que hace pensar, al menos, en el uso de un modelo común<sup>61</sup>.

También se aprecian otras variaciones relativas a los aspectos técnicos, formales o compositivos. En todas estas piezas ha desaparecido la cenefa central que se desplegaba desde el cuello hasta el borde inferior. Ahora la ornamentación campa por toda la superficie textil de una forma más fluida, aunque se mantiene la jerarquía del eje central, en el que se sitúan los motivos preeminentes. Francisco Lizuiain muestra un estilo más neto y macizo, que no deja apenas espacios vacíos de decoración y otro tanto puede decirse respecto a la casulla de la Cartuja de El Paular. Sin embargo, Gualba apuesta por una decoración más fluida. Permite que el tejido emerja con mayor nitidez y que se convierta en una parte activa de la composición general. Además, Gualba da más importancia al punto de matiz e introduce un más número de motivos

Aitor Freán, "El mito del ave Fénix en el pensamiento simbólico romano", *Studia historia. Historia antigua*, núm. 36 (2018): 185-196.

59. El Terno de los Pozos de la catedral de Santa María de Pamplona ha sido estudiado por: Andueza Pérez, "Presencia del bordado zaragozano en la Navarra del siglo XVIII", 677 y 683; Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII. Catálogo de obras*, 176-179.

60. Esta pieza puede verse en la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Consultado el 20 de marzo de 2023, [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Casulla&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MACSE|&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=\[Museo%20de%20Artes%20y%20Costumbres%20Populares%20de%20Sevilla](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Casulla&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MACSE|&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=[Museo%20de%20Artes%20y%20Costumbres%20Populares%20de%20Sevilla).

61. En la parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza hay un terno atribuido a los talleres de la familia Lizuiain en el que la casulla está bordada también con motivos eucarísticos que se disponen en un orden distinto. Es una pieza que, a diferencia de las comentadas, sí conserva la cenefa central, tanto en el delantero como en la espalda: Ágreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*, 403-409.

animales y vegetales, que enriquecen el cromatismo de las piezas e incluso el programa iconográfico<sup>62</sup>. Así, en el reverso de las casullas están bordados dos pavos reales (Fig. 2). Estas aves pueden tener un sentido ornamental, en una obra en la que se representan otras aves exóticas y diferentes variedades de flores o frutos. Sin embargo, el pavo real macho, con sus largas plumas supracobertoras abiertas, se consideró una imagen de la vanidad, pero también una personificación de aquellos que, conscientes de su fragilidad y fealdad, –características que el pavo real advierte al contemplar sus patas deformes–, vuelven a cultivar las virtudes verdaderas<sup>63</sup>. Por otro lado, los pavos simbolizan la inmortalidad en la tradición cristiana, pues se creía que su carne era incorruptible y que la caída de su plumaje y su reaparición en primavera, como ocurre con muchos árboles, eran signo de renovación<sup>64</sup>. San Agustín escribió en *De civitate Dei* al respecto: “¿Quién sino Dios creador del universo otorgó al pavo real la inmunidad de la corrupción de su carne muerta?”<sup>65</sup>. La asociación del pavo real con la inmortalidad y la integridad de la carne explica la presencia de esta ave en escenas como la *Adoración de los Magos* pintada por Fra Angelico y fray Filippo Lippi (1440-1460. National Gallery of Art, Washington). Constituye un anuncio de la futura victoria de Cristo sobre la muerte. Por otra parte, en algunas obras de arte medieval se representan dos pavos reales enfrentados que beben de un cáliz –San Vital de Rávena, catedral de Santa María Assunta de Torcello–. Encarnan la resurrección, la fe en la posibilidad de alcanzar la vida eterna a través de la Eucaristía<sup>66</sup>. En el caso de las casullas bordadas por José Gualba el cáliz ha sido sustituido por el pelícano, cuya simbología eucarística ya se ha comentado en las líneas superiores.

Finalmente, sobresale la exuberancia y naturalismo con el que se han representado los frutos y flores que completan la decoración de estas ricas casullas. En primer lugar, llaman la atención dos cestos con melocotones o quizá manzanas, bordados a ambos lados del ave Fénix (Figs. 2 y 5). Estas frutas pueden leerse como una alegoría de la caducidad de la vida y, por lo tanto, en el contexto de las vanitas barrocas<sup>67</sup>.

---

62. La excepción la constituye la casulla del terno del Corpus de Granada, como ya se ha señalado más arriba.

63. García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, 606-609.

64. Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993), 355-356; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), 807.

65. Ángel Anglada Anfruns, *De ave phoenice. El mito del ave Fénix* (Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1983), 38.

66. González Torres, *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, 96-97.

67. Conviene aclarar que la manzana, *malum* en latín, se entedió como la fruta por excelencia, de la que derivaban las demás, cuyas diferencias con la propia manzana no siempre



Así, frente a la transitoriedad de los bienes terrestres, se alza el ave Fénix, símbolo de la promesa de la inmortalidad a través del sacrificio y resurrección de Cristo. Sin embargo, cabe una segunda interpretación. En el *Cantar de los Cantares* (2, 3), la manzana se identifica con los dones del Amado: “Como el manzano entre árboles silvestres / así es mi amado entre los jóvenes. / A su sombra anhelada estoy sentada, y su fruto me es dulce al paladar”.

Según la lectura que de este pasaje hacen san Ambrosio o Beda el Venerable, la manzana está conectada con Cristo, considerado un “nuevo Adán”, cuya muerte y resurrección, según san Pablo (I *Corintios* 15, 21-22) trae la promesa de la salvación para toda la humanidad: “Porque como por un hombre vino la muerte, así por un hombre, la resurrección de los muertos. Y como todos mueren en Adán, así también todos revivirán en Cristo”. El manzano fue visto por san Pedro Damiano, como la cruz de Cristo y, de este modo, la relación entre el manzano y su fruto con la redención y la salvación de la humanidad, se hizo evidente<sup>68</sup>. Es posible, por lo tanto, que las manzanas refuercen el programa eucarístico general de la pieza y la promesa en



Figura 5. José Gualba, *Ave Fénix*. Detalle del reverso de la casulla del Corpus Christi, ¿1759? Raso de seda bordado en oro y sedas, 58 x 71 x 121 cm. Alma Mater Museum, Zaragoza. Cortesía Arzobispado de Zaragoza.

estaban claras. Andrés de Laguna (c. 1510-1559), humanista y médico personal de Carlos V, Felipe II y del papa Julio III, señala, en sus comentarios a la obra de Dioscórides (c. 40-c. 90), médico, farmacólogo y botánico en la Grecia bajo dominio romano, que este último englobaba bajo el término *malum* una gran variedad de frutas, entre ellas membrillos, duraznos o albaricoques. De hecho, el propio Laguna dice que los albaricoques son aquellas manzanas que Dioscórides llamó arménicas y los latinos *praecocia mala*, por ser las primeras en madurar. Y habla del melocotón dentro del conjunto de las que denomina “mançanas pérsicas”. Estas equiparaciones y confusiones de las frutas tienen interés a la hora de valorar su representación y las posibles connotaciones simbólicas de las mismas. Véase Andrés de Laguna, *Pedacio Dioscorides anazarbeo. Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* (Anvers: Casa de Iuan Latio, 1555), 103-105. Biblioteca Nacional. Biblioteca Digital Hispánica. Consultado el 20 de marzo de 2023, <http://bdh.bne.es/bne-search/detalle/bdh0000037225>.

68. Sobre los significados simbólicos de la manzana, véase: Rafael García Mahiques, “Malum arbor. El código semiológico de la manzana”, *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 2 (1991): 82.

la resurrección del fiel cristiano, que el propio ave Fénix, a cuyos lados se han colocado, también encarna.

Tal vez de un análisis exhaustivo de las variedades de flores representadas por Gualba en estos ornamentos pudieran derivarse otras connotaciones simbólicas. No obstante, hay que subrayar la importancia que, en el arte del bordado desde la segunda mitad del siglo XVII, adquirieron estas suntuosas y coloristas decoraciones vegetales realizadas con punto de matiz. Lo vemos en muchas otras piezas litúrgicas a partir de esta cronología. El bordado barroco napolitano y del sur de Italia es un buen ejemplo de la importancia adquirida por este punto de sedas polícromas, con el que se bordaron figuras religiosas, pero también cuidadas escenografías arquitectónicas y densas ornamentaciones de carácter zoomórfico o fitomórfico<sup>69</sup>.

En definitiva, los ornamentos bordados por José Gualba para la festividad del Corpus se encuentran entre los mejores ejemplos del bordado dieciochesco en España, tanto por su cuidado diseño y su complejidad técnica, como por su elaborado programa iconográfico. Estas piezas jugaron un papel clave en dicha celebración, una de las más importantes del calendario religioso. Las prendas, especialmente las casullas, con sus brillo, color e imágenes, reforzaban las palabras y gestos del sacerdote y los himnos religiosos de este día consagrado al Santísimo Sacramento, contribuyendo así a que la liturgia se convirtiera en un acto de hondo significado emocional.

## Bibliografía

- Ágreda Pino, Ana M. "El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consideración del arte del bordado en la Edad Moderna". *Artigrama*, núm. 14 (1999): 305-323.
- Ágreda Pino, Ana M. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001.
- Andueza Pérez, Alicia. "Presencia del bordado zaragozano en la Navarra del siglo XVIII". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 3 (2008): 673-685.

---

69. Un buen ejemplo de la calidad de este bordado de la zona meridional de Italia lo constituye el frontal de altar conservado en el convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona, fechado hacia 1665, que ha sido estudiado por Andueza Pérez, *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII. Catálogo de obras*, 169-173.

- Andueza Pérez, Alicia. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2017.
- Anglada Anfruns, Ángel. *De ave phoenice. El mito del ave Fénix*. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1983.
- Barreno, María Luisa. "Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Archivo Español de Arte*, t. 47, núm. 187 (1974): 273-300.
- Barreno, María Luisa. "Pontifical bordado. Capilla del Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 56 (1978): 17-24.
- Benito García, Pilar. "Una escena del Quijote bordada por Antonio Gómez de los Ríos para el dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Aranjuez". *Archivo Español de Arte*, t. 73, núm. 289 (2000): 63-65.
- Benito García, Pilar. "Cuadros con escenas del Quijote y otras obras del bordador Antonio Gómez de los Ríos". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 161 (2004): 36-51.
- Bernués, Julio y Miana, Pedro J. "María Andresa Casamayor de La Coma". En *María Andresa Casamayor. Tyrocinio Arithmetico*, editado por Pedro J. Miana y Julio Bernués, 89-104. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Cabeza Gil-Casares, Carmen. "Bordados del Salón de Gasparini". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 114 (1992): 10-28.
- Canals y Martí, Juan Pablo. *Memorias sobre la púrpura de los antiguos, restaurada en España*. Madrid: Blas Román, 1779.
- Caro Baroja, Julio. *El estío festivo. Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus, 1984.
- Celnart. *Novísimo manual completo de las señoritas*. Madrid: Calleja, López y Rivadeneyra editores, 1857.
- Cilla López, Raquel. "De puertas adentro. Las artes decorativas en el Bilbao de Luis Paret y Alcázar". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 12 (2021): 164-181.
- Coloma, Luis. *Retratos de Antaño*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello, 1895.
- Constante Luna, Luis Jorge. *El Corpus Christi en Zaragoza (siglos XIV-XVI)*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2018.

- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Dávila, Rosa M<sup>a</sup>, Monserrat Durán y Máximo García Fernández. *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos castellano-catalán*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004.
- Echalecu, Julia María, "Los talleres reales de ebanistería, bronce y bordados". *Archivo Español de Arte*, núm. 111 (1955): 237-259.
- Eisman Lasaga, Carmen. "El bordado artístico en Granada: promotores, clientes, artistas, sistemas de contratación y proceso de realización de las obras". En *Patrones, Promotores, Mecenas y Clientes. VII Congreso Español de Historia del Arte*, 59-65. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Eisman Lasaga, Carmen. *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVII*. Granada: Universidad de Granada. Diputación Provincial de Granada, 1989.
- El sacrosanto y ecumenico concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Fernández Gracia, Ricardo. *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*. Pamplona: Eunsa, 2004.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés. *Gobierno general moral y político hallado en las aves mas generosas y nobles sacado de sus naturales, virtudes y propiedades*. Madrid: Melchor Alegre, 1670.
- Freán, Aitor. "El mito del ave Fénix en el pensamiento simbólico romano". *Studia historia. Historia antigua*, núm. 36 (2018): 165-186.
- García Arranz, José Julio. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.
- García Gainza, María Concepción; Heredia Moreno, M<sup>a</sup> Carmen; Rivas Carmona, Jesús; Orbe Sivatte, Mercedes de. *Catálogo monumental de Navarra. II\* Merindad de Estella Abaigar-Eulate*. Pamplona: Institución «Príncipe de Viana», Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1982.
- García Mahiques, Rafael. "Malum arbor. El código semiológico de la manzana". *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 2 (1991): 81-87.
- González Torres, Javier. *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.

- Horozco y Covarrubias de Leyva, Juan de. *Trescientos emblemas morales*. Editado por María del Mar Agudo, Alfredo Encuentra, Juan Francisco Esteban. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Laguna, Andrés de. *Pedacio Dioscorides anazarbeo. Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Anvers: Casa de Iuan Latio, 1555.
- Lobera y Abio, Antonio. *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de preladados y sacerdotes que enseña las ordenanzas eclesiásticas que han de saber todos los ministros de Dios*. Barcelona: Imprenta de los Consortes Sierra y Martel, 1791.
- López Castán, Ángel. "El bordado áulico en el Madrid del siglo XVIII: técnicas y estilo". *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. 56 (1994): 35-44.
- Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
- Mandavila, Juan de. *Libro de las maravillas del mundo*, editado por Estela Pérez Boch y José L. Canet, *Lemir*, núm. 5 (2001).
- Mestre Sanchís, Antonio. "Religión y cultura en el siglo XVIII". En *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, dirigido por Ricardo García-Villoslada, 586-739. Vol. 4 de *Historia de la Iglesia en España*, coordinado por Antonio Mestre Sanchís. Madrid: La Editorial Católica, 1979.
- Miguel, Isidoro y Jorge Andrés, introducción y transcripción. *El Ceremonial Cesasaugustano del Canónigo Pascual Mandura (1579-1604)*. Zaragoza: Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2015.
- Novella Domínguez, Vicente. *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen y expresan su variación por el Dr. Don Vicente de Novella y Domínguez, Bilbilitano Canónigo Doctoral de la dicha Santa Iglesia Oscense*. Manuscrito, 1786.
- Prieto, Melchior. *Psalmodia Eucharistica*. Madrid: Luis Sánchez, impresor, 1622.
- Ramos de Castro, Guadalupe. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro para el estudio y promoción del hombre, 1982.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Iconografía e Iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía". *Boletín de arte*, núm. 12 (1991): 127-146.
- Sebastián, Santiago. *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid: ediciones Tuero, 1986.

- Semper, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónica, o, Estética práctica*. Buenos Aires: Azpiazu Ediciones, 2013.
- Schoot, Henk J. M. "Eucharistic transformation. Thomas Aquinas' Adoro te devote". *Perichoresis. The Theological Journal of Emanuel University*, vol. 4. Issue 2 (2016): 67-79.
- Sigüenza, José de, *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1988.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid: Luis Sánchez, 1615.
- Torres Jiménez, Raquel. "Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media". *Hispania Sacra*, núm. LXV (Extra I, enero-junio 2013): 49-93.

# El azul

## en la liturgia hispana: los ternos de la Purísima

### Blue in the hispanic liturgy: the liturgical vestments of the Immaculate Conception

**Manuel Pérez Sánchez**  
Universidad de Murcia

#### **Resumen:**

Los conjuntos de ornamentos litúrgicos destinados a la fiesta de la Inmaculada Concepción constituyen un capítulo importante de las artes textiles suntuarias españolas de los siglos XIX y XX. Se analiza, por tanto, la génesis y el desarrollo que fundamentó este privilegio español de usar el color azul en el contexto de la liturgia occidental y de las propias tradiciones españolas en relación a esta tonalidad cromática que fue, como es bien sabido, prohibida por el Concilio de Trento para uso litúrgico.

**Palabras Clave:** color azul; privilegio pontificio; ornamentos litúrgicos; Inmaculada Concepción; Siglo XIX; Siglo XX.

#### **Abstract:**

The sets of liturgical vestments for the feast of the Immaculate Conception constitute an important chapter of the Spanish sumptuary textile arts of the 19th and 20th centuries. The genesis and development of this Spanish privilege of using the color blue in the context of the Western liturgy and of the Spanish traditions themselves in relation to this chromatic tonality, which was, as is well known, forbidden by the Council of Trent for liturgical use, is therefore analyzed.

**Key Words:** blue color; pontifical privilege; liturgical vestments; Immaculate Conception; 19th century; 20th century.

*Llegó el azul y se pintó su tiempo...  
trajo su virginal azul la Virgen,  
Azul María,  
Azul Nuestra Señora  
(Rafael Alberti, A la Pintura, 1945)*

## 1. Introducción

No cabe duda de que en las últimas décadas el conocimiento sobre el textil histórico español, concretado fundamentalmente en los innumerables repertorios y colecciones de ornamentos litúrgicos que conservan las iglesias del país, ha experimentado un extraordinario desarrollo<sup>1</sup>. Desde que la publicación del padre Antolín Villanueva viera la luz en 1935<sup>2</sup>, trazando con ella un magistral e innovador planteamiento, del todo desconocido hasta esa fecha en el panorama historiográfico patrio –y a pesar de las muchas intermitencias que siguieron a este trabajo, incluso de desprecios por parte de la Historia del Arte hacia ese campo de las artes suntuarias– el interés por investigar, analizar e interpretar esas manifestaciones y empresas artísticas tejidas y bordadas ha ido creciendo de manera progresiva, generando un importante corpus. El esfuerzo llevado a cabo desde muchas universidades, caso de las de Granada, Murcia, Zaragoza, Sevilla, Navarra, Jaén, Cantabria o La Laguna, al que se ha ido sumando el de otras instituciones como Patrimonio Nacional o el Museo Nacional de Artes Decorativas<sup>3</sup>, ha permitido que ya se pueda vislumbrar con certeza, rigor y coherencia la extraordinaria significación que estas obras textiles tienen en el conjunto del patrimonio suntuario español. Sin embargo, lo desarrollado hasta la fecha, a pesar de su contundencia y solidez científica, apenas supone un breve destello de luz en un panorama, de dimensiones gigantescas, todavía muy en la sombra, cuando no en la más completa oscuridad. Es mucho lo queda por hacer. Y eso a pesar de que estos investigadores vinculados a las universidades señaladas no solo han ido centrando su atención y su tiempo en el estudio de las colecciones de los territorios a los que están ligados por diferentes motivos, fundamentalmente profesionales, sino que su curiosidad y

---

1. Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

2. Antolín P. Villanueva, *Los ornamentos sagrados en España* (Barcelona: Editorial Labor, 1935).

3. Sería imposible incluir aquí la larga cita de trabajos que esos investigadores han venido realizando en las últimas décadas en el conocimiento y puesta en valor del textil litúrgico histórico español. Sea suficiente traer a colación sus nombres: Carmen Eisman Lasaga, Ana María Agreda Pino, Jesús Aguilar Díaz, Pilar Andueza Unanua, Ismael Amaro Martos, Pilar Benito García, María Dolores Vila Tejero, Jesús Pérez Morera, Aurelio Barrón García o Cristina Sigüenza Perlada, a los que habría que sumar el del que firma este trabajo.



empeño ha puesto las miras en ampliar horizontes, abarcando sus estudios a otras geografías españolas, más o menos cercanas a ellos, con fin de ir estableciendo de manera gradual una cartografía, lo más completa posible, de la realidad patrimonial de las artes textiles litúrgicas.

Sin embargo, todavía no se ha atisbado una visión de conjunto de repertorios tan valiosos como el que reúnen algunas importantes catedrales como las de Toledo, Tarragona, Oviedo, Córdoba, Valladolid o Almería, por citar tan solo algunos ejemplos entre los muchos catedralicios de los que aún apenas se sabe nada<sup>4</sup>, a excepción, en todo caso, de notas dispersas y retazos fragmentados que, por lo general, fueron acometidos hace ya más de cien años y que en el mejor de los casos se acompañan de algunas pocas fotografías en blanco y negro. Y si esa es la tesitura de los ajuares textiles de los grandes templos, los principales de España, que ofrecen más accesibilidad para su conocimiento gracias a los archivos y museos que generalmente van vinculados a la institución capitular, qué cabe decir de los que se acumulan en las sacristías conventuales o parroquiales, los atesorados en el seno de cofradías y hermandades o en instituciones como hospitales, obras pías, fundaciones, ayuntamientos, universidades o museos<sup>5</sup>. Sin olvidar, por otra parte, aquellos que están en manos de particulares y coleccionistas, de los que apenas se cuenta con noticias.

En definitiva, el camino por recorrer es todavía muy largo y requerirá muchos esfuerzos y aunar voluntades y, lo que es más importante, un posicionamiento decidido y favorable de toda la comunidad de la Historia del Arte española y también la de los organismos públicos competentes en materia patrimonial hacia esta manifestación de las artes. Y que todavía son vistas con cierto recelo, como meras artesanías o labores domésticas, en determinados y muy concretos sectores ultramontanos, cada vez más minoritarios afortunadamente, pero que se siguen rigiendo por aquellas desfasadas ideas que impuso el mundo académico del siglo XIX<sup>6</sup>. Y que no están exentas, entre los que

4. En este sentido, hay que celebrar las iniciativas más recientes que están llevando a cabo algunos jóvenes historiadores del arte en relación al estudio de colecciones catedralicias como es el caso de Carlos Serralvo Galán, "Aproximación metodológica al estudio del arte textil en la catedral de Málaga", en *Lecciones barrocas "aunando miradas"*, coords. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (Córdoba, Asociación "Hurtado Izquierdo", 2015), 287-322.

5. En lo referente a monasterios y conventos se han acometido ya algunas elocuentes investigaciones como la desarrollada por Sebastián García Rodríguez, ofm, *Los bordados de Guadalupe: estudio histórico-artístico* (Sevilla: Editorial Guadalupe, 2006).

6. Un excelente estado de la cuestión sobre la visión de inferioridad que otorgó el mundo académico al conjunto de las artes decorativas es el que ha realizado Ignacio José García Zapata, *El Arte de la platería en Bolonia durante los siglos XVI-XVIII* (tesis doctoral, Università di Bologna, 2018), 27-66.

en la actualidad todavía las sostienen, de un anticuado sistema de estereotipos y roles de agresivo contenido segregador de género.

Aun así, los avances futuros en la investigación concerniente a la vestiduras litúrgicas deben encaminarse no solo hacia lo cuantitativo, es decir, buscando concretar y definir las posibilidades que para un mejor conocimiento supondrá la incorporación de estudios de panoramas hasta ahora inéditos, sino también abriendo y contemplando cronologías, usos y estéticas que hasta la fecha no han sido suficientemente valorados, fundamentalmente por su proximidad a nuestro tiempo presente o porque en ellas no se han logrado ver suficientes garantías de calidad artística que las hicieran merecedoras de atención. Es el caso de aquellos ornamentos que se elaboraron en el trascurso del afianzamiento de la Revolución Industrial, bajo el dominio de la máquina Jacquard y la consolidación de lo técnico, y en una fase, la de ese siglo XIX, que, por razones que no se llegan a comprender, se ha considerado, en algunos casos, como de decadencia del bordado erudito español. Pero ni el proceso mecánico de hilatura justifica una pérdida de calidad e interés de los tejidos que comenzaron a producirse bajo estas nuevas tecnologías, ni mucho menos que los diseños que en ellos se materializaron ofrezcan composiciones pobres o escasamente expresivas y reveladoras de tu tiempo. Todo lo contrario. Las telas del siglo XIX, al igual que las restantes artes, siguieron los derroteros comunes a la estética decimonónica, insertándose en las diferentes corrientes historicistas y eclécticas e incluso en ocasiones superándolas. Es más, comenzaron a gestar un camino propio, plenamente autónomo y fundamentado en la acelerada y progresiva aparición de nuevas técnicas y fibras, que dio como resultado la concreción de un lenguaje individual de amplísimas posibilidades plásticas que abrió las puertas a la plena contemporaneidad.

Tampoco el bordado experimentó empobrecimiento, pues la realidad de este arte a lo largo de la referida centuria conduce a afirmar lo opuesto. Sí es cierto que cambiaron sus planteamientos tradicionales en lo concerniente al funcionamiento de la actividad profesional y a las propias élites que hasta entonces lo habían impulsado. En primer lugar, no hay que olvidar que España inició el Ochocientos con más de quinientos talleres activos ubicados a lo largo y ancho de la geografía nacional, destacando fundamentalmente los localizados en ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valencia o Murcia<sup>7</sup>. Entorno a esos talleres se agrupaba una profesión que superaba las mil personas, entre maestros y oficiales, y en las que ya se integraba de manera muy dinámica la mano femenina, capacitada y autorizada para ejercer

---

7. *Censo de población de España de el año 1797: executado de orden del Rey en el de 1801* (Madrid: Imprenta Real, 1801).

libremente esa ocupación desde la emisión de las Reales Cédulas de 1779 y 1784 respectivamente<sup>8</sup>. De hecho, hacia el segundo tercio del siglo XIX serán mujeres las que vaya acaparando las empresas más ambiciosas que se acometan a lo largo de ese tiempo, sobresaliendo por encima de todas la mallorquina Rosa Gilart que, desde su taller y en unión de sus hermanas, fieles colaboradoras, llegó a alcanzar el nombramiento de bordadora de cámara honoraria de Isabel II<sup>9</sup>. Esa distinción fue compartida con el también bordador Mauricio Mon Hernández<sup>10</sup>, si bien este tuvo como cometido preferente el atender las necesidades del rey consorte y todo lo relativo a los bordados de carácter militar o los propios de la Real Caballeriza. Rosa, por el contrario, asumió los trabajos que personalmente demandaba la soberana. Y desde esa privilegiada posición trazará, en el contexto de un muy bien ordenado programa político destinado a enaltecer la imagen regia entre las capas urbanas católicas, las directrices de lo que será el bordado culto español hasta casi bien entrado el siglo XX mediante las tipologías, técnicas y diseños que materializó no solo en mantos, sayas y túnicas para las imágenes patronas, sino también en ternos y estandartes con los que la castiza monarca prodigó como regalos regios a muchos templos.

En otras palabras, las artes textiles que se ejecutaron para el servicio del culto católico a lo largo del siglo XIX, incluso las propias de la centuria siguiente, requieren y merecen el interés de los investigadores de lo suntuario, debiéndose abordar desde un nuevo enfoque teórico, que supere el mero dato o la simple apreciación estética, y trasladando al mismo el contexto ideológico y socioreligioso –la historia de las mentalidades– que en las mismas subyace. Dentro de ese capítulo, como una de las metas, debe estar la comprensión del verdadero alcance que supuso la novedad que experimentaron las sacristías españolas, también las hispanoamericanas, con la recepción de los ternos azul celeste, los que, como es sabido, se destinaron a ensalzar y marcar la identidad de la gran fiesta religiosa nacional, la de Inmaculada Concepción, patrona de España, y con ello también se vino a subrayar el hecho diferenciador español frente a las restantes naciones católicas.

8. Manuel Pérez Sánchez, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999), 70-71.

9. Esta bordadora ya ha merecido la atención de Manuel Pérez Sánchez, "Manto de la Virgen de las Huertas" en *Huellas*, coord. Cristóbal Belda Navarro (Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002), 420. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la catedral de Murcia, 23 de enero de 2002-22 de julio de 2002; Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez; "Las hermanas Gilart y la Virgen de los Reyes: Aportaciones a la vida y obra de las bordadoras de cámara de Isabel II", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 606 (2009): 632-635 y Javier Calamardo Murat, "Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su majestad", *Arte y Patrimonio*, núm. 2 (2017): 9-23.

10. *Guía de Casa Real y Patrimonio, año de 1848* (Madrid: por Aguado impresor de Cámara de Su Majestad y de su Real Casa, 1847), 270.

## 2. Consideraciones sobre el azul como color litúrgico

No parece necesario insistir que la incorporación oficial del azul, en su modalidad cromática celeste, al código de colores del universo litúrgico católico tiene lugar en el siglo XIX, en las fechas inmediatas a la proclamación oficial del dogma inmaculista en 1854 por el papa Pío IX. Si bien su uso se restringió al mundo de la hispanidad como un reconocimiento a España y a los territorios bajo su cultura, como elocuente testimonio del arduo empeño de siglos en su determinación de promocional el reconocimiento doctrinal y la devoción a la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora<sup>11</sup>. Tampoco hay que reiterar los profundos vínculos simbólicos e identitarios, expresión de lo inmaterial que, en relación a ese color y en el transcurso de los siglos, se fueron asociando a la imagen de la Virgen. Hasta ahí todo parece bastante sencillo.

Pero esa aparente simplicidad de conceptos encierra muchos interrogantes. El primero de ellos debería ser el plantear qué motivó ese privilegio español, es decir, por qué se concedió a España tal prerrogativa, del todo inaccesible por las rubricas litúrgicas para el resto del mundo católico, al que le quedó totalmente prohibido tal uso. Otra cuestión, que tal vez debería anteceder a la primera, es si el azul se utilizó o no como color litúrgico en algún periodo concreto en el transcurso de la historia de la Iglesia.

La génesis de los colores litúrgicos cristianos que consagró Trento en el *Misal Romano* de 1570, llamado “el tridentino”, no va más allá del siglo XIII, concretamente en tiempos de Inocencio III, momento en el que comenzaron a sistematizarse y regularse su uso con el fin, como afirma la actual ordenación del Misal Romano, de “expresar con más eficacia, aun exteriormente, tanto las características de los misterios de la fe que se celebran como el sentido progresivo de la vida cristiana a lo largo del año litúrgico”<sup>12</sup>. Esas primeras reglamentaciones realizadas en los siglos del Gótico se llevaron a cabo desde Roma y según los usos vigentes que allí se practicaban desde antaño. Aunque en estos primeros momentos su fijación no tuvo un carácter obligatorio o normativo y su ordenamiento tan solo pretendía ofrecer un espejo en el que se pudieran mirar las restantes iglesias de la cristiandad bajo obediencia del pontífice. Eso sí, se intuía ya el deseo de la curia romana de uniformar la liturgia. Se fue imponiendo la idea de que lo más acertado, con el objeto de evitar confusiones y sectarismos, debía ser la implantación universal del modelo del rito y el ceremonial que practicaba el papado, desterrando los usos y costumbres que se practicaban más

11. Mario Righetti, “Primeros testimonios de la diversidad de los colores litúrgicos” en *Los colores litúrgicos. Cuadernos Phase* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006), 22.

12. Dennis C. Smolarski, *Preguntas y respuestas sobre la celebración litúrgica* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2004), 110.

allá de las fronteras de la península itálica. Roma, evidentemente, practicaba una liturgia heredera de los primeros siglos del cristianismo y en la que se recogía la tradición y la sensibilidad de la cultura de la Antigüedad tardía y el legado clásico que la misma comportaba<sup>13</sup>.

Ni griegos ni romanos, especialmente estos últimos, gustaron nunca del azul, un color que asociaban con los pueblos bárbaros, dada la costumbre de esas gentes de pintar sus caras y cuerpos con pigmentos de esa tonalidad, elaborada con glasto, a la hora de entrar en batalla. Por tanto, la desafección romana hacia el azul, al que relacionaban con lo sombrío, estaba más que justificada y de ahí que durante las controversias para la elaboración de los textos normativos que construyeron el mundo simbólico visual católico tal color ni se contemplara<sup>14</sup>.

Pero la antipatía italiana hacia el azul no era compartida por otros territorios de la Cristiandad donde por lo contrario tenía un fuerte arraigo, que se remontaba, al igual que sucedía en Roma, a sus propias tradiciones vernáculas. Y es aquí cuando Francia se convierte en el principal valedor de este color con el que todavía en la actualidad se asocia a la nación gala, no en balde sigue estando presente en su popular y bien conocida bandera.

El prestigio del azul va en paralelo al ascenso y autoridad que la monarquía francesa fue adquiriendo durante la Edad Media, cuyos reyes desde entonces vistieron de ese color a la hora de configurar, a través de las insignias del poder, el esplendor y la majestad de la realeza, convirtiéndose así en un signo propio de lo aristocrático. El elemento cristiano que consolidó o validó el gusto nativo por el azul fue la reliquia de la capa San Martín que, según señalan las fuentes, se atenía a ese color<sup>15</sup>. El manto emblema de la Santa Caridad, la capa del santo que personificaba los valores del perfecto caballero cristiano (la justicia, la fraternidad, el valor, la vida activa, la lucha contra la herejía...) resultó ser azul<sup>16</sup>. Y la protección de este santo, su auxilio e intercesión, llevaron a Clodoveo, padre de la nación francesa, no solo a su conversión al catolicismo, sino a conseguir victorias, una tras otra, contra los enemigos de Francia. No es de extrañar, por tanto, que la dinastía merovingia acogiera el azul como su color emblema y que sus sucesores, a partir de Carlomagno, lo continuaran y defendieran. El crédito del azul fue a más conforme se fue popularizando el culto

13. Michel Pastoureau, *Azul. Historia de un color* (Madrid: Espasa libros, 2010), 42-45.

14. Pastoureau, 31-34.

15. Gustave Desjardins, *Recherches sur les drapeaux français. Oriflamme, bannière de France, marques nationale, couleurs du roi, drapeaux de l'Armée, pavillons de la Marine* (Paris: Vve. A. Morel et Cie., 1874), 125.

16. José Ramón Hernández Figueiredo "El nuevo modelo de santidad de San Martín de Tours y su relación con el comienzo de la Vía Turonensis del Camino de Santiago", *Salmanticensis*, núm. 64 (2017): 403-435.

al santo de Tours, encontrando en geografías poco romanizadas, caso de Inglaterra o Centroeuropa, un similar y altísimo aprecio. Es incluso posible que, para la festividad de San Martín, “fiesta obligatoria y de precepto hasta el final de la Edad Media”<sup>17</sup>, en vísperas del tiempo de Adviento, comenzaran a utilizarse ornamentos litúrgicos que recordaran el color de la taumatúrgica reliquia, tal como parece deducirse del azul sarum (blue sarum), el color que la catedral de Salisbury mantuvo en su rito propio. Una liturgia que emulaba al rito de Rouen pero incorporando tradiciones de raíz celta y otras importadas de lo mozárabe. De hecho, se sabe que en los inventarios de esa catedral inglesa figuraban ornamentos de “Serico Indico”. En la diócesis de Lincoln, por ejemplo, se compilaron hasta 36 casullas azules durante los registros ordenados por Enrique VIII<sup>18</sup>. Y todavía durante el reinado de Eduardo VI seguían existiendo en Salisbury vestiduras sacerdotales en “white, red, blue, green, black, purple, motley, of blue black and white combined, and “braunched of dyverse colours”<sup>19</sup>.

Sin embargo, los vínculos entre los ornamentos azules y las festividades de la Virgen –más allá de la asociación prioritaria de ese color con la Madre de Dios, una vez que Francia bajo la influencia de Suger y San Bernardo se puso bajo su protección, tal como se corrobora con la incorporación de las lises al escudo real<sup>20</sup>– no llegaron a consolidarse en tiempos de los Capetos. Aunque, curiosamente, existen noticias de que la catedral de Pisa contaba en 1394 con varias capas azules destinadas a la fiesta de la Asunción<sup>21</sup>.

Pero con independencia de que el azul estuviera o no ya por esas fechas asociado al culto mariano, lo que sí es indiscutible es la propia existencia durante la Edad Media de ornamentos que asumieron esa tonalidad. Existe el precedente carolingio señalado por Righetti de que en el inventario del año 831 de la abadía de Saint Riquier de Centula se incluían “casulae persae”<sup>22</sup>. Aunque donde mejor se verifica esa realidad del azul medieval es en los ornamentos que han llegado hasta nuestros días de esa tintura. Así sucede con la casulla, conocida como “la clara”, del Museo Victoria y Alberto de Londres, fechada a finales del siglo XIII<sup>23</sup>; la capa de San Bonifacio (entre 1190-1209), conservada

17. Regin Pernoud, *San Martín de Tours* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1998), 139.

18. Robert Alexander Stewart Macalister, *Ecclesiastical Vestments: Their Development and History* (London: Elliot Stock, 1896), 166.

19. M.A. Percy Dearmer, *The Parson`s handbook* (London: Grant Richards, 1899), 72.

20. Michel Pastoreau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* (Buenos Aires: Katz Editores, 2006), 114.

21. R. Barsoti, *Gli antichi inventari della cattedrale di Pisa* (Pisa: Istituto di Storia dell'Arte, 1959), 85.

22. Mario Righetti, *Historia de la liturgia* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995), 333.

23. TCR. Textile Research Centre, “Clare Chasuble”, consultado el 30 de septiembre de 2002, <https://trc-leiden.nl/trc-needles/individual-textiles-and-textile-types/religious-vestments-and-other-textiles/clare-chasuble>.

en el Museo Catharijneconvent de Utrecht<sup>24</sup>, o la mitra azul celeste, renombrada “de San Isidoro”, del Museo Civico Medievale de la ciudad de Bolonia y que se viene datando en el primer cuarto del siglo XIV, vinculándose su hechura a talleres angevinos<sup>25</sup>. La propia pintura de la época da buen testimonio de todo ello<sup>26</sup>. Sirva como colofón para ratificar esos claros indicios de la presencia del azul en la liturgia de la Europa occidental el ilustrativo ejemplo de las capas que revisten los mártires y santos que forman parte del cortejo masculino del políptico de Gante de los Van Eyck.

No obstante, esa presencia del azul, que no hay que dudar en calificar como bastante atemperada si se compara con la contundencia de ornamentos de los principales colores oficializados, pudo estar igualmente justificada por la dificultad que en muchos casos tuvieron las iglesias para conseguir ornamentos violáceos. Un azul oscuro o intenso no estaría tan lejos en la escala cromática de un violeta o un morado. En muy pocos casos los inventarios aluden a la tonalidad de esos azules que registran y el análisis de las pocas obras conservadas del periodo medieval tampoco resulta fiable a la hora de establecer su cromatismo original, pues el propio desgaste del tiempo y los problemas derivados de la fijación de los tintes o la calidad de las propias materias colorantes pueden haber alterado notablemente la tintura inicial.

Otra cuestión para tener en cuenta, fruto del análisis de las pocas piezas conservadas y de los propios indicios documentales, es que muchos de esos tejidos azules son de procedencia oriental, elaboraciones persas, árabes u otomanas, culturas en las que el azul tuvo y tiene un revelador protagonismo. Hasta es muy posible que el significado y el simbolismo que se fue otorgando al azul en el mundo medieval europeo pudo provenir, en parte, de las virtudes que aquellas civilizaciones vieron en dicho color, para las que representaba el agua, la felicidad y la armonía, conceptos a los que incorporó el defendido por la mística sufí, que lo estimó siempre como el color del alma complacida por Dios<sup>27</sup>. Por tanto, no hay que desechar la opción de que la existencia de ornamentos azules pudo estar igualmente sustentada por la fascinación que Occidente mostró por las manufacturas suntuarias orientales, principalmente de las elaboradas por las gentes

24. TCR. Textile Research Centre, “Cope of St. Boniface, Utrecht”, consultado el 30 de septiembre de 2022. Véase en: <https://trc-leiden.nl/trc-needles/individual-textiles-and-textile-types/religious-vestments-and-other-textiles/cope-of-st-boniface-utrecht>.

25. Doretta Davanzo Poli, “Pietro e Marco nei recami medievali” en *San Pietro e San Marco. Arte e Iconografia i n area adriática*, a cura di Letizia Caselli (Roma: Gamengi Editori, 2015), 201.

26. Ángel Pazos-López, “Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* VII, núm. 14 (2015):1-26.

27. Antoni Gonzalo Carbo, “La senda cosmológica y alquímica de siete colores (haft rang) en el Haft paykar de Niẓāmī Ganġawī (m. ca. 570-610/1174-1222)” *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, núm. 31 (2020): 62-84.

musulmanas, cuyas elaboradas técnicas y decoraciones no tenían parangón en el campo del textil durante los siglos medievales. De hecho, el uso de telas ricas islámicas adaptadas a ornamentos cristianos fue común, con independencia del color, en los más principales templos que tuvieron la fortuna de hacerse con tejidos de esa procedencia. La propia Iglesia ratificó esa costumbre en el Misal Romano al señalar “en los días más solemnes puede emplearse vestiduras sagradas festivas o más nobles, aunque no correspondan al color del día”<sup>28</sup>.

## 2.1. El caso español

Y si hubo un territorio permeable a la influencia musulmana ese fue la Península Ibérica. La ostentación y el lujo en los viejos reinos cristianos medievales se fundamentó, casi en exclusiva, en los productos y manufacturas generadas por Al-Andalus, cuyas adquisiciones se materializaron por muy diferentes vías. Evidentemente, y como ha señalado Rodríguez Peinado<sup>29</sup>, las sedas y tejidos producidos en las ciudades andalusíes se convirtieron en los más preciados objetos de los ajueres áulicos y eclesiásticos, vistiendo y dignificando la magnificencia de la realeza y lo sagrado. En esos tejidos islámicos el azul fue siempre una constante<sup>30</sup>, destacando las intensas tonalidades que caracterizarán a las sedas nazaríes, como se puede observar en tantos tejidos conservados de ese periodo, como, por ejemplo, la famosa casulla de Chirinos del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)<sup>31</sup>.

No hay que olvidar que consiguieron, a través de sus contactos con India, dominar con absoluta maestría la tintura con índigo, muy superior a la de la hierba pastel, produciendo un azul intenso y muy duradero<sup>32</sup>. Por eso no debe sorprender que sea España, en su ordo mozárabe toledano, donde surja una de las primeras y más tempranas codificaciones sobre el uso del azul litúrgico, incluido el celeste, cuya dedicación ya estaba reglamentada para el siglo XI, como recoge el *Missale secundum ordinem primatis ecclesiae toletanae* mandado imprimir por el cardenal Siliceo en 1550 y en el que se compilaba tanto

28. Righetti, “Primeros testimonios”, 63.

29. Laura Rodríguez Peinado “Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos de la Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales* 51, núm. 2 (julio-diciembre 2021): 851-880.

30. Sobre esa véase Luis Serrano-Piedecasas Fernández, “Elementos para una historia de la manufactura textil andalusí (siglos IX-XII)”, *Studia historica. Historia medieval*, núm. 4 (1986): 205-229.

31. Indalecio Pozo Martínez, “Población, vías de comunicación y actividad económica en la encomienda de Caravaca durante la Edad Media”, *Estudios de Frontera*, núm. 9 (2013): 15-26.

32. Laura Rodríguez Peinado, “La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo”, *Anales de Historia del Arte*, núm. extra 2 (2012): 265-279; Rosa M. Martín, “Els tèxtils medievals a la catedral de Barcelona”, *D'art*, núm. 19 (1993): 187-203.



el ceremonial toledano como el mozárabe. Gracias a esa fuente sabemos que el azul en la iglesia de Toledo era reservado para la fiesta de la Trinidad y los domingos de Pentecostés<sup>33</sup>.

La preferencia y alta sensibilidad por el azul en tierras castellanas también la verifica el conjunto de vestiduras con las que se amartajó en el cuerpo de Alfonso VIII en el panteón real de las Huelgas<sup>34</sup>.

Pero más allá de la moda, el gusto o la costumbre, la validación piadosa del azul en el contexto litúrgico español, concretamente en Castilla, vendrá de la mano de la propia historia de la sede primada y de los prodigios que allí acontecieron, sumando leyendas y tradiciones del santo que más se relacionaba con el culto a la Virgen, San Ildefonso. El atributo de la casulla, prenda con la que fue obsequiado el más fiel servidor de Nuestra Señora, su capellán de la tierra, vino a responder al color azul según detallaba la crónica del examen del celestial ornamento que, desde la invasión musulmana, se custodiaba dentro de un arca en la catedral de Oviedo, siendo una de sus más preciadas reliquias. Así lo detallaba el jesuita Francisco de Portocarrero "...y abierta se halló la dicha casulla embuelta en tres lienços, la cual era de un delicadísimo cendal sin costura, ni textura, su color turquesado de color de cielo, su hechura de la forma de un capuz portugués, sin capilla, y estaba algo pálida con la antigüedad del tiempo"<sup>35</sup>.

La justificación de ornamentos azules en la iglesia toledana vino a fortalecerse con los escritos del conde de Mora, don Pedro de Rojas, en los que se recogían las crónicas del benedictino Antonio de Yepes sobre otra secuencia milagrosa que tuvo como protagonista a San Bonito, un sucesor de San Ildefonso en la silla arzobispal toledana. También gran devoto de la Virgen fue honrado, aunque fuera de Toledo, en su patria de la Auvernia, pero ostentando la prelatura hispana, "con una capa celeste, trayda por la Reina de los Ángeles"<sup>36</sup>.

33. Germán Prado O.S.B, *Historia del rito mozárabe y toledano* (Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos, 1928),107.

34. María Barrigón Montañés, "Alfonso VIII de Castilla y el color azul, nuevas investigaciones sobre un rey medieval a la vanguardia de la moda", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 202 (2015):16-33.

35. Francisco Portocarrero, *Libro de la descendión de Nuestra Señora a la Santa Iglesia de Toledo y vida de San Ildefonso arzobispo della* (Madrid: por Luis Sánchez impresor de su Magestad, 1616),85. Para la iconografía del patrón del arzobispado de Toledo es de obligada consulta: Rosa López Torrijos "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1, núm. 2 (1998): 165-212. Igualmente, hay que destacar el estudio de Wilfredo Rincón García, *Iconografía de San Ildefonso, arzobispo de Toledo* (Madrid: Cyan proyectos editoriales, 2006).

36. Pedro de Rojas, conde de Mora, *Historia de la imperial nobilíssima, inclyta, y esclarecida ciudad de Toledo cabeza de su felicísimo reyno* (Madrid: por Diego Díaz de la Carrera, 1663), 682-683.



Figura 1. Juan Sánchez Cotán. Detalle de *La imposición de la casulla a San Ildefonso*. Hacia 1600. Óleo sobre lienzo. 156x118 cm. Museo del Prado. Madrid.

Sorprende, no obstante, la escasa repercusión que esas tradiciones tuvieron a la hora de representar el milagro de Ildefonso, pues son contados los testigos que ofrecen la visualización de reverberaciones azuladas, limitándose a pinturas de la escuela toledana y de Sevilla<sup>37</sup>, como se descubre en los que, con esa temática, realizaron Sánchez Cotán o Murillo, respectivamente, y que hoy forman parte de la colección del Museo del Prado (Fig. 1 y Fig. 2).

Lo que desde luego sí se constata es que el afianzamiento y extensión de la devoción y del oficio litúrgico inmaculista que tiene lugar durante los siglos XIV y XV va en paralelo con el incremento de referencias a ornamentos azules en inventarios y registros de capillas y sacristías o en los propios ajuares de notables eclesiásticos, aun cuando su empleo fuera para tiempos y festividades litúrgicas muy diversas.

Las famosas cuarenta capas pluviales “de Basilea” de la catedral de Burgos, costeadas por don Alonso de Cartagena y confeccionadas en un terciopelo de seda azul índigo, fueron estrenadas por deseo expreso de su comitente durante la procesión de Santa María,

37. Es muy posible que hasta que no se difundió el escrito de Portocarrero la iconografía del asunto de la imposición de casulla no recogió ese detalle del azul de la casulla, tal como parece evidenciarse de las representaciones conservadas anteriores a la fecha de esa publicación. Pero lo que sí parece obvio es que no solo algunos de los más destacados pintores del siglo XVII tuvieron conocimiento de ese pormenor por las razones que fueran, sino que también los talleres castellanos de maestros de menor entidad recogieron esa tradición, como se observa en el lienzo subastado en Abalarte, bajo el lote número 49, el 5 de octubre de 2014.

fiesta principal del templo<sup>38</sup>. La propia visión mística de Beatriz de Silva debió aumentar los lazos del celeste con los defensores de la proclamación del dogma, que asumieron el escapulario azul con la imagen de la Inmaculada como devota rodela<sup>39</sup>. Otro destacado clérigo del siglo XV, el confesor de la reina católica, Francisco de Malpartida, ordenaba en su testamento que se diera a la parroquia de su localidad natal, Malpartida, “una capa y una casulla azul, con las Armas del Colegio”<sup>40</sup>. Y en el testamento del obispo de Coria, Diego de Fonseca, fechado en 1484, se dejaban una casulla, un frontal y dos almohadas de terciopelo azul a la Colegiata de Santa María de Toro<sup>41</sup>. Aunque, sin duda alguna, la más potente aserción de la correspondencia entre el color y las festividades concepcionistas viene de la mano de la casulla de seda celeste conservada en la Santa Capilla de San Andrés de Jaén, remitida por Gutierre González Doncel desde Roma hacia 1517, poco después de que en



Figura 2. Bartolomé Esteban Murillo. Detalle de *Aparición de la Virgen a San Ildefonso*. Hacia 1655. Óleo sobre lienzo. 309x259 cm. Museo del Prado. Madrid.

38. Azucena Hernández Pérez, “Moda litúrgica importada a mediados del siglo XV. Las capas de Basilea en la catedral de Burgos y don Alonso de Cartagena”, *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria Ejemplar dedicado a: Indumentaria y estética en la Edad Media: precedentes para la moda contemporánea*, núm. 2 (2016): 75-82.

39. Antonio Jesús Jiménez Sánchez, “Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción. Orígenes de una orden”, en *La Inmaculada Concepción en España, religiosidad, historia y arte: actas del simposium, (San Lorenzo de El Escorial, 1-4 de noviembre de 2005)* coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005), 691-709.

40. Francisco Ruiz de Vergara, *Historia del colegio viejo de San Bartolomé, mayor de la célebre Universidad de Salamanca* (Madrid: por Andrés Ortega, 1766-1770), 1-198.

41. Vicente Urones Sánchez y David García Calvo, “Las mandas testamentarias de carácter litúrgico y musical del obispo don Diego de Fonseca a la Colegiata de Toro”, *RDC Revista de Derecho de la Cultura*, núm. 3 (2020):19.

ese templo giennense se fundara la cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora<sup>42</sup>.

Las noticias sobre ornamentos azules durante la primera mitad del siglo XVI no hacen sino aumentar. La catedral de Jaén ordenó hacer en 1542 un terno de terciopelo azul, presidido en el capillo de la capa por la imagen bordada de San Jerónimo haciendo penitencia, para el tiempo de Cuaresma. En la de Murcia se registraba en 1585 la existencia de un terno azul “brillante” que es descrito como “viejo”, lo que indica que su hechura se remontaba a tiempos muy atrás<sup>43</sup>. Y para La Laguna realizaba en 1566 el bordador Alonso de Ocampo una casulla rica y una capa de terciopelo azul con la escena de la Anunciación en el capillo<sup>44</sup>.

Con la conquista de las tierras de Indias, las prendas litúrgicas azules también llegaron a las geografías americanas. En el palacio de Cuernavaca, en el inventario realizado a la muerte de Hernán Cortés, existía “una casulla de terciopelo azul, con una imagen de Nuestra Señora, bordada en oro, e plata e seda, nueva e rica con un letrero bordado de dicho oro, plata e seda”<sup>45</sup>. Y en el memorial que detalla la elaboración del equipamiento litúrgico del primer obispo de Tierra Firme, fray Juan de Quevedo, consta la hechura de numerosas casullas, dalmáticas y capas de terciopelo azul, que fueron acometidas, como el resto del ajuar, en la ciudad de Sevilla<sup>46</sup>.

Pero de América también llegó azul a España, un azul muy cercano a la tonalidad celeste, que desembarcaría por los muelles de Sevilla junto a una nuevas y fascinantes materias colorantes. Ese color, como es sabido, era uno de los sagrados para la cultura maya, que lo asociaron con lo precioso, lo nuevo, lo primigenio y lo fresco. Deslumbrante, intenso y brillante, de gran resistencia a la luz y a la humedad, su secreto estribaba en la mezcla de arcillas especiales y añil<sup>47</sup>. Y los primeros que asumieron ese tinte fueron los misioneros franciscanos que llegaron a esas tierras de Mesoamérica. Tras meses embarcados

42. Ismael Amaro Martos, “Casulla de Gutierre González Doncel”, en *Tesoros Hispánicos de la Liturgia Medieval* (catálogo de la exposición virtual), ed. Ángel Pazos-López (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020), <<https://www.ucm.es/tesoros/casulla>>.

43. Manuel Pérez Sánchez, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1997), 50.

44. Jesús Pérez Morera, “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)”, *Revista de Historia Canaria*, núm. 184 (2002): 283.

45. *Documentos inéditos relativos a Hernán Cortes y su familia* (México: Talleres gráficos de la Nación, 1935), 239.

46. Manuel Serrano y Sanz, *Orígenes de la dominación española en América: estudios históricos* (Madrid, Bailly-Baillière, 1918), 1: DXXXIV.

47. Sonia Ovarlez, “Aportación de la colorimetría al estudio de las recetas antiguas de fabricación de los azules mayas”, *La pintura mural prehispánica en México, Boletín Informativo*, núm. 19 (diciembre, 2003): 35-42.



Figura 3. Anónimo. Detalle de *Retratos de Fray Gil y Fray Paulucio de la Trinidad*. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Virreinato. Ciudad de México.

arribaban con sus sayales destrozados y como la orden fue tolerante en ese sentido y además recomendaba que los frailes se aclimataran a las costumbres de las tierras que los recibían, no tuvieron repudio alguno el recurrir a un color que era venerado en esas geografías. Incluso debieron ver en ello una señal, pues como principales valedores de la devoción inmaculista traían consigo esa tradición ya asentada en Europa, y principalmente en la Península, del azul vinculado al culto a la Virgen y así “el hábito azul se extendió mucho por los franciscanos de América”<sup>48</sup> (Fig. 3). Cabe pensar también que el regreso de estos franciscanos vestidos de azul tuvo que generar su impacto en una Sevilla que iba entrando en el febril y entusiasmado clímax en defensa del sagrado misterio de la Inmaculada que caracterizó a la ciudad hispalense en el tránsito de los siglos XVI al XVII.

48. Isidro Félix de Espinosa, *Crónica apostólica y seraphica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España de misioneros franciscanos observantes* (México: viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1746),11.

### 3. Ternos y ornamentos específicos para la festividad de la Purísima

En el contexto sevillano, y al calor de las sucesivas concesiones del papado –Breve de Alejandro VII de 1664– en favor de la fiesta inmaculista y del ardor de instituciones y gentes, con los reyes a la cabeza, en la defensa del dogma, se debió fraguar la liturgia específica vestida de azul. El derecho de celebrar de precepto el Oficio y Misa de la Inmaculada Concepción con octava fue más que suficiente.

La catedral de Sevilla contaba, al menos desde el siglo XVI, con varios ornamentos azules. Un conjunto de ese color, de terciopelo, estaba destinado para la Cuaresma, aunque también existió un frontal de similar color para el altar mayor, al que 1454 se le habían añadido un bordado de rosas de oro por mano del artífice Martín Caro<sup>49</sup>.

En 1656, unos pocos años más tarde de que Inocencio X emitiera la bula por la que la festividad de la Inmaculada se convirtió de precepto “in Regnis Hispaniarum tantum”, el cabildo empleó, una parte importante de la rica dotación que para esa liturgia destinó don Gonzalo Nuñez de Sepúlveda, para hacer un terno específico para esa solemnidad<sup>50</sup>, del que se sabe que combinaba el blanco y el azul, adornando su superficie un sembrado de flores de oro, “subidísima tela tejida a propósito en esta ciudad”. Fue este terno el que levantó las iras del arzobispo Jaime de Palafox, según relata Simón de la Rosa, pues el prelado consideró esta licencia como un grave delito contra lo dictado por la liturgia tridentina, elevando a Roma el dubio siguiente: “si es licito al cabildo de Sevilla usar de color azul en el día y octava de la Concepción de Nuestra Señora”. La causa la acabo ganando Sevilla, pues los capitulares remitieron a la Sagrada Congregación de Ritos una casulla del terno que, al llevar la cenefa central blanca, el color oficial para las liturgias de la Virgen, quedando lo celeste en los márgenes, se dio por buena<sup>51</sup>. Existía, además, el precedente del terno bordado en azul y blanco que poseía desde 1627 el sevillano convento de San Antonio<sup>52</sup>.

49. José Gestoso Pérez, *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan* (Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1890), II: 410- 413.

50. Manuel Serrano y Ortega, *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época* (Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1893), 72.

51. Simón de la Rosa y López, *Los Seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica* (Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1904), 295.

52. Ramón de la Campa Carmona, “La observancia franciscana en Sevilla por la Inmaculada Concepción” en *Actas del III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica (Ciudad Rodrigo, 15-17 de octubre de 2009)* (Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2012), 3-70.



Figura 4. ¿Manufactura lionesa?. *Casulla blanca y azul celeste*. Segunda mitad del siglo XVIII. Seda labrada por trama espolinada en hilos metálicos y de seda. Museo diocesano de Barbastro-Monzón

Esa hábil estrategia textil ideada por los sevillanos debió ser muy comentada en los ámbitos eclesiásticos de toda España y de inmediato copiada. La catedral de Barbastro posee una casulla, que hoy se exhibe en el Museo Diocesano de esa localidad aragonesa, que responde a esas características, ateniéndose a un espolín, seguramente de factura lionesa, del último tercio del siglo XVIII (Fig. 4). En Cehegín (Murcia), en el convento de San Esteban, se conoce un frontal de similar composición de franjas cromáticas blancas-azules, resto de un terno, también de la segunda mitad del Setecientos<sup>53</sup>; mientras que en la sacristía de las Escuelas Mayores de Salamanca se conserva una casulla dieciochesca, de tipo meandro, que voltea la secuencia de las cenefas, ofreciendo la central en azul celeste y las laterales en blanco<sup>54</sup>. La abundancia de ornamentos celestes, siempre bajo la combinación del binomio azul-blanco, en la España de los primeros Borbones, y pese a

53. Manuel Pérez Sánchez, "Arte del Convento de San Esteban de Cehegín. Artes suntuarias" en *Restauración de la Orden Franciscana en España: la Provincia franciscana de Cartagena (1836-1878), el Convento de San Esteban de Cehegín (1878-2000): historia y arte*, coord. Pedro Riquelme Oliva (Murcia: Espigas, 2000), 648-649.

54. José Ramón Nieto González y Eduardo Azofra Agustín, *Inventario artístico de los bienes muebles de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002), 231.



Figura 5. Vicente López Portaña. *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III*. 1808. Óleo sobre lienzo. 42,50x27 cm. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

las continuas advertencias de la Iglesia oficial a lo largo de los siglos XVII y XVIII sobre la tela azulada<sup>55</sup>, se revalidó con los mantos de caballeros de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, creada en 1771, pocos años después de que el monarca declarara, en 1761, a la Inmaculada patrona de todos sus reinos<sup>56</sup>. El hábito, blanco con amplias cenefas y muceta en celeste bordado en plata, tal como se observa en el conocido retrato de Maella del soberano como Gran Maestre de su Orden, se transmutó hacia el azul total, manteniendo el recamado en plata, en 1804 por orden de Carlos IV<sup>57</sup>, tal como se puede comprobar en el boceto preparatorio de Vicente López Portaña, custodiado en el Museo Lázaro Galdiano, del retrato de *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III* que el pintor levantino ejecutó en 1808 por encargo del Ayuntamiento de Valencia (Fig. 5). El celeste, absoluto y único, había triunfado. Solo era ya necesario la convalidación del pontífice para ver ese color protagonista en el altar. La primera respuesta de Roma, casi una cesión ante el empeño español hacia una coloración proscrita desde Trento, llegó a Sevilla. Era lógico,

era la ciudad pionera en la defensa del dogma. El 28 de noviembre de 1819 Pío VII firmaba la concesión, mediante un breve pontificio,

55. "...usar de color azul, amarillo o pajizo es abuso y contra la rúbrica" queda recogido en el *Ceremonial y Ordinario de Carmelitas Descalzas corregido y aumentado* (Madrid: Imprenta Real, 1805), 319.

56. Sobre esas fechas del último tercio del siglo XVIII comenzaron, igualmente, a figurar en algunos ajuares conventuales femeninos, casullas sueltas, "recados de misa", propiamente celestes, sembradas de decoraciones espolinadas en delicados matices policromos y metálicos en oro y plata. Así, en la capital del Segura, en el Monasterio de las dominicas de Santa Ana, se conserva un extraordinario ejemplo rococó, elaborado en lampás brocado, de manufactura valenciana, cuya hechura debe fijarse hacia ese momento. Dicho textil ha sido estudiado en: Manuel Pérez Sánchez, "Ornamentos litúrgicos, galas y aderezos textiles al servicio de la devoción mariana: el ejemplo de Murcia" en *La Madre del Verbo. Murcia Mariana* (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Palacio de San Esteban, 2023), 62.

57. José Manuel García Rodríguez, "El terno azul de Inmaculada de la Virgen del Valle de Sevilla", *Datatèxtil*, núm. 41 (2021):48-54.



al cabildo hispalense del privilegio del uso del azul celeste para la fiesta de la Inmaculada, la octava y misas de cofradía<sup>58</sup>.

El celo y el peculio del arcediano Antonio José de Urizar e Ibarra dio su fruto con un “rico y delicado terno” de raso, cuya decoración bordada acometieron las hermanas de origen vasco Francisca de Paula y Rita Zuloaga, siendo el diseño responsabilidad de la primera, que ya superaba por esas fechas los setenta años de edad y que poco antes, en 1817, había realizado una famosa túnica conocida como “de las flores” para Jesús del Gran Poder, hoy reconstruida a partir de grabados y viejas fotografías<sup>59</sup>. También en ese taller se acometió, en 1805, el simpecado de la Virgen del Amparo de la sevillana parroquia de Santa María Magdalena.



Figura 6. Taller de las hermanas Zuloaga. *Capa pluvial del terno celeste*. 1835-1837. Raso bordado en hilos metálicos. Santa Iglesia Catedral Patriarcal y Metropolitana de Sevilla. Sevilla.

La ejecución del terno celeste se dilató en el tiempo dada la magnitud de las prendas que lo integraron. En 1835, como señala Gestoso, ya estaban finalizadas casulla, dalmáticas, frontal y capa, a los que siguió en los dos años posteriores la manga de cruz y los paños de púlpito y las pluviales para los caperos del Coro<sup>60</sup>, considerándose obra “costosísima y elegante”<sup>61</sup> (Fig. 6). Aunque, posiblemente, la labor de esas últimas piezas debió recaer en Patrocinio López, discípula de las Zuloaga, pues según se señala en alguna crónica “dibujado y bordado

58. de la Rosa y López, *Los Seises*, 295.

59. Serrano y Ortega, *Glorias sevillanas*, 72, y Félix González de León, *Noticias artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal y muy heroica e invicta ciudad de Sevilla* (Sevilla: Imprenta de don José Hidalgo y compañía, 1844), II:13. Parece que todavía en 1839 seguía bordando tal como parece evidenciar la noticia de que bordó un vestido para la Virgen de las Mercedes, patrona de Bollullos del Condado. El taller de las Zuloaga, como ya indica José María de Mena, tuvo que tener ya una plena e intensa actividad en las últimas décadas del siglo XVIII. (José María de Mena, *Cristo andando por Sevilla: claves para entender la Semana Santa sevillana* (Barcelona: Plaza&Janes Editores, 1992), 36.

60. Gestoso Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 418.

61. *Gaceta de Madrid*: 15 de diciembre de 1853, 4. Conste nuestro agradecimiento al profesor Santos Márquez de la Universidad de Sevilla por sus apreciaciones a la hora de realizar este trabajo, así como por habernos facilitado la fotografía de la capa azul del terno celeste sevillano que aquí se incorpora. Igualmente, extendemos esa gratitud a los profesores Rivas Carmona y Belda Navarro, de la Universidad de Murcia, por sus siempre sabias e inteligentes sugerencias.

en nuestra época por doña Patrocinio López. Entre los ornamentos que lo componen llama principalmente la atención el paño de púlpito en el cual se ve una Purísima primorosamente trabajada<sup>62</sup>. El conjunto debió estar concluido hacia 1841<sup>63</sup>. En la composición bordada, ejecutada bajo exquisita técnica<sup>64</sup>, es evidente, al menos en las capas, la influencia directa de los mantos de la orden de Carlos III. Y el diseño de la imagen bordada de la Virgen parece tomar como modelo las Inmaculadas de Juan de Mesa.

Disfrutar del privilegio que había obtenido la catedral de Sevilla se convirtió en un anhelo común de toda España. Y de hecho fue una prerrogativa que obtuvieron algunas selectas instituciones antes, incluso, que tuviera lugar la proclamación oficial del dogma. En 1850, la Congregación de Nuestra Señora de la Concepción de la madrileña iglesia de San Pedro el Real, de la que formaba parte la grandeza de España, anunciaba el estreno durante la novena de “un terno azul celeste en virtud de la facultad que ha dispensado a la congregación el Papa Pío IX<sup>65</sup>. Y la secuencia de la consecución de la prebenda celeste no hizo sino comenzar.

La presencia en Roma del cardenal José Bonel y Orbe, arzobispo de Toledo, en el acto de la declaración dogmática del misterio de la Concepción aparejó la concesión del uso ornamentos de color purísima no solo a la catedral primada sino también a todas las iglesias de la archidiócesis, incluida, por supuesto, la capilla del palacio real<sup>66</sup>. Isabel II celebró esa feliz noticia enviado al templo catedralicio toledano un pontifical completo de tisú de realce integrado por “17 capas, varias mitras y las demás piezas correspondientes” cuyo coste superó los siete mil duros, acometiéndose su hechura en la fábrica de Talavera<sup>67</sup>. Debió ser uno de los grandes últimos trabajos emprendidos en ese centro manufacturero, que cerraría sus puertas no mucho más tarde, en 1862.

Roma atendió favorablemente todas las peticiones que se elevaron, tanto de catedrales españolas como de templos de ese rango del otro lado del Atlántico, que, en muchos casos, se amplió a la totalidad de las iglesias del obispado correspondiente. Ya en tiempos de

---

62. *Noticia de los principales monumentos históricos de Sevilla: guía de naturales y forasteros* (Sevilla: Librería española y extranjera de don José María Geofrín, 1855), 160.

63. Mariano de la C. y P., *Descripción del templo Catedral de Sevilla y de las principales festividades que en él se celebran* (Sevilla: Imprenta del Diario de Sevilla de Comercio, 1850), 152.

64. María de los Ángeles González Mena, “Ornamentos Sagrados”, en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1984), 693.

65. *El Clamor Público*: 17 de diciembre de 1850: 3.

66. Antolín Monescillo, *Suplemento al diccionario de teología del abate Bergier* (Madrid: don José Lorente, 1857), 181.

67. *La Verdad Católica. Periódico religioso* (Habana: Imprenta del Tiempo, 1858), VII, 465.

León XIII, por un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de 12 de febrero de 1884, el privilegio se hizo común para todas las iglesias de España<sup>68</sup>.

Por tanto, a partir de esos ternos celestes de Sevilla y Toledo, comienza una larga secuencia de deslumbrantes conjuntos azules cuya elaboración va a corresponder a lo más señalado del arte textil de la España de la segunda mitad del siglo XIX, destacando fundamentalmente la responsabilidad de talleres e industrias catalanas y levantinas, áreas donde se concentraban las principales y más avanzadas fábricas de tejidos y de ornamentos de iglesia, que también van a responsabilizarse de muchos de los conjuntos destinados a las diócesis de los territorios de Ultramar<sup>69</sup>. Se sabe, por ejemplo, que el pontifical azul de la catedral de



Figura 7. Fábrica de Víctor José Roselló i Martí (Reus) y Taller de la familia Oller (Barcelona). *Capa pluvial del terno celeste*. 1865. Terciopelo bordado en hilos metálicos y piedras preciosas. Santa Iglesia Catedral Basílica Metropolitana y Primada de Tarragona. Tarragona.

Tarragona, uno de los más lujosos que se llevaron a cabo durante el periodo isabelino (Fig. 7), fue tejido en 1865 en la acreditadísima fábrica de sedas propiedad de Víctor José Roselló Martí, en Reus<sup>70</sup>, que había sido una de las primeras en incorporar el vapor a sus telares. En la capital condal se tejió el destinado a la catedral de La Habana en 1862<sup>71</sup>, y allí también se ejecutaría, en los talleres de los señores Asbert, el que se hizo para servir en la catedral de Lleida en 1866<sup>72</sup>. Y en Cataluña también puso sus miradas el cabildo de la catedral de Murcia cuando encargó en 1890 el pontifical de “gran lujo”, para la función principal de la Inmaculada, a los talleres especializados en ornamentos y bordados de

68. Clementina-Julia Ara Gil, Francisco Javier de la Plaza Santiago y María Meléndez Alonso, *Inmaculada: Santa Iglesia de Santa María la Real de la Almudena* (Madrid: Fundación de la Edades del Hombre, 2005), 356.

69. Así, en 1862, en La Habana, se anunciaba a los párrocos que estaba a la venta, en la librería del Sr. Graupera, “un precioso terno celeste, recién llegado de Barcelona”. *La Verdad Católica. Periódico religioso* (Habana: Imprenta del Tiempo, 1862-1863), X, 182.

70. *Diario de Tarragona*: 7 de diciembre de 1865, 1.

71. *La Verdad Católica*, 131.

72. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1867* (Barcelona: imprenta del Diario de Barcelona, 1866), 126.

Francisco de Asís Serra, ubicados en Barcelona<sup>73</sup> (Fig. 8). Mientras que un segundo pontifical, más modesto, para las restantes misas, fue acometido en Valencia, en la fábrica de la señora viuda de Guevara<sup>74</sup> (Fig. 9). También en la capital levantina, en la industria de la viuda de Antonio Llans, se llevaría a cabo en 1899 el pontifical, brocado en plata, para la Seo de aquella ciudad<sup>75</sup>. Y de los prestigiosos talleres de Garín llegó el que disfrutó la de Girona en 1854<sup>76</sup>. El pontifical con el que fue dotada la basílica de El Pilar a partir de 1914 fue, sin embargo, una realización local, salida de la manufactura general de ornamentos de iglesia que dirigía Andrés Ruiz Belloso<sup>77</sup>.

En muchos casos se optó por la labor bordada para adornar las superficies de estos ornamentos, siguiendo así el ejemplo de Sevilla. El de la catedral de Zamora, encargado en 1882, se decoró en plata<sup>78</sup>, como también el de Valencia, mientras que el que se hizo para la de Málaga en 1895 fue recamado en oro<sup>79</sup>. Nuevamente se debe referir el de Tarragona, bordado en oro en el taller barcelonés de la familia Oller, tal vez el más reputado obrador de bordados de la España del siglo XIX<sup>80</sup>. Ese bordado del terno tarraconense, animado en su origen con abundancia de piedras preciosas<sup>81</sup>, dibuja una originalísima composición de arabescos que combina motivos vegetales que van centrando símbolos de las letanías marianas. El pontifical de Valencia, lamentablemente desaparecido durante los acontecimientos de la Guerra Civil, incorporaba también emblemas de la Virgen, con ramos de azucenas y coronas de doce estrellas. E imágenes de la Inmaculada se dispusieron, bordadas en sedas y oro, en casulla, capas y frontales del ya referido de Zaragoza. Ciertamente, dominaron las evocaciones barrocas, que serán las más comunes en los ornamentos del periodo isabelino y de buena parte de los que se realicen durante el reinado de

73. *El Diario de Murcia*: 23 de noviembre de 1890, 3.

74. *El Diario de Murcia*: 29 de noviembre de 1890, 2. El pontifical destinado a la festividad solemne de la Inmaculada alcanzó un coste de 55.000 reales, mientras que el segundo terno para los días no feriados, mas modesto, no superó los 16.000.

75. *Las Provincias. Diario de Valencia*: 24 de noviembre de 1899, 2.

76. Rosa M. Martín Ros, "La seda en el patrimonio histórico: Cataluña y su patrimonio museístico en seda" en *España y Portugal en las rutas de la seda: Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 1996), 331.

77. Antonio Magaña Soria, *Zaragoza monumental: o sea, descripción de sus edificios y monumentos más notables* (Zaragoza, Artes gráficas Gregorio Casañal, 1919), 1-2: 43.

78. Miguel Ángel Hernández Fuentes, *En defensa de los sagrados intereses. Historia religiosa de la diócesis de Zamora durante la Restauración (1845-1914)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016), 290.

79. *Diario de Córdoba*: 6 de diciembre de 1895, 3.

80. Manuel Pérez Sánchez y Enrique Camacho Cárdenas, "España y Filipinas en la "exposición mundial vaticana" de 1888: Orfebrería, arte textil y objetos decorativos", *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 10 (2020): 9, 70-94.

81. *La Correspondencia de España*: 10 de diciembre de 1865, 3.



Figura 8. Fábrica de Francisco de Asís Serra (Barcelona). *Casulla del terno celeste de la Purísima*. 1890. Raso labrado por trama brocada y espolinada en hilos metálicos. Santa Iglesia Catedral de Murcia. Murcia.



Figura 9. Fábrica de Viuda de Guevara (Valencia). *Casulla del terno azul*. 1890. Raso labrado por trama espolinada en hilos metálicos. Santa Iglesia Catedral de Murcia. Murcia.

Alfonso XII, si bien ya a finales de esa centuria y particularmente durante las primeras décadas del siglo XX comenzarán a materializarse diseños de inspiración ecléctica, en las que junto a elementos tomados de lo neogótico se entremezclan, con mucho vigor, las formas orgánicas y los golpes de látigo característicos del *Art Nouveau*, caso del espectacular terno, bordado en plata, que guarda la murciana parroquia de San Nicolás, o el que posee el santuario de la Concepción de Puente Genil (Córdoba), elaborado en 1933 por la hermana Asunción Belmonte de la Compañía de María<sup>82</sup>. Incluso lo neobizantino se hizo presente, como

82. Antonio Illanes Velasco y Clemente Rivas Jiménez, *Historia de la Pontificia y Real Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, La Purísima, Madre de Dios Coronada y Patrona de Puente Genil 1586-2011* (Puente Genil, 2011), 149.

sucedió en los ornamentos de la parroquia de la capital de la isla de El Hierro, donde se reflejó, en 1935, un bordado en sedas y plata de esa inspiración que representaba la visión de San Juan de la Virgen apocalíptica<sup>83</sup>. Estos bordados se acometieron tanto en obradores especializados, herederos de una tradición de siglos, como ya el mencionado de los Oller, como en aquellos otros que fueron surgiendo entorno a congregaciones religiosas y asociaciones pías femeninas en las que dominó un carisma y un apostolado destinado a fomentar los valores que la sociedad española tradicional vinculó a la educación de la mujer<sup>84</sup>. En algunos casos, los diseños de esos bordados fueron suministrados por artistas de cierto renombre, ajenos al campo de lo textil, caso del que proporcionó el escultor Pascual Amorós Vicent para el fastuoso terno de la Congregación de las Hijas de María de Vila-Real (Castellón), fechado en 1934<sup>85</sup>.

Entre las estofas tejidas también dominaron los recuerdos barrocos, como las del pontifical de la catedral de Barcelona, obra de 1881<sup>86</sup>, soberbio en su adorno brocado en plata en realce<sup>87</sup> (Fig. 10). Dichas labores ofrecen generosos y grandilocuentes bouquets florales dispuestos entre reticulados ramajes en curva y contracurva de los que cuelgan elegantes borlas, resultando una ornamentación de corte neobarroco e inspirada en diseños lioneses. Ese mismo carácter, aunque más cercano a lo rococó, lo muestran los ornamentos de la catedral murciana, en los que se dibujan delicadas guirnaldas y ramos, de sentido muy pictórico y naturalista y bajo unos ritmos muy ondulantes, recordando de manera muy sugerente los tejidos dieciochescos de la fábrica toledana de Miguel Molero.

Por lo que respecta a la financiación de estos ternos, se debe señalar que junto al mecenazgo regio sobresalió el llevado a cabo

---

83. *Gaceta de Tenerife*: 14 de diciembre de 1935, 6.

84. Es el caso, por ejemplo, del taller regentado por las religiosas adoratrices de Madrid, ubicado en la calle del duque de Osuna, de donde salieron varios ternos celestes bordados para diferentes iglesias de la corte (*La Correspondencia de España*: 27 de mayo de 1896, 4). Sobre esta cuestión de las mujeres en los talleres de bordado es fundamental el trabajo de Ana María Agreda Pino, "Artes textiles y mundo femenino: el bordado", en *Las mujeres y el universo de las artes*, coords. Concha Lomba Serrano, M. Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2020), 55-82.

85. LIBRARY. Plataforma de Intercambio de Conocimientos, "Terno de la Purísima Congregación de Hijas de María Inmaculada Vila-real", consultado el 5 de noviembre de 2022. Véase en <https://1library.co/document/zxx29xwz-terno-de-la-purisima-congregacion-de-hijas-de-maria-inmaculada-vila-real.html>

86. Eduardo Támara, *Guía histórico-descriptiva de la santa iglesia Catedral Basílica de Barcelona* (Barcelona: Tipografía Católica, 1882). 68.

87. Conste nuestro agradecimiento al personal responsable de la conservación y custodia del patrimonio histórico-artístico de las catedrales de Barcelona, Tarragona, Murcia y Valencia por su amabilidad y atenciones a la hora de facilitar todo tipo de información gráfica y documental para la realización de este trabajo.

por los preladados de las diócesis, lo que aparejó que, en muchos ellos como el de Toledo o el de Tarragona, se incluyeran inscripciones y escudos heráldicos alusivos a las personas que los habían patrocinado. Sin olvidar la aportación que hicieron algunos destacados eclesiásticos, caso de Blas Pardo Moneo, canónigo de la catedral de Valladolid, que costeó el terno que se incorporó a esa sacristía catedralicia en 1865<sup>88</sup>, o el que se resume en la generosa manda testamentaria del presbítero Tomás Jiménez en relación al que se ordenó hacer para servir en la Colegiata de Osuna en 1883<sup>89</sup>. Sin embargo, también se advierte el papel de la alta burguesía sobre la que se sustentó el sistema canovista, que encontró en el patrocinio del arte religioso suntuario del periodo de la Restauración un cauce adecuado para consolidar su imagen como garantes del orden y la tradición católica española. Incluso las corporaciones profesionales de las clases medias urbanas se sumaron a estas iniciativas, como bien ejemplifica el terno que regaló en 1900 el colegio de abogados de Orihuela al templo de San Juan de la Penitencia de las clarisas de la capital de la Vega Baja del Segura<sup>90</sup>.



Figura 10. ¿Manufactura barcelonesa?. *Capa del pontifical azul de la Inmaculada*. 1881. Raso labrado y decorado por trama brocada en realce de hilos metálicos. 133x280 cm. Santa Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Barcelona. Barcelona.

#### 4. Consideraciones finales

Los ternos azules no son, tal y como hasta ahora han sido por muchos considerados, una simple anécdota textil de carácter devocional, sin más interés que lo estrictamente fervoroso. En ellos se traduce

88. Casimiro González García-Valladolid, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas* (Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900), 365.

89. *La Unión*: 11 de diciembre de 1883, 3.

90. *La correspondencia de Alicante*: 28 de noviembre de 1900, 3.

y resume una historia de siglos, de liturgias propias y diferenciadoras que desde la Edad Media formaron parte de un complejo sistema de signos, símbolos y demostraciones destinadas a fortalecer el alegato inmaculista del que participó la sociedad española. En esas vestiduras se hace visible una forma de religiosidad popular que practicaron todos los estamentos y que tanto contribuyó a forjar una identidad colectiva y común. En su realidad material, desde los más suntuosos pontificales a la simple casulla bordada en talleres domésticos, se intentó expresar el triunfo de la doctrina y sus más profundos fundamentos teológicos resumidos en la alegoría cromática de la Virgen como “Puerta del Cielo”. Y en su hechura y realización se hicieron presentes los esfuerzos e inquietudes de lo mejor de las artes textiles españolas de un periodo histórico concreto. Son, en definitiva, el último gran capítulo suntuario religioso- institucional y comunitario del que participó por igual la totalidad de la nación. Así deben ser entendidos en el contexto del patrimonio histórico-artístico textil español.

## Bibliografía

- Ágreda Pino, Ana María. “Artes textiles y mundo femenino: el bordado”. En *Las mujeres y el universo de las artes*, coordinado por Concha Lomba Serrano, M. Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga, 55-82. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2020.
- Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1867*. Barcelona: imprenta del Diario de Barcelona, 1866.
- Amaro Martos, Ismael. “Casulla de Gutierre González Doncel”. En *Tesoro Hispánicos de la Liturgia Medieval (catálogo de la exposición virtual)*, editado por Ángel Pazos-López. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Ara Gil, Clementina-Julia; Plaza Santiago, Francisco Javier de la; Meléndez Alonso, María. *Inmaculada: Santa Iglesia de Santa María la Real de la Almudena*. Madrid: Fundación de la Edades del Hombre, 2005.
- Barrigón Montañés, María. “Alfonso VIII de Castilla y el color azul, nuevas investigaciones sobre un rey medieval a la vanguardia de la moda”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 202 (2015): 16-33.
- Barsoti, R. *Gli antichi inventari della cattedrale di Pisa*. Pisa: Istituto di Storia dell’Arte, 1959.
- Calamardo Murat, Javier. “Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su majestad”. *Arte y Patrimonio*, núm. 2 (2017): 9-23.



Campa Carmona, Ramón de la. "La observancia franciscana en Sevilla por la Inmaculada Concepción". En *Actas del III Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica (Ciudad Rodrigo, 15-17 de octubre de 2009)*, 3-70. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2012.

*Censo de población de España del año 1797: executado de orden del Rey en el de 1801*. Madrid: Imprenta Real, 1801.

*Ceremonial y Ordinario de Carmelitas Descalzos corregido y aumentado*. Madrid: Imprenta Real, 1805.

*Documentos inéditos relativos a Hernán Cortes y su familia*. México: Talleres gráficos de la Nación, 1935.

Davanzo Poli, Doretta. "Pietro e Marco nei recami medievali". En *San Pietro e San Marco. Arte e Iconografia i´n area adriática*, a cura di Letizia Caselli, 185-204. Roma: Gamengi Editori, 2015.

Desjardins, Gustave. *Recherches sur les drapeaux français. Oriflamme, bannièr de France, marques nationale, couleurs du roi, drapeaux de l`Armée, pavillons de la Marine*. Paris: Vve. A. Morel et Cie., 1874.

Espinosa, Isidro Félix de. *Crónica apostólica y seraphica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España de misioneros franciscanos observantes*. México: viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1746.

Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco. "Las hermanas Gilart y la Virgen de los Reyes: Aportaciones a la vida y obra de las bordadoras de cámara de Isabel II". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 606 (2009): 632-635.

García Rodríguez, ofm, Sebastián. *Los bordados de Guadalupe: estudio histórico-artístico*. Sevilla, Editorial Guadalupe, 2006.

García Rodríguez, José Manuel. "El terno azul de Inmaculada de la Virgen del Valle de Sevilla;" *Datatèxtil*, núm. 41 (2021): 48-54.

García Zapata, Ignacio José. "El Arte de la platería en Bolonia durante los siglos XVI-XVIII". Tesis doctoral, Università di Bologna, 2018.

Gestoso Pérez, José. *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1890.

González García-Valladolid, Casimiro. *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900.

- González de León, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal y muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de don José Hidalgo y compañía, 1844.
- González Mena, María de los Ángeles. "Ornamentos Sagrados". En *La Catedral de Sevilla*, 693. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984.
- Gonzalo Carbo, Antoni. "La senda cosmológica y alquímica de siete colores (haft rang) en el Haft paykar de Nizāmī Ganğawī (m. ca. 570-610/1174-1222)". *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, núm. 31 (2020): 62-84.
- Guía de Casa Real y Patrimonio, año de 1848*. Madrid: por Aguado impresor de Cámara de Su Majestad y de su Real Casa, 1847.
- Hernández Figueiredo, José Ramón. "El nuevo modelo de santidad de San Martín de Tours y su relación con el comienzo de la Vía Turonensis del Camino de Santiago". *Salmanticensis*, núm. 64 (2017): 403-435.
- Hernández Fuentes, Miguel Ángel. *En defensa de los sagrados intereses. Historia religiosa de la diócesis de Zamora durante la Restauración (1845-1914)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- Hernández Pérez, Azucena. "Moda litúrgica importada a mediados del siglo XV. Las capas de Basilea en la catedral de Burgos y don Alonso de Cartagena". *Diseño de moda: Teoría e historia de la indumentaria. Ejemplar dedicado a: Indumentaria y estética en la Edad Media: precedentes para la moda contemporánea*, núm. 2 (2016): 75-82.
- Illanes Velasco, Antonio y C. J. Rivas Jiménez. *Historia de la Pontificia y Real Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, La Purísima, Madre de Dios Coronada y Patrona de Puente Genil 1586-2011*. Puente Genil, 2011.
- Jiménez Sánchez, Antonio Jesús. "Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción. Orígenes de una orden". En *La Inmaculada Concepción en España, religiosidad, historia y arte: actas del simposium, (San Lorenzo de El Escorial, 1-4 de noviembre de 2005)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 691-709. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005.
- López Torrijos, Rosa. "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, núm. 2 (1998): 165-212.
- Magaña Soria, Antonio. *Zaragoza monumental: o sea, descripción de sus edificios y monumentos más notables*. Zaragoza: Artes gráficas Gregorio Casañal, 1919.

- Martín Ros, Rosa M. "Els tèxtils medievals a la catedral de Barcelona". *D'art*, núm. 19 (1993):187-203.
- Martín Ros, Rosa M. "La seda en el patrimonio histórico: Cataluña y su patrimonio museístico en seda". En *España y Portugal en las rutas de la seda: Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, 329-335. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 1996.
- Monescillo, Antolín. *Suplemento al diccionario de teología del abate Berger*. Madrid: don José Lorente, 1857.
- Nieto González, José Ramón y Azofra Agustín, Eduardo. *Inventario artístico de los bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Noticia de los principales monumentos históricos de Sevilla: guía de naturales y forasteros*. Sevilla: Librería española y extranjera de don José María Geofrín, 1855.
- Ovarlez, Sonia. "Aportación de la colorimetría al estudio de las recetas antiguas de fabricación de los azules mayas". *La pintura mural prehispánica en México, Boletín Informativo*, núm.19 (diciembre, 2003): 35-42.
- Pastoreau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- Pastoreau, Michel. *Azul. Historia de un color*. Madrid: Espasa libros, 2010.
- Pazos-López, Ángel. "Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, núm. 14 (2015):1-26.
- Percey Dearmer, M.A. *The Parson`s handbook*. London: Grant Richards, 1899.
- Pérez Morera, Jesús. "El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)". *Revista de Historia Canaria*, núm. 184 (2002): 275-316.
- Pérez Sánchez, Manuel. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1997.
- . *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- . "Arte del Convento de San Esteban de Cehegín. Artes suntuarias". En *Restauración de la Orden Franciscana en España: la Provincia franciscana de Cartagena (1836-1878), el Convento de San Esteban de*

- Cehegín (1878-2000): historia y arte*, coordinado por Pedro Riquelme Oliva, 615-649. Murcia: Espigas, 2000.
- . “Ornamentos litúrgicos, galas y aderezos textiles al servicio de la devoción mariana” en *La Madre del Verbo. Murcia Mariana*, 59-73. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Palacio de San Esteban, 2023.
- Pérez Sánchez, Manuel y Camacho Cárdenas, Enrique. “España y filipinas en la “exposición mundial vaticana” de 1888: Orfebrería, arte textil y objetos decorativos”. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 10 (2020): 70-94.
- Pernoud, Regin. *San Martín de Tours*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.
- Portocarrero, Francisco. *Libro de la descensión de Nuestra Señora a la Santa Iglesia de Toledo y vida de San Ildefonso arzobispo della*. Madrid: por Luis Sánchez impresor de su Majestad, 1616.
- Pozo Martínez, Indalecio. “Población, vías de comunicación y actividad económica en la encomienda de Caravaca durante la Edad Media”. *Estudios de Frontera*, núm. 9 (2013): 617-642.
- Prado, Germán O.S.B. *Historia del rito mozárabe y toledano*. Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos, 1928.
- Righetti, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- Righetti, Mario. “Primeros testimonios de la diversidad de los colores litúrgicos”, en *Los colores litúrgicos. Cuadernos Phase*, 16-21. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- Rincón García, Wilfredo. *Iconografía de San Ildefonso, arzobispo de Toledo*. Madrid: Cyan proyectos editoriales, 2006.
- Rodríguez Peinado, Laura. “La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo”. *Anales de Historia del Arte*, núm. Extra 2 (2012): 265-279;
- Righetti, Mario. “Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos de la Edad Media”. *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 2 (julio-diciembre 2021):851-880.
- Rojas, Pedro de, conde de Mora. *Historia de la imperial nobilíssima, inclyta, y esclarecida ciudad de Toledo cabeza de su felicísimo reyno*. Madrid: por Diego Díaz de la Carrera, 1663.
- Rosa y López, Simón de la. *Los Seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*. Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1904.

Ruiz de Vergara, Francisco. *Historia del colegio viejo de San Bartolomé, mayor de la célebre Universidad de Salamanca*. Madrid: por Andrés Ortega, 1766-1770.

Serralvo Galán, Carlos. "Aproximación metodológica al estudio del arte textil en la catedral de Málaga". En *Lecciones barrocas "aunando miradas"*, coordinado por José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda, 287-322. Córdoba: Asociación "Hurtado Izquierdo", 2015.

Serrano y Ortega, Manuel. *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1893.

Serrano-Piedecabras Fernández, Luis. "Elementos para una historia de la manufactura textil andalusí (siglos IX-XII)". *Studia historica. Historia medieval*, núm. 4 (1986): 205-229.

Serrano y Sanz, Manuel. *Orígenes de la dominación española en América: estudios históricos*. Madrid: Bailly-Baillière, 1918, 1: DXXXIV.

Smolarski, Dennis C. *Preguntas y respuestas sobre la celebración litúrgica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2004.

Stewart Macalister, Robert Alexander. *Ecclesiastical Vestments: Their Development and History*. London: Elliot Stock, 1896.

Támaro, Eduardo. *Guía histórico-descriptiva de la santa iglesia Catedral Basílica de Barcelona*. Barcelona: Tipografía Católica, 1882.

Urones Sánchez, Vicente y García Calvo, David. "Las mandas testamentarias de carácter litúrgico y musical del obispo don Diego de Fonseca a la Colegiata de Toro". *RDC Revista de Derecho de la Cultura*, núm. 3 (2020): 1-26.

Villanueva, Antolín P. *Los ornamentos sagrados en España*. Barcelona: Editorial Labor, 1935.

## Fuentes periodísticas

*El Clamor Público*: 17 de diciembre de 1850.

*La correspondencia de Alicante*: 28 de noviembre de 1900.

*La Correspondencia de España*: 27 de mayo de 1896

*La Correspondencia de España*: 10 de diciembre de 1865

*Diario de Córdoba*: 6 de diciembre de 1895.

*El Diario de Murcia*: 23 de noviembre de 1890.

*El Diario de Murcia*: 29 de noviembre de 1890.

*Diario de Tarragona*: 7 de diciembre de 1865.

*Gaceta de Madrid*: 15 de diciembre de 1853.

*Gaceta de Tenerife*: 14 de diciembre de 1935.

*Las Provincias. Diario de Valencia*: 24 de noviembre de 1899.

*La Unión*: 11 de diciembre de 1883.

## Webgrafía

LIBRARY. Plataforma de Intercambio de Conocimientos. "Terno de la Purísima Congregación de Hijas de María Inmaculada Vila-real". Consulta: 5 de noviembre de 2022. <https://1library.co/>.

TCR. Textile Research Centre. "Clare Chasuble". Consulta: 30 de septiembre de 2002. <https://trc-leiden.nl/>.

TCR. Textile Research Centre. "Cope of St. Boniface, Utrecht". Consulta: 30 de septiembre de 2022, <https://trc-leiden.nl/>.

# Arte de la platería





# Plateros

escasamente conocidos en la Sevilla de la primera mitad del XVI: Diego de Vozmediano, Hernando de Antezana y Rodrigo Gallego

Little-known silversmiths in Seville in the first half of the 16th century: Diego de Vozmediano, Hernando de Antezana and Rodrigo Gallego

**Francisco Javier Herrera García**

Universidad de Sevilla

## **Resumen:**

La escasez de piezas conservadas es uno de los factores que más han pesado en el escaso interés de los investigadores a la hora de aproximarse a la platería sevillana de la primera mitad del XVI. Si acaso, han merecido alguna atención los artífices vinculados a la Catedral o los emigrados a Indias. En las líneas que siguen, haciendo uso de abundante documentación procedente de las notarías sevillanas y del Archivo General de Indias, profundizamos en tres personalidades que juzgamos relevantes en ese momento. Todos practicaron actividades mercantiles y financieras, más allá del oficio de platero. Damos a conocer nuevos datos sobre la labor de Vozmediano, en relación con la cruz patriarcal del templo catedralicio, así como las cruces parroquiales para Gibraltar y la parroquia de Omnium Sanctorum. De Antezana destacamos el contrato de dos custodias para el convento de San Pablo y Cazalla de la Sierra y de Gallego subrayamos sus manufacturas de piezas civiles y un retablo argénteo para el mercader genovés Carlos Cataño.

**Palabras clave:** Diego de Vozmediano; Hernando de Antezana; Rodrigo Gallego; Juan Ortega; Domingo de Ochandiano; Carlos Cataño.

**Abstract:**

The scarcity of conserved pieces is one of the factors that has weighed the most on the scant interest of researchers when it comes to approaching Sevillian silverware from the first half of the 16th century. If anything, the silversmiths linked to the Cathedral or those who emigrated to the Indies have deserved any attention. In the lines that follow, making use of abundant documentation from Sevillian notaries and the Archivo General de Indias, we delve into three personalities that we judge relevant at that time. They all practiced commercial and financial activities, beyond the trade of silversmith. We present new data on the work of Vozmediano, in relation to the patriarchal cross of the cathedral temple, as well as the parish crosses for Gibraltar and the parish of Omnium Sanctorum. From Antezana we highlight the contracts for two monstrances for the convent of San Pablo and Cazalla de la Sierra and from Gallego we underline his manufactures of civil pieces and a silver altarpiece for the Genoese merchant Carlos Cataño.

**Keywords:** Diego de Vozmediano; Hernando de Antezana; Rodrigo Gallego; Juan Ortega; Domingo de Ochandiano; Carlos Cataño.

## 1. Introducción

Tal como recientes investigaciones se han encargado de demostrar y ya es un hecho asumido por los especialistas, la primera mitad del XVI se configura como un período de especial trascendencia para el devenir de la platería sevillana. Una época en la cual se ha podido documentar la actividad de multitud de artífices sevillanos y foráneos, de cuya labor resultaron abundantes obras, la mayoría por desgracia perdidas. No paran de surgir nuevos nombres, maestros hasta ahora inéditos, por completo desconocidos, de los que ni siquiera Gestoso había dado noticia o tan sólo mínimas e insignificantes menciones<sup>1</sup>. A

---

1. María del Carmen Heredia Moreno, "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderes en la Carrera de Indias", en *El arte español fuera de España*, coord. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: CSIC, 2003), 193-206; Antonio Joaquín Santos Márquez, "Exportaciones a las Indias de platería sevillana durante el siglo XVI", en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XX*, coords. Jesús Paniagua y Nuria Salazar (Ciudad de México, León: INAH/Universidad de León, 2008), 239-264; María Jesús Sanz Serrano, "Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América", en *Estudios de platería San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 717-738; Antonio Joaquín Santos Márquez, "Noticias sobre la vinculación de los orfebres Ballesteros y las Indias", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata Iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Gonzalo Vasconcelos, Jesús Paniagua y Nuria Salazar (León: Universidad de León, Universidad Católica Portuguesa, INAH, 2014), 399-410; María Jesús Sanz Serrano, "Plateros sevillanos y estantes en Sevilla que comerciaban con América entre 1525 y 1550", en *Estudios de Platería San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 555-570; Antonio Joaquín Santos Márquez, "Nuevas pruebas documentales de la implicación del arte de la platería hispalense en el tráfico

medida que avanzan las exploraciones en los bien nutridos archivos de la ciudad y su entorno aparecen nuevos datos que incrementan el número de profesionales entonces activos y la portentosa producción de sus talleres<sup>2</sup>. El período es relevante, pues en el transcurso de las décadas de los veinte y treinta del citado siglo, irrumpe la estética renacentista, que ahora podemos calificar con sobradas razones como “plateresca”, desplazando las formas góticas, al tiempo que asistimos a la introducción de nuevas técnicas y procedimientos de trabajo, tal como indicaba Juan de Arfe al referirse al “revolucionario” Juan Ruiz “el Vandalino”<sup>3</sup>. En las líneas que siguen destacaremos una serie de figuras hasta ahora prácticamente inéditas, proporcionando noticias sobre las mismas, a la práctica del arte de la platería en sus diversas variantes, así como su ya tradicional dedicación a otras parcelas de la economía, en las que se desenvuelven merced al conocimiento, control y experiencia con los metales preciosos, además de piedras y perlas, empleado todo ello para especular y financiar operaciones mercantiles de riesgo.

Entre las peculiaridades que se han expuesto ya, como definitorias del profesional denominado “platero” en la Sevilla del XVI, volvemos a recordar las más destacadas, pues los artífices que a continuación veremos se acomodan con precisión a esos moldes que venían gestándose desde la Edad Media y podemos considerar inherentes al arte de los metales preciosos. Aunque no podamos tenerlo como un condicionante de los orfebres españoles, si conviene tener en cuenta la ascendencia judeoconversa de la mayoría, de manera que las autoridades inquisitoriales y civiles no dejaron de planear sobre su cotidiana existencia. La práctica con los metales, con los cambios monetarios, el cálculo de los valores mercantiles en distintas divisas, la banca y los préstamos orientados al comercio y transacciones, todo lo cual se gestó siglos atrás, ahora encontrarán un amplio campo de experimentación y utilidad en la vertiginosa vida mercantil

---

comercial y artístico con las Indias (1530-1630)”, en *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Juan H. Roda, Jesús Paniagua, Nuria Salazar (Ciudad de México, León: INAH/Universidad de León, 2017), 25-38.

2. Francisco Javier Herrera García, “Platería y comercio en Sevilla durante la primera mitad del XVI: Juan Ruiz “el Vandalino” y su vertiente mercantil”, *Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, coord. Jesús Paniagua, Nuria Salazar (Ciudad de México, León: INAH, Universidad de León. 2017), 225-263. Francisco Javier Herrera García, “Plateros y mercados. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI”, en *Ciudades atlánticas del sur de España. La construcción de un mundo nuevo (siglos XVI-XVIII)*, coords. Juan José Iglesias Rodríguez, Jaime García-Bernal e Isabel Melero (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 359-375.
3. “Juan Ruíz fue de Cordova discípulo de mi abuelo, hizo la Custodia de Jaen y la de Baeça y la de San Pablo de Sevilla, fue el primero q torneo la plata en España y dio forma a las piezas de baxilla, y enseñó a labrar bien en toda la Andaluzia”. Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commensuracion para la esculptura y arquitectura* (Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585), libro cuarto, título primero, 3.

de la ciudad<sup>4</sup>, cuyo puerto recibe y expide mercaderías al norte de Europa, el Mediterráneo, África y, especialmente, al continente americano. Entre 1480 y finales del XVI, Juan Gil ha logrado contabilizar un total de 119 plateros activos en Sevilla, cuya raigambre conversa está fuera de dudas<sup>5</sup>. Aunque parezca que la situación se normaliza, al menos en el campo profesional, la tensión por la extrema vigilancia a la que son sometidos los cristianos nuevos, las suspicacias despertadas por su creciente poder municipal, daría lugar a revueltas y enfrentamientos que, en ocasiones, afectaron a conocidos plateros. Muy expresivo al respecto es el caso de Juan de Córdoba, notable en la ciudad como descendiente de estirpe judaica y especialmente vigilado por las dudas que siempre generó su conversión. Está documentado entre los primeros comerciantes y plateros en participar en el tráfico americano<sup>6</sup> y, de alguna manera, capitaneó el creciente malestar de sus congéneres cuando en el año crucial de 1520, en el que se daba por sentado la intervención de conversos en las revueltas comuneras castellanas, protocolizó un escrito, mediante el cual sabemos que reunió en su casa a un buen número de vecinos de la calle Génova, sin duda la mayoría conversos, todos los cuales declaran estar de acuerdo en cumplir las leyes establecidas y no desean ir contra nadie, si bien no pueden renunciar a su legítima defensa, cada vez que se atente contra ellos. Es posible que tales declaraciones evidencien acusaciones por parte de algunas autoridades, de conspirar contra el orden establecido y, evidentemente, estaban en el punto de mira de los caballeros amotinados ese año contra las autoridades locales, a la cabeza de los cuales se hallaba Juan de Figueroa<sup>7</sup>. Existen testimonios por estos años de condenas a algunos plateros, de nombre desconocido, como los “dos plateros hermanos q[ue] fisieron rritos nuevos”, sentenciados a muerte por relajados<sup>8</sup>.

4. Juan Gil, *Los conversos y la inquisición sevillana* (Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 2000), tomo I, 23 y III, 142.

5. Gil, *Los conversos y la inquisición sevillana*, III, IV, V, volúmenes correspondientes a prosopografía conversa.

6. Heredia Moreno, “Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderes en la Carrera de Indias”, 208.

7. 1520-IX-17. Requerimiento de Juan de Córdoba, platero, y otros vecinos de la calle Génova, al escribano público Francisco de Castellanos que lea un escrito que elaboraron y de fe del mismo. El escrito contiene una protesta de los vecinos de esta calle, seriamente amenazados por los señores amotinados, declarando su voluntad de cumplir la ley y no tener motivo para ir contra nadie si no defender sus derechos. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs). Notarías de Sevilla, leg. núm. 3247, ofº 5, 1520 (3º), f. 111v. Citado en Manuel Giménez Fernández, *Bartolomé de las Casas* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispánicos, 1960) tomo II, 963-964. Gil, *Los conversos y la inquisición sevillana*, tomo I, 318-319.

8. 1524-II-4. “Este día ovo auto en las gradas en q. ovo hasta quarenta onbres y mujeres reconçeliados y ocho onbres e cinco mujeres relajados entre los quales fue Andrés de Cordova trapo. e Juan de Vaena vº de Seviª. e de Algava e Juº. de la Barrera vº. de Villalva y dos plateros hermanos q. fisieron rritos nuevos e una madre e dos hijos de Moguer

Hábitos, habilidades y experiencias adquiridas a lo largo de la Baja Edad Media, que conducen ahora a desenvolverse con soltura en todo tipo de intercambios mercantiles, tráfico esclavista, afinado y compraventa de metales, operaciones inmobiliarias, cambio de monedas y finanzas, intermediación, consigna, etc. La mayoría aglutinó distintos segmentos empresariales o evolucionan de unos a otros, según oportunidad, conveniencia, coyunturas, etc. Hemos dado ya cuenta de estas facetas citando algunos casos significativos como Juan Ruiz “el Vandalino”, dedicado en gran medida al tráfico americano, manifestando así una acusada “vocación mercantil”, que pudo servir de soporte a la exportación de parte de sus manufacturas metálicas<sup>9</sup>. En Alonso de Oviedo comprobamos su extraordinaria soltura en operaciones financieras junto a la expedición de mercaderías, tráfico con perlas y piedras preciosas, ejercicio de la intermediación y agencia. Apuesta por las modernas prácticas de compañías mercantiles y laborales, etc. Pese a su frecuente endeudamiento e insolvencia, constituye uno de los casos paradigmáticos del platero adentrado en distintos campos económicos, con la referencia siempre del oficio que no parece abandonar, salvo cuando los viajes lo hacen difícil de mantener<sup>10</sup>.

Juan Herver, converso y platero, estableció compañías comerciales con Ruí Báez, probablemente también de ascendencia judaica, mediante las cuales establecen una sólida red de intercambio con las Antillas, especialmente con Cuba y Santo Domingo, a donde viajan juntos en 1524-25, permaneciendo algunos años en aquellas latitudes. Una familia distinguida por sus constantes ocupaciones mercantiles, financieras, traficantes con joyas y perlas, fueron los Toledo, Gonzalo y Pedro en primer lugar y sus respectivos hijos, ambos llamados Diego. Poseen tiendas de plateros, indicio de la práctica del arte, quizás en el capítulo de la joyería, actuando también como prestamistas, cambistas, financiadores de operaciones comerciales, etc. y tampoco olvidan intervenir en la renovación de las ordenanzas del gremio de plateros sevillano hacia 1540-41. Juan López debió ejercer por poco tiempo el

---

e otros siete muertos condenados...”. De aquellos autos parece huyó el platero Alonso Fez. AHPS, secc. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3257, ofº 5, 1524 (1º), f. 45 bis r. Cfr. Gil, *Los conversos y la inquisición sevillana*, tomo I, 293-294.

9. María Jesús Sanz Serrano, “Juan Ruiz ‘el Vandalino’: documentos sobre su vida y obra”, *Laboratorio de Arte*, núm. 29 (2017): 121-154. Francisco Javier Herrera García, “Platería y comercio en Sevilla durante la primera mitad del XVI: Juan Ruiz “el Vandalino” y su vertiente mercantil”, en *Ruina Montium: estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, coord. Jesús Paniagua, Nuria Salazar (Ciudad de México, León: INAH/Universidad de León, 2023), 225-263.

10. Francisco Javier Herrera García, “Platería, perlas y negocios en la primera mitad del siglo XVI. Alonso de Oviedo y su protagonismo en la Sevilla americana y mercantil”, *Historia y Memoria*, núm. 22 (2021): 359-395.

oficio, pues hacia 1526 lo encontramos embarcándose a Indias en calidad de maestre de naos, ocupación que le distraería del mismo<sup>11</sup>.

Fueron muchos los que no hicieron asco a la trata de esclavos, bien para la reventa en la propia Sevilla o para enviarlos a América donde alcanzarían precios más altos. Podemos citar a Juan Rodríguez en la década de los treinta, Diego de Vozmediano y Francisco de Rueda en la segunda década del siglo, etc<sup>12</sup>. De igual modo, los negocios inherentes al arriendo y subarriendo de inmuebles, tiendas, incluso adquisición o venta de bienes rústicos y tributos, estuvieron entre las actividades en las que se desarrollaron numerosos plateros sevillanos.

No parece que la respuesta a tanto afán lucrativo, más allá de las labores argénteas, fuera simplemente el procurarse una existencia más desenvuelta y cómoda según posibilitaran los ingresos suplementarios. La producción de las propias obras, bien joyas o piezas de plata civil o religiosa parece que allana el camino a ocupaciones en sectores próximos, pues en ellos también intervienen los preciados metales. Más que en otros oficios, todo lleva a un variado elenco de ocupaciones por parte de los plateros, no simplemente a la producción de sus obras y su posterior comercialización, como sabemos que ocurre en otros oficios, principalmente en los de naturaleza textil (tejedores de seda, terciopelo, roperos, joyeros, etc.). Muchos maestros no pueden dar las espaldas al arriesgado, pero sustancioso comercio americano. En el caso de los plateros llama la atención como, artífices empleados y frecuentemente ocupados en la realización de obras para importantes instituciones religiosas como la catedral, cuyos encargos y ganancias debieron resultar bastante dignos, nunca dejan de lado el tráfico indiano, incluso con otros centros peninsulares, Canarias, Portugal, África, etc<sup>13</sup>. Paradigma de esta vinculación con el tejido mercantil, al tiempo que de intensa actividad en el taller, mediante ejecución de obras de carácter religioso, civil, formación de aprendices, lo tenemos sin lugar a dudas en la figura de Juan Ruiz "el Vandalino", del

---

11. Herrera García, "Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI", 359-375.

12. Herrera García, "Platería y comercio en Sevilla durante la primera mitad del XVI: Juan Ruiz "el Vandalino" y su vertiente mercantil", 225-263.

13. Heredia Moreno, "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderes en la Carrera de Indias", 195 y 201-204; Sanz Serrano, "Plateros de la catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América", 718-719; Sanz Serrano, "Plateros sevillanos y estantes en Sevilla que comerciaban con América entre 1525 y 1550, 558-560; Santos Márquez, "Nuevas pruebas documentales de la implicación del arte de la platería hispalense en el tráfico comercial y artístico con las Indias (1530-1630)", 25-38.

que hemos constatado sus intenciones de viajar a territorios indianos, finalmente no llevadas a la práctica<sup>14</sup>.

Ni mucho menos podemos hablar de una generalizada dejación de la profesión, por parte de los plateros presentes en la Sevilla de la primera mitad del quinientos. Si acaso, muchos de ellos interrumpen periódicamente los trabajos en el taller para atender sus negocios en materia comercial o financiera, sin embargo, la abundancia de tiendas, la pertenencia al gremio y los propios documentos vienen a informar del ejercicio profesional casi continuo. Numerosas noticias avisan de la ejecución de obras de notable porte y calidad, demostrativas del creciente protagonismo en la ciudad, de los talleres dedicados a la transformación de los metales y piedras preciosas, alentados por la creciente llegada de tales materias primas<sup>15</sup>. Resulta imposible cuantificar el empeño de un buen número de ellos en piezas para las que no media contrato, si acaso de palabra, expuestas al mejor postor en las tiendas, como son las joyas, de las que Sevilla parece fue un gran centro productor, receptor de influjos nórdicos y difusor hacia América de estas formas. La circulación de oro, perlas, piedras como esmeraldas y rubíes, coral, ámbar, esmaltes, propiciaría la manufactura de estos apreciados objetos suntuarios, expresivos de lujo y posición y admitidos también como inversión y riqueza acumulada.

## 2. Diego de Vozmediano (1513-1544)

Traemos a colación en primer lugar a un destacado artífice, analizado ya en parte por María Jesús Sanz y del que consta intensa dedicación a los negocios americanos, constatable desde 1513<sup>16</sup>, no sólo exportando mercancías sino también constituyendo compañías mercantiles para la expedición de las mismas, implicando incluso a su mujer Catalina López, quien se encarga de demandar el pago de deudas en las Antillas, islas a las que se dirige el hijo de aquella, Francisco de Reina, también platero y donde reside su cuñado Francisco de Rueda, platero fallecido en Santo Domingo<sup>17</sup>. Nos interesa ahora, fundamentalmente,

14. Sanz Serrano, "Juan Ruiz 'El Vandalino': documentos sobre su vida y su obra", 121-154. Herrera García, "Platería y comercio en Sevilla durante la primera mitad del XVI: Juan Ruiz 'el Vandalino' y su vertiente mercantil", 225-263.

15. Herrera García, "Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI", 364-369.

16. Sanz Serrano, "Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América", 734-735.

17. Heredia Moreno, "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderes en la Carrera de Indias", 202; Sanz Serrano, "Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América", 734; Diego de Vozmediano, platero vecino de la collación de Santa María, otorga poder a su esposa Catalina López, para que en su nombre pueda cobrar todas las cantidades de pesos que

su actividad en el campo de la platería y las noticias conservadas al respecto. De su dedicación al oficio da cuenta la constitución de compañías profesionales entre plateros, como la que concertó con Alonso de Oviedo en 1524 y el padre de este último, para producir piezas de plata y joyas, parte de ellas destinadas a la exportación a Indias. No debió resultar fructífera aquella entente pues fue liquidada al año siguiente<sup>18</sup>.

No está de más repasar, brevemente, algunos de sus hitos en materia mercantil y económica, como sus actuaciones en calidad de fiador, el año 1515, del pago de las alcabalas correspondientes a ventas de aceite expedidas a la villa de Gibraltar<sup>19</sup>, o del pago de almojarifazgo y otras tasas a la Casa de la Contratación, por envíos que tenían por destino las Islas de San Juan y la Española, en cuyas operaciones interviene como parte interesada<sup>20</sup>. Con los mercaderes vizcaínos Martín Fernández de Orduña y Martín de Eguiluz, llegó a establecer compañías comerciales, entre 1517 y 1522, para el tráfico de textiles y otros productos destinados a las Antillas mayores, convirtiéndose en su apoderado en Sevilla<sup>21</sup>. Según dijimos, confiaría en las habilidades gestoras de su esposa Catalina López, tanto como para otorgarle poder para el cobro de deudas y mercancías que llegaran a Sevilla consignadas a su nombre. Así ocurre en 1518<sup>22</sup>. Al año siguiente parece que, movido por los intereses de la citada compañía comercial con Orduña y Eguiluz,

- 
- a su nombre vengán consignadas de Indias. 1518-III-6. El mismo día otorgó carta de pago de 30 pesos de oro que enviaban a su marido desde Puerto Rico, por ciertas mercaderías. Poco después traspasa este poder a Gregorio de Herrera Parrado. También extendería el poder general de su marido, a su hermano Francisco de Rueda, para que cobrara 3.000 maravedís a Juan Rodríguez, hija de Alonso García Viejo. Esta última vendió a Francisco de Rueda un esclavo de color loro llamado Francisco, de 35 años, por 11.000 reales. 1518-VII-16. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3240, ofº 5, 1518 (1º), ff. 191v; 249v; 263v.
18. Herrera García, "Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI", 365.
19. Diego de Vozmediano se obliga con Pedro de Ferrer, receptor de la alcabala del aceite de la ciudad de Sevilla, como fiador de Alonso Fernández y Diego Luis, escribano de la ciudad de Gibraltar, quienes transportaron a Gibraltar 71 jarras de aceite con 50 quintales aproximadamente. En caso de que no abonen la alcabala, Vozmediano se compromete a abonarla en plazo de 30 días. 1515-III-8. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3236, ofº 5, 1515 (1º), s/f, regtrº. 18. Otorga el mismo compromiso a Pedro de Herrera, arrendador de las alcabalas del aceite de Sevilla, como fiador de Juan Enamorado y Alonso Fernández, por 49 jarras que llevaron a Gibraltar. 1515-IV-26. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3237, ofº 5, 1515 (2º), f. 71v.
20. Juan Álvarez, vecino de la villa de Palos, maestro de la nao San Cristóbal, que está en el Río Guadalquivir, para hacer viaje con carga y pasajeros a las Islas de San Juan y la Española, junto a Diego de Vozmediano, platero vecino de la collación de Santa María y Baltasar López, bizcochero, otorgan fianza a la Casa de la Contratación, comprometiéndose a llevar la nao a su destino y regresar poniendo a salvo la embarcación, sus pasajero y carga. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3239, ofº 5, 1517-1516, f. 169r.
21. Martín Fernández de Orduña otorga poder a Diego de Vozmediano para que cobre lo que le deben en Sevilla y se haga cargo de las mercancías llegadas de Indias. 1517-IX-14. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3239, ofº 5, 1517-1516, f. 448v.
22. Véase nota al pie 17.



pretende viajar a Santo Domingo, para cobrar las cantidades que le correspondían de la misma, en manos del segundo, allí residente<sup>23</sup>. No obstante, delegaría para tales menesteres en su criado e hijastro, el ya mencionado Francisco de Reina, así como en Fernando Damián, del mismo oficio<sup>24</sup>. La intensidad del tráfico americano que mantiene Vozmediano y sus socios por estos años daría lugar al desplazamiento a Indias de su cuñado, igualmente platero, Francisco de Rueda, que debió morir a poco de llegar, si bien ya tenía capitales y negocios en algunos lugares, de manera que su viuda, Catalina García, inmediatamente se erige en tutora de sus hijos menores para reclamar los bienes que había dejado en los lejanos territorios, cuyo recaudo quedó al cuidado del citado Francisco de Reina<sup>25</sup>. Vozmediano debió disfrutar de notable posición, fruto de las ganancias proporcionadas por los distintos segmentos mercantiles en los que invirtió esfuerzo y dinero, así como resultantes de su profesión. Buena prueba de ello fue el disfrute de casas arrendadas de por vida, y bienes rústicos como las casas y corral de la villa de Gines, sobre las que pesan tributos que se compromete a liquidar regularmente y que, en 1540, son adquiridos por el propio Vozmediano<sup>26</sup>. Hacia 1527 ha fallecido la citada Catalina López y figura casado con Isabel Gutiérrez, junto a la cual alquila casas en las

23. Martín Fernández de orduña, mercader estante en Sevilla y Diego de Vozmediano, declaran que junto a Martín de Eguiluz, formaron compañía para llevar mercaderías a Indias, sin que hasta la fecha hayan recibido nada de este último, vecino de la ciudad de Puerto Rico en la Isla de San Juan. Diego de Vozmediano conviene viajar hasta Puerto Rico y cobrar de Martín de Eguiluz la cuenta pendiente. 1519-I-3. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3242, ofº 5, 1519 (1º), regtrº. 2.

24. Diego de Vozmediano, en su nombre y en el de Martín Fernández de Orduña, mercader, otorga poder a Francisco de Reina, platero su criado, hijo de su esposa Catalina López, y a Fernando Damián, platero estante en las Indias, para que en su nombre cobren de Martín de Eguiluz, mercader estante en las Indias, las ganancias de la compañía que habían constituido para comerciar con las Islas del Caribe y Tierra Firme. 1519-II-4. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3242, ofº 5, 1519 (1º), regtrº. 8. Vozmediano extiende el poder de Orduña a Benito Carreño, criado del licenciado Figueroa. 1519-V-19. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3243, ofº 5, 1519 (2º), f. 706v. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3252, ofº 5, 1522 (3º), f. 227v.

25. Catalina García, mujer que fue de Francisco de Rueda, platero difunto en Indias, declara que a su noticia llegó la muerte en Indias de su esposo, con quien procreó a sus hijos Alonso de 8 años, Nicolás de 6, Juliana de 5 y María de 2 y, puesto que su marido dejó diferentes cuantías en Indias de maravedís, pesos de oro, oro, perlas, vestidos, joyas, mercaderías y otros bienes, además de otros bienes muebles y raíces en Sevilla y otros lugares de España, pide al alcalde ordinario le confirme como tutora y curadora de sus hijos menores y de sus bienes, dándole facultad para recabar, inventariar, vender, cobrar deudas de su marido. Sale por su fiador Diego de Vozmediano. 1519-II-7. Al día siguiente extendió poder para el cobro de los bienes de su marido en América, a Francisco de Reina. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3242, ofº 5, 1519 (1º), regtrº. 8. En 1540 Diego de Vozmediano compra a Francisco de Toledo, platero, el tributo impuesto sobre sus casas en Gines. 1540-IV-16. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3337, ofº 5, 1540 (2º), f. 555r.

26. Compromiso para abonar el tributo de 200 maravedís anuales, impuesto sobre las casas propiedad de Diego de Vozmediano, en Gines. 1524-XI-29. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3258, ofº 5, 1524 (2º), f. 527v.

gradas de la catedral, provistas de tiendas, limítrofes con residencias de otros plateros<sup>27</sup>. A lo largo de los años mantiene su negocio con tierras americanas, de manera que en 1535 aprovecharía la armada del gobernador de Santa Marta, Alonso Luis de Lugo, para enviar a la localidad caribeña ciertas partidas de ropa y mercadería, de cuya venta se encargó el platero Alonso de Aranda, consignatario en la citada empresa<sup>28</sup>.

Centrándonos en su ejercicio como platero, la tarea por la que ha merecido la atención de algunos estudiosos, fue su vinculación a la catedral entre 1522 y 1544, en calidad de platero catedralicio, sucesor de Martín de Oñate<sup>29</sup>. Las obras catedralicias, mal conocidas y casi todas ellas desaparecidas en la actualidad, le valdrían el calificativo otorgado por Ceán Bermúdez, de ser el “platero más acreditado de su tiempo en Sevilla”<sup>30</sup>. En relación con el templo sevillano se ha documentado la limpieza de la plata existente en 1524, la hechura de una custodia pequeña en 1528, quizás para incorporar en el interior de la procesional que entonces se finalizaba, y en la que colabora a las órdenes de maestre Nicolás Alemán, proveyendo algunas figuras de apóstoles y otros complementos como el remate, todavía pendiente a comienzo de los años treinta. Debíó intervenir en esta magna pieza, por desgracia desaparecida, cuando se finalizaba. Sabemos también de la confección de unas cadenas para la lámpara votiva que había donado la Reina Isabel a la capilla de la Antigua, de un crucificado de plata, en un momento temprano, 1518, como ha indicado María Jesús Sanz<sup>31</sup> y de la restauración de la Virgen de la Sede en 1537<sup>32</sup>. La única obra en parte subsistente, pues experimentó reformas y profundas transformaciones de su estructura, es la cruz patriarcal de cristal de roca, ágatas y plata, encargo del cabil-

27. Arrendamiento por tres años de casas en las gradas por Vozmediano y su esposa Isabel Gutiérrez, con tiendas, por precio de 5.000 maravedís y 20 gallinas al año. 1527-X-2. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3271, ofº 5, 1527 (5º), ff. 36r. y 37v. En 1530 las arriendan de por vida en 8.000 reales de renta anual y 32 gallinas. Eran propiedad del cabildo de la Santa Iglesia. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3282, ofº 5, 1530 (2º), f. 299v.

28. Diego de Vozmediano otorga poder a Alonso de Aranda, platero vecino de la Magdalena, para que en su nombre cobre todo lo que le deban de las mercaderías de ropa y otras cosas, que el citado Aranda lleva bajo su responsabilidad a Santa Marta, cargadas en la nao San Cristóbal, de la armada del gobernador Alonso Luis de Lugo, para venderlas en aquel destino. 1535-X-12. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3312, ofº 5, 1535 (3º), s/f.

29. José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla: Andalucía Moderna, 1900), tomo II, 353; Sanz Serrano, “Plateros de la catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América”, 734.

30. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, (Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1800), tomo V, 266; tomo VI, 90-91.

31. Sanz Serrano, “Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América”, 734-735.

32. Jesús Palomero Páramo, “Plata y plateros de la catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*, coord. Diego Angulo (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 594.

do catedralicio y datada entre 1527 y 1530 (Fig. 1). La actual manzana fue provista por Hernando de Ballesteros "el viejo" entre 1552-53, en sustitución de una "piedra de cristal ochavada" y las guarniciones serían repuestas posteriormente, entre 1606-1610, de mano del platero Lázaro Hernández Rincón<sup>33</sup>. A pesar de que originalmente, las labores de platería a cargo de Vozmediano sólo abarcarían los bordes de la pieza, sin duda empleando características góticas, es de sumo interés lo concerniente a los fragmentos rectangulares y cuadrados de cristal, así como las trilobuladas de la cabeza y extremos de los brazos, estas últimas ágatas rojas y polícromas. La manzana, también cristalina según hemos dicho, constituiría un poliedro de perfil ochavado, semejante al que podemos ver en la cruz de Allariz (Orense), datada en el siglo XIII, con reformas del XV. El cuerpo y dobles brazos de la patriarcal sevillana se componen de tableros de cristal rectangulares, con facetado piramidal y en las dos intersecciones cuadrangulares, también piramidales.



Figura 1. Diego de Vozmediano, Juan Bautista Veneciano y otros. *Cruz patriarcal de cristal*, 1527-1530. Plata, cristal de roca y ágatas. Catedral de Sevilla.

El encargo fue realizado por el Cabildo catedralicio, quien en julio de 1527 procede a comprar las herramientas necesarias para el corte y pulimentado del cristal<sup>34</sup>, quizás algún tipo de torno o rueda rotatoria, accionada manualmente, que se impone como el principal

33. Jesús Palomero Páramo, "Plata y plateros de la catedral de Sevilla", 631-632. Antonio Joaquín Santos Márquez, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos* (Sevilla: Diputación Provincial, 2007), 94-100.

34. Palomero Páramo, "Plata y plateros de la Catedral de Sevilla", 632.

instrumento de trabajo de los lapidarios a partir del XV<sup>35</sup>. El contrato no sería firmado hasta el 4 de noviembre de 1527 cuando el cabildo y, en su nombre, el canónigo Marco Cañas quien igualmente parece contribuyó a precisar el tipo de pieza requerida, concierta con el lapidario véneto Juan Bautista Veneciano, y Diego de Vozmediano, la ejecución de la cruz. Entonces se estipuló un plazo de 4 meses para su confección, debiendo abonarse al lapidario la cifra de 50 ducados de oro, de los que percibe 10 anticipadamente. El platero no interviene como parte activa en el concierto, quizás porque al estar en nómina como artífice catedralicio, sus emolumentos estaban contemplado en la contabilidad ordinaria de la catedral. No obstante, queda en evidencia su participación en el proyecto<sup>36</sup>.

En estos momentos en Sevilla la técnica del facetado y pulimentado de piedras, sean preciosas o semipreciosas, estaba dominada principalmente por lapidarios italianos y flamencos, algunos de los cuales llegarían a la Península Ibérica atraídos por las crecientes importaciones de piedras preciosas, tanto de Asia como de América. Debieron contribuir tales artífices a la difusión de las novedades técnicas entre los talleres sevillanos, tanto entre lapidarios propiamente dichos, como entre los abundantes plateros dedicados a la manufactura de joyas. De Juan Bautista Veneciano (“Joanis Baptista Venetus lapidarius”, firma en una ocasión) poco sabemos. Quizás su estancia en Sevilla fuera breve y no iría más allá de la elaboración de la cruz patriarcal, finalizando el corte de las ágatas y cristal en 1529 y la guarnición de plata en 1530<sup>37</sup>. Tan sólo conocemos que el 28 de enero de 1528 recibió en arrendamiento de Juan de Polanco Maluenda, unas casas en la calle Francos, que traspasa poco después, el 5 de mayo del mismo año al mercero flamenco Enrique Búcar<sup>38</sup>.

Del resto de obras documentadas de Vozmediano nada se ha conservado pero, las noticias sobre las mismas, le posicionan como un platero de prestigio, reclamado por instituciones religiosas y particulares. Es difícil precisar si sus actuaciones como vendedor de oro y plata

---

35. Véase al respecto, sobre la introducción de instrumentos rotatorios para perfeccionar el corte y pulimento de piedras, Marjolijn Bol, “*Polito et claro: The art and Knowledge of polishing, 1100-1500*”, en *Gems in the early modern world. Materials, knowledge & global trade, 1450-1800*, eds. Michael Bycroft & Sven Dupré (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 223-257.

36. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3271, ofº 5, 1527 (5º), f. 285v.

37. Palomero Páramo, “Plata y plateros de la Catedral de Sevilla”, 632.

38. La renta de las casas ascendía a 12 ducados al año. AHPS. Notarías de Sevilla. Leg. núm. 3272, ofº 5, 1528 (1º), f. 245r. AHPS. Notarías de Sevilla. Leg. núm. 3273, ofº 5, 1528 (2º), f. 330v. Otros lapidarios activos por entonces en Sevilla eran de claro origen flamenco o germano, como Gaspar Millen, asociado al platero Juan Flamenco, a quienes el célebre Juan Ruiz les arrienda una tienda el 12 de septiembre de 1542, situada en la calle Génova, por tiempo de un año. AHPS. Notarías de Sevilla. Leg. núm. 3295, ofº 5, 1532 (5º), f. 703v. Otros como Juan y Fernando de Medina parece que son de ascendencia castellana.

estarían encaminadas a la producción de piezas en los talleres o, como ocurre con muchos plateros del momento, a la especulación y actividades de carácter mercantil. Tenemos datos al respecto, como la venta al platero Francisco de Zamora de un marco de plata por 2.250 maravedís, en 1520<sup>39</sup>, el mismo año que proporciona “cierto oro” al colega de oficio Juan López, valorado en 3.400 maravedís<sup>40</sup>. La mejor evidencia de estas labores, sin excluir operaciones comerciales donde los metales resultaban vitales, es la disposición de tienda pública, ubicada en el entorno adecuado, como era en Sevilla la calle Génova y la alcaicería de los plateros. El mismo año, 1520, acordó con otro platero, Juan de Ribera, vecino del Salvador, una especie de compañía cuyo elemento fundamental era la tienda que Vozmediano tenía junto a su casa, en la calle de las Gradas, en la que admite durante un año al susodicho, a cambio de la mitad de las ganancias proporcionadas por el oro y la plata que negociase allí y la cuarta parte de lo procedido de la plata labrada en la tienda<sup>41</sup>. Se trata de una fórmula para rentabilizar el inmueble y obtener ganancias derivadas del oficio y de las transacciones con los metales.

La demanda interpuesta en Córdoba por el clérigo presbítero Juan Fernández, tanto a Vozmediano como al platero Francisco Gutiérrez, para cuya defensa y alegaciones otorgan poder al compañero de profesión Pedro Fernández<sup>42</sup>, pudiera estar relacionada con problemas derivados de alguna obra encargada en aquella ciudad. Recordamos la compañía constituida entre 1524 y 1525 con Alonso de Oviedo y su padre, en cuyas cláusulas resulta evidente la razón de ser del acuerdo: la producción de piezas de plata y joyas<sup>43</sup>. De forma mucho más elocuente disponemos de dos contratos que hablan de su dedicación al arte de la platería. En primer lugar figura la hechura de una custodia de mano u ostensorio para la parroquia sevillana de San Miguel en 1524, de 10 marcos de plata de peso (2,3 kgs.) a razón de 2.400 maravedís cada marco. Nada se indica de sus características, que suponemos fueran aún de raigambre gótica, pero es evidente que su tamaño y peso eran el adecuado para portar en mano en las celebraciones litúrgicas. Previamente, para su confección, el presbítero Diego Pérez había facilitado a Vozmediano una custodia más antigua y un cáliz con su patena de plata sobredorados, para fundirlos y labrar la nueva pieza, abonar con parte de la plata el trabajo del platero y el resto, en moneda, entregarlo al mayordomo parroquial Gabriel de Carvajal. Las dos piezas que

39. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3245, ofº 5, 1520 (1º), f. 538v. 1520-IV-18.

40. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3247, ofº 5, 1520 (3º), f. 239v. 1520-X-16.

41. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3247, ofº 5, 1520 (3º), f. 667v. 1520-XII-19.

42. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3248, ofº 5, 1521 (1º), f. 135r. 1521-II-28.

43. Herrera García, “Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI”, 365.

fueron fundidas pesaron, extraído previamente el vástago interno de madera y el yeso de la primitiva custodia, 23 marcos menos 3 reales y 3 cuartos (unos 4,6 kilogramos). Fue estipulado un plazo de dos meses para entregar la custodia<sup>44</sup>.

El siguiente encargo que hemos podido documentar data de 1527, el año de su ingreso en la catedral. Se trata de una cruz de plata con imágenes de 12 marcos de peso (2.76 kilogramos), de plata de la mejor ley y marca de Sevilla, que concierta con Pedro de Viguera, mayordomo de la parroquia de Sta. María la Coronada de la ciudad de Gibraltar. Debía percibir dos ducados de oro por cada marco de plata trabajado y como nota de gran interés es la declaración de imitar "...la hechura e obra e conforme a la cruz q[ue] yo he f[ec]ho pa[ra] la yglesia de Omnium Sanctorum de esta d[ic]ha çibdad q[ue] yo tengo en mi poder oy dia e con las ymagine q[ue] tiene..."<sup>45</sup>. Interesante es la mención a las imágenes, sin duda relevadas, expresando que, si fueran de mayor calidad las gibraltareñas a las de la parroquial sevillana, deberían apreciarlas dos expertos oficiales para establecer las demasías que le corresponderían, en ese caso. No tenemos más noticia de estas obras que, insistimos, debieron adscribirse por su cronología a las formas ornamentales del último gótico y como ya indicamos respecto a la custodia de asiento catedralicia, viene a advertir la habilidad de Vozmediano para la elaboración de imágenes. Quizás estas y otras obras destinadas a parroquias y conventos sirvieran de tarjeta de presentación para su ingreso en la nómina de artistas catedralicios.

Es posible que su vinculación con la platería de la metropolitana se debiera igualmente a la intercesión de maestre Nicolás Alemán, encargado de la custodia de la seo. No parece que el platero de ascendencia germana o nórdica tuviera especial éxito en los acostumbrados negocios a los que eran dados los plateros, así tenemos constancia de que Vozmediano fue su fiador en diversas operaciones relacionadas con el tráfico indiano, obligándose a pagar sus deudas en dos ocasiones, primero en mayo de 1526 cuando se obliga a sacar de la cárcel al maestro satisfaciendo a la fábrica de la catedral una deuda de 17.700 maravedís, que la institución eclesiástica había hecho efectiva previamente a Rodrigo de Baeza, trapero, Francisco de la Torre y Silvestre Estella, mercaderes<sup>46</sup>. Unos meses después, en octubre, Vozmediano volvía a asumir otro compromiso idéntico, esta vez por un descubierto de 2.000 maravedís que Nicolás adeudaba al citado Silvestre Estella, mercader genovés<sup>47</sup>. Quizás podríamos pensar que, en pago a tales

44. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3257, ofº 5, 1524 (1º), f. 205r. 1524-II-2.

45. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3269, ofº 5, 1527 (3º), f. 373r. 1527-VII-15.

46. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3264, ofº 5, 1526 (2º), f. 313v. 1526-V-5.

47. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3266, ofº 5, 1526 (4º), f. 125r. 1526-X-23.

favores, los detalles pendientes de la que debió ser, gran custodia gótica, fueran encargados a Vozmediano, desde entonces principal de los plateros de la “magna hispalense”.

No consta que Vozmediano fuera de ascendencia judeoconversa. Sin embargo, se avino en 1517 a resguardar en su casa 10 ducados de oro que le confiaron Fernando de Guadalupe y su esposa Isabel de Ángulo “nuevamente convertidos”, vecinos de Murcia, cantidad destinada al rescate del hijo de ambos, de nombre Juan, retenido en Murcia<sup>48</sup>.

## Fernando o Hernando de Antezana (1525-1545)

Como de otros artífices activos en la Sevilla de la primera mitad del XVI, ya Gestoso dio cuenta Hernando o Fernando de Antezana o Antezana. Era uno de los plateros que intervino en la reforma de las ordenanzas el año de 1541<sup>49</sup> y años antes, en 1533, figuró entre los artistas a los que solicitó piezas la Casa de la Contratación para asistir a las primeras iglesias americanas, como fue el caso de la de Santa Marta, en Tierra Firme, para la que Antezana realizó una corona grande y otra pequeña de plata sobredoradas, pensadas para una Virgen con Niño obra del entallador y escultor Jorge Fernández, además de una cruz de altar con su Cristo que pesó dos marcos y cinco onzas<sup>50</sup>.

En 1525 arrienda las tres cuartas partes de una casa en la calle Génova, inmediata a imprentas y mercaderes de libros. No en vano, el inmueble que arrienda era propiedad del librero, impresor y jurado Juan Varela de Salamanca, en él vivía su suegra, Ana de Alfaro, esposa del fallecido librero italiano Niculoso Monardis, padres del humanista y médico Nicolás Monardes. Limitaba con casas y tiendas de otro impresor, Sebastián de Labezaris<sup>51</sup>.

Por el testamento que otorga en 1526, quizás con ocasión de alguna enfermedad, sabemos que estaba casado con Catalina Vázquez, su heredera universal, hija de Blas de Ávila, a quien nombra albacea en unión del platero Francisco de Quintanilla<sup>52</sup>. Entre los aspectos biográficos que nos proporciona el testamento destacamos la previsión de ser sepultado en el convento de San Francisco, en la sepultura que allí tiene su suegro, quien debió disfrutar de una situación económica

48. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3252, ofº 5, 1522 (3º), f. 229v. 1517-IX-9.

49. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla...*, tomo I, LXXIII.

50. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla*, tomo I, 395 y tomo II, 138-139.

51. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3262, ofº 5, 1525 (4º), f. 451r. 1525-XII-7. Arrienda la casa por tres años y precio de 12.000 maravedís anuales.

52. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3264, ofº 5, 1526 (2º), f. 217r. 1526-IV-15.

bastante desahogada, pues Antezana le adeuda 100 ducados de oro que le había prestado “por hacerle buena obra”. Los datos profesionales resultan también evidentes en las últimas voluntades, así declara deber ciertas cantidades a los obreros que le asisten en su taller de platero. Manda la devolución a Alonso Quijote, mercader, de un cáliz que le entregó para hacer otro igual, pero no ha cumplido el compromiso. De mayor relieve resulta la noticia que le relaciona con la confección de un retablo, entre cuyas materias primas figuraba plata y madera u otro material tallado o modelado. Expresa una de las cláusulas testamentarias: “Et confieso q[ue] un retablo q[ue] h[i]o fago p[ara] Ochandiano ha de llevar la mitad de la hechura Franc[isc]o de Caçeres e Jorge Fernandez, los q[ua]les de mas de lo que tiene asentado mi libro les tengo dados un marco de plata e Çinco ducados para dorar”<sup>53</sup>.

No disponemos más datos sobre la que debió ser una importante obra, en la que interviene probablemente otro platero, Francisco de Cáceres y, no puede ser otro el citado Jorge Fernández, que el escultor encargado de la confección del retablo mayor de la catedral, con el que vuelve a tener relación Antezana unos años después, en 1533, con ocasión de los encargos de la Casa de la Contratación para Santa Marta, ya indicados. Respecto al destinatario del retablo, Ochandiano, otra vez la citada institución indiana puede ayudarnos a contemplar la posibilidad de que se refiera a Domingo de Ochandiano, mercader, contador y tesorero de la Contratación, además de contador de La Fernandina (Cuba), fallecido en 1528<sup>54</sup>. Entre sus primeros servicios documentados,

53. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3264, ofº 5, 1526 (2º), f. 217r. 1526-IV-15.

54. Lutgardo García Fuentes, *Sevilla, los vascos y América* (Bilbao: Fundación BBV; Laida, 1991), 21; Rafael Duro Garrido, “Domingo de Ochandiano, un vizcaíno en la Sevilla del siglo XVI”, en *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, eds. Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael Pérez García, Manuel Fernández Chaves (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015), 203-215; Rafael Duro Garrido, “Los primeros años de la Casa de Contratación. La oligarquía de Sancho Matienzo, Juan López de Recalde y Domingo de Ochandiano”, en *América, cruce de miradas*, coord. Teresa Cañedo-Arguelles Fábrega (Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá de Henares, 2015), 77-95. Son múltiples las referencias a este vasco establecido en Sevilla y otros del mismo apellido, como Martín tesorero de Cubagua o Clemente, contador de Contratación, en el Archivo General de Indias (AGI). Real Cédula a los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla, para que asienten en los libros de la Casa a Domingo de Ochandiano con un salario de 25.000 maravedíes anuales por los servicios que hace en las cosas de la Casa. 1520-V-17. AGI. INDIFERENTE, 420, L.8, f. 212r. Intervino en el debate sobre la delimitación de las islas Molucas entre España y Portugal, en calidad de oficial de la Contratación. 1524. AGI. PATRONATO, 49, R. 3. Domingo de Ochandiano, vecino de Sevilla, contra Juan López de Recalde, contador de la casa de la Contratación, al que reclama el pago de ciertas armas. 1527. AGI. JUSTICIA, 1144, núm. 2. Autos entre Domingo de Ochandiano, vecino de Sevilla, con Juan López de Recalde, contador de la Casa de la Contratación, sobre pago del importe de ciertas armas que se habían dado de orden de éste. 1529. AGI. JUSTICIA, 1144, Núm. 2. Visita hecha a los jueces y oficiales de la Casa de Contratación, entre los que figura como tesorero Domingo de Ochandiano. 1535-1536. AGI. JUSTICIA, 943. Real Provisión nombrando tesorero de la isla de Cubagua, a Martín de Ochandiano. 1527-XI-8. AGI PANAMA, 234, L.3, ff. 21r.-22r. Carta de los oficiales de la Casa de la Contratación a Su Majestad. 1537-VII-28. AGI. INDIFERENTE, 1092, N



en nombre de la Contratación sevillana, consta el traslado a Valladolid en 1518, por orden del recién llegado Rey Carlos I (V de Alemania) de 17.000 ducados de oro de procedencia indiana, que el emperador ordena entregar a su "argentier" (tesorero) Nicolás Riflaert<sup>55</sup>. Prueba de la confianza depositada en Ochandiano por los factores y presidente de la Contratación, es que en 1520 volviera a Valladolid con diferentes cargamentos y curiosidades de las recién descubiertas tierras de "Uloacán", entre los que destacaban tres indios y dos indias que de inmediato fueron retornados a Sevilla "por serles el frio contr[ari]o a su salud"<sup>56</sup>. Su protagonismo en la Contratación fue posible merced a las estrechas relaciones que mantuvo con Sancho de Matienzo, con cuya sobrina Catalina contrajo matrimonio<sup>57</sup>. En 1526 recibió real cédula instándole a celebrar misa perpetua por el alma de los finados en América, a cargo de la Casa de la Contratación, empleando para ello las caudales de fallecidos cuyos herederos hispanos resultara imposible localizar. Se compraría a la ciudad 10.000 maravedís de renta perpetua, con objeto de sufragar la citada misa y ornamentar la capilla con retablo y enseres<sup>58</sup>, de manera que tenemos una de las primeras menciones al recinto religioso allí instalado y al retablo que habrá de presidirlo, dedicado a la *Virgen de los Navegantes* pintada por Alejo Fernández a partir de 1531. Desconocemos el destino que tendría el retablo argénteo contratado con Antezana y Jorge Fernández. Quizás fuera una obra particular o destinada a alguna iglesia americana, a la propia institución indiana o incluso al propio Rey. No cabe duda de lo habitual que para Ochandiano resultarían los metales preciosos, joyas, perlas, etc. con todo lo cual estaría bien relacionado a través de sus servicios en la Contratación. No olvidemos que su viuda Catalina de Matienzo, en 1530, exigió a la institución la entrega del oro, plata, joyas, piezas de oro, que el oidor Matienzo (hermano suyo) había enviado desde Nueva España y que, entre sus mercancías habituales, figuraran oro y perlas<sup>59</sup>.

22; N 218. Real Cédula a Martín de Ochandiano, tesorero de la isla de Cubagua, dándole licencia para que de estos reinos pase a dicha isla ropas de vestir y atavíos de su persona y servicio de su casa, sin pagar por ello derechos de almojarifazgo, con condición de no poderlo vender. 1527-XI-29. AGI. PANAMÁ, 234, L.3, ff. 36v.-37r; 47r-v; 48Vv.

55. AGI. INDIFERENTE, 419, L.7, f. 694r. (1). 1518-II-16. Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las Indias de Castilla en sus primeros años: cuentas de la Casa de la Contratación en sus primeros años (1503-1521)* (Madrid: Dikynson, 2008), 471. Sobre otros viajes con metales y encargos reales, en esta misma obra, véase 33, 397, 417, 419, 442.

56. Carta del Rey a la Casa de la Contratación dando cuenta de la recepción de las cosas que llevó Domingo de Ochandiano. 1520-III-9. AGI. INDIFERENTE, 420, L.8, ff. 185r.-v.

57. Duro Garrido, "Domingo de Ochandiano, un vizcaíno en la Sevilla del siglo XVI", 206.

58. Fundación de misa perpetua para difuntos en Indias. 1526-08-04. AGI. INDIFERENTE, 421, L. 11, ff.106v.-107r.

59. Duro Garrido, "Domingo de Ochandiano, un vizcaíno en la Sevilla del siglo XVI", 209, 211.

Volviendo con la trayectoria biográfica de Hernando de Antezana, al igual que ocurre con otros colegas de oficio, compaginó diferentes líneas comerciales y operaciones especulativas. Le encontramos en el negocio de esclavos, así adquiere la esclava negra bozal llamada Elena, de 20 años, natural de Guinea, en 1526 o la también guineana de 30 años que vende en 1533 y, un año después, compra a María de 20 años, de coloración cutánea "lora" por 50 ducados<sup>60</sup>. Tenemos noticias igualmente de compraventa de aceite, como en 1530 cuando recibe medio quintal en Sanlúcar la Mayor, a cambio de un préstamo que había hecho a Cristóbal de Villaseca<sup>61</sup>. Tuvo a su cargo, por un período indeterminado, el cobro de la renta del alumbre que arrienda en 1531<sup>62</sup>.

Relacionado con metales preciosos, tanto en el tráfico de los mismos como su manufactura, está el arrendamiento de espacios anejos a sus tiendas, denominados "lumbres", únicamente dedicados al empeño y cambio de oro, plata, piedras, etc. Su alquiler constituía un complemento económico y le permitiría estar atento a las transacciones allí tramitadas, que pudieran interesarle en beneficio propio. En 1532 arrienda las lumbres que dispone en los soportales frente a las gradas, al cambiador Juan de Marchena, al que vuelve a arrendar en 1533 "dos lumbres de cambio" situadas frente a las gradas<sup>63</sup>, donde vive el platero y en cuya morada dispone de tienda con lumbre, todo lo cual alquila este último año al joyero Diego Gómez y su yerno Juan Ruiz, bonetero<sup>64</sup>, quien las mantiene hasta 1537<sup>65</sup>. Se ocupa igualmente de las propiedades familiares, arrendándolas, como es el caso de las casas de su suegra Catalina Dávila<sup>66</sup> y hasta mejora su propio inmueble de residencia, frente a las gradas, para incrementar su valor y rentabilidad, tal como ocurre en 1534, cuando renueva y reforma distintos

60. El mercader Juan de Peralta vendió a Elena por 15.000 maravedís. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3265, ofº 5, 1526 (3º), f. 410v. 1526-IX-3. Vendió una esclava negra de 30 años al mercader Juan Fernández de Utrera, por 14.000 maravedís. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3298, ofº 5, 1533 (3º), f. roto. 1533-VI-16. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3302, ofº 5, 1534 (2º), f. 371v. 1534-IV-10.

61. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3284, ofº 5, 1530 (4º), ff. 289v. y 336r. 1530-VIII-12 y 1530-VIII-16.

62. Antezana arrienda la renta del alumbre y su asiento situado en la calle Génova, a Martín de Ribera, cambista, por tiempo de tres años y renta de 6.000 maravedís anuales. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3288, ofº 5, 1531 (2º), f. 1186v. 1531-IV-14.

63. Por tiempo de un año y renta de 9 ducados de oro. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3292, ofº 5, 1532 (2º), f. 634v. 1532-VI-25. El segundo arrendamiento por seis años y precio de 9.375 maravedís. Leg. núm. 3296, ofº 5, 1533 (1º), f. roto. 1533-I-11.

64. Por tiempo de 3 años y 7.500 maravedís de renta. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3296, ofº 5, 1533 (1º), f. 597r. 1533-II-22.

65. Juan Ruiz, bonetero, se declara libre del arrendamiento de una tienda, efectuado por Hernando de Antezana en 1533. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3322, ofº 5, 1537 (3º), f. 519r. 1537-VI-30.

66. En nombre de su suegra, arrienda una casa a Cristóbal de Carvajal, situada en la colación de la Magdalena, por tiempo de cinco años (renta ilegible). AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3305, ofº 5, 1534 (5º), s/f. 1534-IX-8.

elementos constructivos. Esta casa la compartía con el bonetero Fernando de Salamanca<sup>67</sup>.

Poco conocemos de las actividades mercantiles y cambistas de Antezana, ni del éxito o fracaso de las mismas, pero debieron ser importantes a juzgar por las cantidades que adeuda por los créditos para financiarlas. Dignos de destacar son los débitos a los banqueros Espinosa. Sabemos que en 1541 adeudaba a Pedro y Melchor de Espinosa, parte de un préstamo concertado en 1538, que ascendía a la suma de 856.346 maravedís y del que únicamente había abonado 250.000, por lo que su esposa y suegra se constituyen fiadoras suyas y los Espinosa, “por hacerle buena obra”, amplían el plazo tres años<sup>68</sup>. El mismo año de 1541, diferentes particulares como Lope Ortiz o Francisco Gallego le conceden préstamos por 25.000 maravedís cada uno y el bonetero Hernando de Salamanca le provee de 50.000<sup>69</sup>. Con los Espinosa, en 1543 establecería un nuevo trato, como fue la venta simulada de sus casas en la calle Génova y otras que tenía en la Magdalena y que los banqueros están dispuestos a devolver, si Antezana salda la deuda pendiente<sup>70</sup>. Es posible que las crecidas cantidades provistas por estos importantes banqueros, sirvieran para la compra de oro y plata.

En 1542, habida cuenta de su habilidad con los metales, se desplaza a Segovia donde recibe cobre y otras mercaderías de Sevilla, a la vez que otorga poderes para el arrendamiento de sus casas, tiendas y lumbres en los soportales de la calle Génova. Quizás trabajara como fundidor y afinador de la casa de la moneda segoviana, pues consta su residencia en esta real casa y la recepción de cobre que revende como negocio suplementario. También adquiere plata por estos años<sup>71</sup>,

67. El albañil Diego Beltrán se compromete a “...labrar e fas[e]r a carne e cuero de buena obra de albañilería, cinco pilares de las casas en que vos los sobred[ic]hos morays fasta el açotea e de desfaser el petryl del açotea e lo tornar a fas[e]r de nuevo e de faser todo lo q[ue] toca a esta d[ic]ha obra...”. El importe total ascendió a 20.000 maravedís. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3306, ofº 5, 1534 (6º), s/f. 1534-X-30.

68. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3342, ofº 5, 1541 (2º), registro 18. 1541-IV-29.

69. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3342, ofº 5, 1541 (2º), registro 18. 1541-IV-29. Leg. núm. 3342, ofº 5, 1541 (2º), registro 24. 1541-VI-20.

70. Las dos casas con sus tiendas, además de un tributo de 6.000 maravedís anuales más, ascendían a la suma de 739.075 maravedís. Antezana se compromete a saldar la deuda en cuatro años y recuperar sus casas AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3352, ofº 5, 1543 (2º), registro 4. 1543-III-31.

71. Andrés Sánchez, platero, en virtud del poder que le otorgó Hernando de Antezana, el pasado 4 de mayo de 1541, arrienda a Juan de Godoy, bonetero, unas casas con su casa puerta y dos puertas a la calle y lumbres que le pertenecen en los portales de las gradas con sus soberados y azoteas, que fueron morada de Hernando de Antezana, en la calle Génova, por tiempo de 3 años al precio por año de 25.000 maravedís. AHPs. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3346, ofº 5, 1542 (1º), registro 22. 1542-II-14. Jerónimo de Barahona, arriero vecino de la ciudad de Segovia, otorga haber recibido de Andrés Sánchez, platero vecino de Sevilla, cinco tercios de cobre de vellón, un tercio de barriles de aceituna y lenguados, todo lo cual entregará en Segovia a Fernádo de Antezana, estante en Segovia en

retornando a Sevilla donde se encuentra aún con vida y cobrando rentas pendientes de sus propiedades en 1545<sup>72</sup>.

Su dedicación a la profesión de platero está igualmente demostrada. Ya indicamos que su testamento señalaba encargos como la manufactura de un cáliz y, especialmente, un retablo de plata y otros materiales, destinados supuestamente a Domingo de Ochandiano y de la participación, a las órdenes de la Casa de la Contratación, en la provisión de enseres metálicos litúrgicos para iglesias indianas. De forma precisa, según revelan contratos y compromisos de pago, pueden citarse otros encargos, también desaparecidos. De 1532 son las noticias de una custodia para el convento dominico de San Pablo, pieza de larga trayectoria y cambios de ideas, que quizás pudo finalmente realizarse. Ya señalamos el encargo que recibió el platero Alonso de Oviedo en Julio de 1532, de una custodia tipo ostensorio de unos 10 u 11 marcos de peso (2,30 – 2,53 kilogramos)<sup>73</sup>, sin duda no finalizada y cuyo encargo se traspasaría a Hernando de Antezana. Así, el 26 de octubre del mismo año, este último con la fianza de su suegro el calcetero Blas de Ávila, se obligaba con el prior y frailes del monasterio dominico de San Pablo, "...a hazer una custodia de obra romana blanca e dorada que pese hasta veynte marcos de plata un marco mas o menos...". Comenzaría su manufactura el 2 de noviembre próximo y debería finalizarla para el Domingo de Ramos de 1533, a contento del prior fray Alberto de Casaus, según la traza que había confeccionado previamente, de manera que había de ser "de forma sesavada en quadro quanto puedan caber por los pilares de las andas que oy dia tiene el dho. Monast[er]io fecha, e tan alta como ellas, e que el remate della venga tres dedos mas baixa del remate de las andas...". Como se observa, esta custodia-ostensorio de planta exagonal, estaba prevista para disponer en el interior de unas andas o templete procesional, debiendo asentarse sobre una peana de madera de cinco dedos de altura. La plata sería de la ley de 11 dineros y 4 granos el marco y declara Antezana haber recibido del prior 15 marcos de la materia prima y los 5 restantes los tendría a su disposición en el transcurso del mes de noviembre. Para

---

la casa de la moneda. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3347, ofº 5, 1542 (2º), registro 1, f. 517v. 1542-II-18. María Sánchez, mujer de Zoilo Pérez, difunto, se da por bien pagada y pone fin al pleito que mantenía con Hernando de Antezana, por una partida de plata que le vendió, valorada en 500.142 maravedís. Según la sentencia, Antezana fue ejecutado en ciertos bienes, para abonar esta cantidad y ahora le entrega 50 ducados de oro. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3350, ofº 5, 1542 (5º), registro 19. 1542-IX-9.

72. Ana de Vargas, mujer de Fernando de Salamanca, difunto, abona a Hernando de Antezana la cantidad de 48.000 maravedís, correspondientes a la renta de unas casas que le había arrendado a su marido, entre 1542 y 1544. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3360, ofº 5, 1545 (3º), registro. 10. 1545-X-10.

73. Fue concertada el 30 de Julio de 1532. Herrera García, "Platería, perlas y negocios en la primera mitad del siglo XVI. Alonso de Oviedo y su protagonismo en la Sevilla americana y mercantil", 370.

abonar el trabajo del platero se establece la tasación de la custodia por dos plateros expertos en el oficio, dispuestos por ambas partes<sup>74</sup>.

Pronto los dominicos mostrarían su disconformidad con este proyecto, dando lugar a un nuevo contrato, firmado por ambas partes el 10 de noviembre del mismo año, especificando que la traza de la pieza figura en un pliego de pergamino, seguramente basada en el anterior modelo, cuya diferencia sustancial es el incremento de la cantidad de plata hasta un total de 30 marcos (6,9 kilogramos), expresando Antezana que la presente custodia "...a de ser de tan buena obra e tan buena hechura como la que hize para la Ygles[ia] de la villa de Caçalla, e mejor si mejor la pudiere fazer. E faziendola de tan buena obra e hechura me paguéis por cada marco tres mil mrs...". En caso de que no resultara de tanta satisfacción como la destinada a Cazalla, aún resguardada en su taller en espera de ser finalizada o trasladada a la villa serrana, habrían de disponerse maestros tasadores que evaluaran el valor de la mano de obra. Por lo demás siguen en vigor los requisitos expresados en el anterior compromiso, en cuanto al plazo de entrega y la voluntad de cumplir sus respectivas obligaciones por ambas partes. Los dominicos, además, deberán proveer el oro para el dorado de la pieza<sup>75</sup>.

Ya lamentamos la desaparición de otras piezas de estas características, que hubieran ilustrado con precisión la adopción por los plateros sevillanos de las "formas romanas", como indica el contrato, sus fuentes de inspiración y nivel de comprensión de las mismas. Interesante también las menciones a trazas y pergamino donde se ilustraban, prueba del dominio del dibujo por parte de los plateros del momento, en este caso de Antezana. Nos podemos hacer una vaga idea de la introducción de balaustres y grutescos, roleos o "candelieri" en su ornato. Sería una obra pionera en la recepción del Renacimiento por la orfebrería sevillana. La falta de más noticias nos impide precisar la andadura de esta pieza, quizás sustituida por otra confeccionada años después por Juan Ruiz, de la que dio cuenta Juan de Arfe<sup>76</sup>, tampoco conservada, o simplemente cabe la posibilidad de que no llegara Antezana a concluir el encargo, retomado luego por "el Vandalino".

Tal como expresa el segundo de los contratos citados para la custodia dominica, el prior del convento de San Pablo se dejó sugerir por otra custodia recién finalizada por Antezana, la destinada

74. Concierto para realizar la custodia para el convento de San Pablo. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3295, ofº 5, 1532 (5º), f. 558r. 1532-X-26.

75. Concierto para realizar la custodia para el convento de San Pablo. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3295, ofº 5, 1532 (5º), f. 685v. 1532-XI-10.

76. Arfe y Villafañe, *De varia commensuracion para la escultura y architectura*, libro cuarto, título primero, 3.

a la villa de Cazalla de la Sierra y que a finales de 1532 todavía estaba pendiente de ser trasladada a la parroquia de la Consolación de aquella localidad. La calidad de la misma queda avalada por el empeño de fray Alberto de Casaus de que fuera imitada en su extraordinaria factura, quizás sugestionado por los grutescos a la romana. Nada más sabemos de los rasgos y características formales de la que debió ser otra obra destacada en la introducción del renacimiento plateresco en la platería sevillana, salvo los pagos efectuados posteriormente de los "restos" que aún pesaban por esta obra. Así, el 9 de mayo de 1534 Juan Candil, en nombre de Fernán Sánchez, mayordomo de la iglesia de Santa María de la Consolación de Cazalla de la Sierra, se obliga a pagar a Hernando de Antezana, 62.400 maravedís, "...resto de los m[aravedi]s q[ue] monto la plata e hechura e oro de una custodia que vos el d[ic]ho Fernando de Antezana fizistes para la d[ic]ha Ygl[es]ia de Santa M<sup>a</sup> de la Consolacion de la dha. villa de Caçalla la q[ua]l d[ic]ha custodia yo de vos el d[ic]ho Fer[nan]do de Antezana de vos rresçiby e tengo en mi poder de que yo me otorgo de vos por bien contento e pagado e entregado a toda mi voluntad..."<sup>77</sup>. Unos meses después, el 20 de agosto de 1534, aún quedaban 54.336 maravedís pendientes, abonados por el mayordomo para saldar la deuda con el platero<sup>78</sup>.

En el capítulo de platería civil, el creciente protagonismo y poderío de la nobleza y la burguesía mercantil, obligará cada vez más a los plateros a familiarizarse con las tipologías y manufactura de diferentes piezas pensadas para el protocolo y aparato doméstico, de servicio de mesa, vestuario, tocador femenino y ornato equino. En este último apartado, muy habitual entre los quehaceres de los plateros sevillanos del XVI, encontramos a Antezana cobrando en 1533, el "resto" valorado en 19.555 maravedís, "...de un syllon de plata y unas tablas y otras piezas de oro y plata que hezistes para el d[ic]ho don Juan de Vargas e de plata que pusistes en ellas..."<sup>79</sup>. El comitente se trataba de don Juan de Vargas y Silva, VIII señor de Higuera, Burguillos, Valverde y las Atalayas, residente en la citada villa de Higuera. Es posible que el sillón y la guarnicionería de montar femenina<sup>80</sup>, estuviera destinado a su esposa,

77. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3303, ofº 5, 1534 (3º), s/f.

78. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3305, ofº 5, 1534 (5º), f. 98r.

79. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3298, ofº 5, 1533 (3º), f. roto. 1533-VI-17.

80. Tal como demostró Blanca Santamarina, el sillón es una silla de montar femenina, compuesta por un alma de madera y diferentes componentes como respaldar, tablillas reposapiés, arzones, etc, que pueden revestirse de plata o tejidos ricos como terciopelo o seda, sobre los que se sobreponen aplicaciones de plata. Parece que cada uno de estos componentes recibían la denominación de tablas. Blanca Santamarina, "Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 75 (1992): 295-320. Las guarniciones de cuero también podían revestirse de plata. Era frecuente el encargo de este tipo de piezas, como sabemos hizo Hernán Cortés a su paso por España, entre 1528 y 1530 al platero Juan López, quien traspassa la obligación al toledano Diego de Fonseca.

doña Juana de Figueroa y Silva. El pago estaba previsto en Zafra el dos de julio, por mano de su criado Alonso Fernández.

Pese a la escasez de noticias profesionales, la trayectoria de Hernando de Antezana se nos antoja paralela a la de Juan Ruiz “el Vandolino”, pues a su dedicación a un variado elenco de negocios suma su profesión de plateros, confeccionando piezas religiosas y litúrgicas, a la vez que civiles. Debió ser uno de los artífices abanderados en la introducción de las formas renacentistas en la platería sevillana.

### 3. Rodrigo Gallego (1526-1534)

La única mención que hace Gestoso a este platero es que en 1534 residía en la collación de Santa María<sup>81</sup>. Nada nuevo ha trascendido sobre él, hasta que en 1992 Cruz Valdovinos llama la atención sobre la fuente de plata sobredorada, de perfil octogonal conservada en la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra, con marcas de la ciudad, ORTEGA y GALLEGO<sup>82</sup> (Fig. 2). Aunque la manufactura fue asignada a Juan de Ortega, según veremos existe la posibilidad de que se tratara de Rodrigo Gallego y Ortega actuara como contraste.

Como es habitual compaginó diferentes quehaceres sin olvidar su oficio de platero. Al igual que indicamos para Diego de Vozmediano y Alonso de Oviedo, constituyó una compañía profesional en 1526-1527, con Cristóbal Tercero, cuñado de Juan Ruiz “el Vandolino”, declarándose pronto inviable al no ponerse de acuerdo ambos artífices en las aportaciones y ganancias que corresponden a cada uno y las reclamaciones de plata por parte de la clientela. De forma especial, no llegaron a ningún acuerdo sobre las cantidades que corresponden en relación con dos encargos que recibieron de una cruz de plata, para la iglesia del Cerro del Andévalo y una custodia para una iglesia que no citan, de Écija<sup>83</sup>.

---

Herrera García, “Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI”, 374. Si repasamos a Covarrubias, es interesante destacar que por “sillón” entiende “silla de muger”. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), voz “silla”. En el diccionario de Autoridades de 1739, una de las acepciones declara “se llaman unas sillas grandes de caballo, que con diferentes aparatos de las comunes le hacen, para caminar las señoras con comodidad por caminos ásperos, y escabrosos”. *Diccionario de autoridades* (Madrid: Real Academia Española de la Lengua, 1739), tomo VI, consultado en: <https://apps2.rae.es/DA.html>.

81. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla...*, tomo II, 200.

82. José Manuel Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992), 48-49.

83. Herrera García, “Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI”, 365-366.

Según vimos en casos anteriores, también disponía de “lumbres” junto a su tienda, que arrienda al afinador de la Casa de la Moneda Diego López, para que pueda tener su cambio, autorizándole a guardar durante la noche el oro y plata en el interior de su tienda<sup>84</sup>. Es posible que tuviera casas en Córdoba, pues en 1532 otorgaba poder a Gonzalo de Palma vecino de aquella urbe, para que cobrara a Juan de las Damas, platero cordobés, las rentas de una casa<sup>85</sup>. También tuvo a su cargo negocios de compraventa de aceite, como se comprueba en 1531<sup>86</sup>. Le interesó igualmente el trato con textiles, así le encontramos otorgando compromisos de pago por 12.000 maravedís en 1532 a María Ortiz, importe de unos lienzos que le había comprado<sup>87</sup>. Dos años después, ahora en unión de su hijo Alonso del Caño, también platero, vuelve a comprometerse con la misma a abonarle 18.750 maravedís por un fardel de lienzos y paños de Valencia<sup>88</sup>.

Prueba de su renombre en el arte de la platería es que recibiera aprendices en su taller, documentándose en 1528 a Pedro Merino, formado ya como platero, que entra en su taller por espacio de un año y medio<sup>89</sup>, con objeto de completar su formación y servir en el arte. En 1532 Francisco de Silva, hijo del platero portugués Pedro Álvarez, vecino de Guimarães, solicita ser recibido como aprendiz por 16 meses<sup>90</sup>, evidente prueba del prestigio que la platería sevillana tenía para los colegas de oficio portugueses, resultando fluidos los intercambios en esta materia entre distintos puntos de Portugal y Sevilla<sup>91</sup>.

Citábamos a su hijo Alonso del Caño, que siguió sus huellas profesionales y ahora añadimos un nuevo vástago de nombre Juan Bautista, no sabemos si también platero, que se traslada a Nombre de Dios (Panamá) en 1534, en la nao San Sebastián, comprometiéndose Gallego a abonar los 12 ducados de su pasaje<sup>92</sup>. Los indicios de su actividad

84. Herrera García, “Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI”, 367.

85. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3293, ofº 5, 1532 (3º), f. 777v. 1532-VII-9.

86. Se obliga a pagar a Francisco de Lugones, mercader vecino de Sevilla, 8.160 maravedís, por 4 quintales de aceite de oliva que le compró. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3288, ofº 5, 1531 (2º), f. 743v. 1531-III-4. Poco después adeuda al mismo mercader 10.000 maravedís por el mismo concepto. leg. núm. 3289, ofº 5, 1531 (3º), f. roto. 1531-VI-6.

87. Actuó como fiador el mercader Cebrián de Caritate, AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3295, ofº 5, 1532 (5º), f. 794v. 1532-IX-26.

88. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3306, ofº 5, 1534 (6º), s/f. 1534-X-26.

89. Pedro Merino venía de Segovia, percibiría por sus servicios 10 ducados de oro, a parte de las habituales obligaciones de comida, bebida y cama. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3274, ofº 5, 1528 (3º), f. 353r. 1528-VIII-5.

90. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3295, ofº 5, 1532 (5º), f. 930r. 1532-XII-12.

91. Antonio Joaquín Santos Márquez, “Plata y plateros portugueses en el antiguo reino de Sevilla”, en *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coords. Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antonia Fialho Conde (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2018), 306-325.

92. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3307, ofº 5, 1534 (7º), f. 1200. 1534-XII-10.



como platero son evidentes. Ya indicamos las imprecisas noticias que hablan de una cruz parroquial para el Cerro del Andévalo, una custodia para Écija, así como la recepción de aprendices. Las relaciones con el vecino reino ibérico debieron ser frecuentes y pudieron derivar en préstamos de orden artístico. De este modo, conocemos el compromiso que establece en 1530 con el platero lusitano Pedro Fernández, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, para bajo su dirección "...labrar una fuente de plata çinzelada cuerpo y orilla, conforme a çiertos debuxados q[ue] yo he visto, y entre mi e vos se acordare e de la començar a fazer, desde oy dia q[u]esta carta es fecha e de



Figura 2. ¿Rodrigo Gallego?. Fuente, 1530-1535. Plata cincelada. Parroquia de Nuestra Señora de la Consolación. Cazalla de la Sierra (Sevilla).

no alçar mano della fasta la aver acabado de hazer, dando e que me deys por labrar la dha. fuente diez y siete ducados y medio de oro..."<sup>93</sup>. El dato es interesante pues nos muestra a Gallego como diseñador de la pieza, a partir de "ciertos debuxados que yo he visto", evidentemente grotescos o motivos de ascendencia clásica, mientras la ejecución la pone en manos de un maestro que, suponemos, debió hacer valer su experiencia en este tipo de trabajo, quizás adquirida en Portugal. Tal como avanzamos, este contrato laboral nos trae de inmediato a la mente la citada fuente de la parroquia de Cazalla de la Sierra, una obra claramente civil, con el escudo de los Ribera en el asiento central, lo cual nos indica su posible donación a un convento, destinándose a esta parroquia después de la desamortización, o directamente donada a la iglesia parroquial cazallera. Su perfil octogonal es recuerdo aún de platos y fuentes tardomedievales<sup>94</sup>, pero su espléndida orilla, ornamentada con hipocampos, fuentes, roleos quimeras, hablan del lenguaje ornamental del primer Renacimiento o plateresco. No podemos asegurar que se trate de la pieza señalada en el documento que aportamos. Sin embargo, las marcas hacen plausible la idea, constando

93. Recibe por adelantado un ducado y medio y le abonará el resto a razón de 9 reales por semana. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3284, ofº 5, 1530 (4º), f. 197r. 1530-VIII-8.

94. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana*, 48-49.

el apellido GA/LLEGO, quizás como ejecutor o responsable de su realización, mientras ORTEGA puede aludir a otro conocido platero del momento que actuaría como contraste. Seguramente se trata de Juan de Ortega, con el que Gallego mantuvo frecuentes contactos, como al tiempo de ser nombrado árbitro en el conflicto que enfrentaba a Cristóbal Tercero con Rodrigo Gallego en 1527 por los desencuentros en el seno de la compañía que habían constituido<sup>95</sup>.

Del protagonismo de Ortega en relación con el gremio y la inspección que le era inherente de los pesos y medidas de la ciudad, da prueba el arrendamiento en 1526 “del oficio de los marcos y ajustarlos y echarles sus marcas”, por tiempo de un año al platero Rodrigo de Benavente, actuando en nombre de la cofradía de San Eloy los plateros Pedro López y Antón López, alcaldes, además de Juan de Ortega y Diego Fernández<sup>96</sup>. El primer dato que disponemos de Ortega es de 1522 cuando Catalina Sánchez, mujer de Pedro Millán, difunto, le arrienda una casa con sus puertas, palacios, soberados y azotea, en la calle de la Borceguinería, por tiempo de un año y precio de 3.200 maravedís, más 5 gallinas “vivas y en pie”<sup>97</sup>. Es posible que durante esta década estuviera fuera de Sevilla largas temporadas, para establecerse en esta ciudad de forma permanente a partir de 1527. En la siguiente década otorga diferentes arrendamientos de casas y tiendas, siempre en la collación de Santa María, en las calles Génova y Placentines. En 1536 realiza en su taller, asistido por su oficial Gonzalo Hernández, una manzana para la cruz procesional de la catedral de Santo Domingo, en la Española<sup>98</sup>. No cabe duda que la marca ORTEGA que figura en la custodia gótica (“el cogollo”) de la catedral de Cádiz (Fig. 3), tal como ya supuso María Jesús Sanz, corresponde al platero que señalamos<sup>99</sup>, que pudo ser discípulo de Enrique de Arfe en Córdoba y comenzar allí la realización de esta interesante pieza gaditana, durante bastante tiempo atribuida al mayor de los Arfe, por sus evidentes similitudes con su estilo<sup>100</sup>. Quizás fuera comenzada durante la estancia cordobesa de Ortega, en la primera mitad o mediados de los años veinte, lo cual justifica la

95. Herrera García, “Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI”, 365.

96. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3264, ofº 5, 1526 (2º), f. 518r. 1526-VI-30.

97. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3253, ofº 5, 1522 (4º), f. 411r. 1522-XII-18.

98. Santos Márquez, “Nuevas pruebas documentales de la implicación del arte de la platería hispalense en el tráfico comercial y artístico con las Indias (1530-1630)”, 35.

99. María Jesús Sanz, “La custodia gótica de la catedral de Cádiz”, en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, ed. Juan Aranda Doncel (Córdoba: Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Córdoba, 1991), 265-273. María Jesús Sanz, *La custodia de la catedral de Cádiz* (Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, 2000), 21-26, en particular, 24-26.

100. La relacionan con el estilo de Enrique de Arfe, entre otros Carl Hernmarck, *Custodias procesionales de España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 106-107 y María Victoria Herráez Ortega, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León* (León: Universidad de León, 1988), 129-130.

marca identificativa de la platería de aquella ciudad, COR. Ahora aportamos una nueva prueba de la intervención de nuestro Juan de Ortega en la custodia gaditana, como es el poder que otorga en 1533 a Alonso Díaz de Lagarza, para que en su nombre cobre del cabildo de la catedral de Cádiz, 50 ducados de oro, que le adeudan por una custodia de plata que confeccionó para aquel templo<sup>101</sup>. No sabemos si tuvo a su cuidado de forma íntegra esta espléndida pieza o una participación importante en la misma, tal como este documento y las marcas indicadas corroboran. Además, otro poder, esta vez de 1540 vuelve a poner a Ortega en relación con iglesias de Cádiz y Algeciras, por obras que desconocemos y no son citadas. Ahora apodera a los burgaleses Jerónimo de Herrera, mercader vecino de Sevilla y a Diego Rodríguez de Burgos, estante en la ciudad de Cádiz, para que en su nombre puedan cobrar de los reverendos señores deán y cabildo de las iglesias de Cádiz y Algeciras 350 ducados de oro, parte de mayor cuantía que le



Figura 3. Juan Ortega. Custodia, "el cogollo", hacia 1525-1533. Catedral de Cádiz.

deben, según un contrato otorgado ante Diego González, escribano público de la ciudad de Cádiz, el 13 de abril de 1538, y los tengan en su poder por los "angeos" (tejido de lino vasto importado del ducado de Anjou en Francia) que Jerónimo de Herrera le vendió<sup>102</sup>.

Retornando a la producción platera de Rodrigo Gallego, después de probar las relaciones que debió establecer con Juan de Ortega,

101. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3310, ofº 5, 1535 (3º), s/f. 1533-III-9.

102. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3337, ofº 5, 1540 (2º), f. 19v. 1540-II-27.

citamos el que debió ser un trabajo importante, demostrativo de su entera afiliación y dominio de la gramática clásica, en particular del ornato grotesco. Nos referimos al retablo que concertó con el mercader genovés Carlos Cataño (Carlo Cattaneo), estante en Sevilla, el 22 de febrero de 1532<sup>103</sup>. Debería hacer entrega del mismo a finales de agosto siguiente y percibiría por su trabajo lo que determinaran dos tasadores dispuestos por ambas partes. El incumplimiento del contrato estaba sancionado con 20.000 maravedís. Las condiciones arrojan datos interesantes sobre la iconografía y la forma de la pieza. En primer lugar consta que Rodrigo Gallego declara que "...me obligo de hazer un retablo de plata en el qual se contengan seis piezas o laminas de plata cortadas en forma cuadrangular, conforme al yntento y tamaño que vos el dicho Carlo Cataño me abeis dado...". Las láminas de plata cinceleada de medio relieve tenían diferentes tamaños tres de ellas pequeñas, de "quarto de pliego común", con los episodios de la Pasión de Cristo relativos a la *Oración en el Huerto*, *Prendimiento* y *Coronación* o *Flagelación*. Las dos intermedias ilustraban el episodio de *Cristo ante Pilatos* o *Ecce Homo* y la segunda *Cristo con la cruz a cuestas*. La lámina central de esta composición retablística, de mayor tamaño, un "cuarto de pliego de marca mayor", representaba la *Crucifixión* o Cristo entre los dos ladrones. Los dibujos previos habían sido realizados por el platero y cuentan con el visto bueno del patrocinador. Se insiste en que las escenas serían labradas de cincel, de medio bulto, "con todo primor y perfección a vista de oficiales y de personas que entiendan del arte del debuxo". Como complemento a modo de marco estructural de estas láminas señala Gallego, "que labraré otros veynte quatro palmos [5,04 metros aproximadamente] poco mas u menos de lamina de plata y de anchura de dos dedos algo menos y de la delgadeza [...] que a vos el dicho Carlo Cataño bien visto fuere, las quales an de ser de romano, con todo el arte qenello se pudiere tener". El genovés proporcionará la plata necesaria y está dispuesto a abonar por la hechura lo que dictaminen los oficiales nombrados por ambas partes, tan pronto se le entregue la obra, dentro de seis meses. En caso de incumplimiento, por parte de Gallego, se verá obligado a devolver toda la plata que reciba<sup>104</sup>.

El retablo, de pequeño o mediano tamaño, estaría destinado a alguna fundación pía de Cataño, bien en Sevilla o Génova. No hace falta reparar en su carácter plenamente renacentista, con la decoración de grotescos o "a la romana" en el marco de las diferentes escenas. La elección de Gallego por un mercader italiano habituado a

103. AHPS. Notarías de Sevilla, leg. núm. 3291, ofº 5, 1532 (1º), f. roto.

104. Las condiciones pactadas entre Carlo Cataño y Rodrigo Gallego figuran en folio aparte, plegado, junto al contrato citado en la nota anterior.

las novedades artísticas de la península mediterránea, demuestra su competencia en el oficio y lo familiarizado que se hallaba con las pautas ornamentales y compositivas propias del Renacimiento. Poco sabemos de la familia Cataño (Cattaneo), presentes y activos en Andalucía Occidental desde la segunda mitad del XV<sup>105</sup>, en lo que a patrocinio artístico respecta, si bien el vértigo de sus transacciones y finanzas está presente de forma constante en las notarías sevillanas a lo largo del XVI. Destacaron en la constitución de compañías mercantiles Gregorio y Leonardo Cataño, hermanos de Carlo, cuya actividad engloba la Península Ibérica, América e Italia, en distintos segmentos tanto de mercancías como crediticios, productivos, etc.<sup>106</sup>. Especialmente, en los años veinte y treinta del siglo, Carlo Cataño figura junto a sus hermanos importando acero milanés y traficando con perlas y aljófar<sup>107</sup>.

## 5. Conclusiones

Los plateros analizados, aunque sólo sea de modo parcial, ilustran con nitidez la realidad que vivía el arte de la platería sevillano en la primera mitad del siglo XVI. La competencia era intensa, pues a la abundancia de profesionales sevillanos y andaluces, se suma la llegada de plateros de otras regiones hispanas y extranjeros, flamencos, italianos, portugueses, etc. La válvula de escape que ahora significan las recién descubiertas Indias propiciará la emigración de muchos a las Antillas, Tierra Firme, Perú, Panamá o Nueva España, con el trasvase de tipologías, técnicas y estilos que ello viene a significar. Quizás, también pueda relacionarse con la sobresaturación de la oferta platera y joyera, la frecuente actividad financiera y comercial por la que optan muchos, para la que demuestran extraordinaria preparación a partir del dominio de los metales, especialmente sus cambios, amonedación, etc. Pero, tal como demuestran los casos aquí analizados, por las noticias que aportamos, nunca renunciaron al ejercicio del oficio, proveyendo obras a particulares, tanto de platería civil como religiosa. La desaparición de estas piezas es un obstáculo para la correcta evaluación como artistas de estos y otros muchos autores, especialmente para determinar el grado de evolución de las formas y de adopción de la modernidad renacentista, incorporada por la mayoría aproximadamente hacia 1525-1530.

105. Sandro Pellegrini, "Los genoveses se instalan en Andalucía", en *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, coord. Elena Acosta Guerrero (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 2014), 220-230.

106. Enrique Otte, *Sevilla, siglo XVI: Materiales para su historia económica* (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008), 262-266.

107. Herrera García, "Platería, perlas y negocios en la primera mitad del siglo XVI. Alonso de Oviedo y su protagonismo en la Sevilla americana y mercantil", 377.

## Bibliografía

- Arfe y Villafañe, Juan de. *De varia commensuracion para la escultura y arquitectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.
- Bol, Marjolijn. "Polito et claro: The art and Knowledge of polishing, 1100-1500". En *Gems in the early modern world. Materials, knowledge & global trade, 1450-1800*, editado por Michael Bycroft & Sven Dupré, 223-257. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...* Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1800.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992.
- Diccionario de autoridades*. Madrid: Real Academia Española de la Lengua, 1739. <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Duro Garrido, Rafael. "Domingo de Ochandiano, un vizcaíno en la Sevilla del siglo XVI". En *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, editado por Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael Pérez García, Manuel Fernández Chaves, 203-215. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015.
- . "Los primeros años de la Casa de Contratación. La oligarquía de Sancho Matienzo, Juan López de Recalde y Domingo de Ochandiano". En *América, cruce de miradas*, coordinado por Teresa Cañedo-Arguelles Fábrega, 77-95. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá de Henares, 2015.
- García Fuentes, Lutgardo. *Sevilla, los vascos y América*. Bilbao: Fundación BBV; Laida, 1991.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Andalucía Moderna, 1899-1903. 3 tomos.
- Gil, Juan. *Los conversos y la inquisición sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 2000-2003. 10 vols.
- Giménez Fernández, Manuel. *Bartolomé de las Casas*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1960. 2 tomos.
- Heredia Moreno, María del Carmen. "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y mercaderes en la Carrera de Indias". En *El arte español fuera de España*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo, 193-206. Madrid: CSIC, 2003.

Hernmarck, Carl. *Custodias procesionales de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

Herráez Ortega, María Victoria. *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León: Universidad de León, 1988.

Herrera García, Francisco Javier. "Platería y comercio en Sevilla durante la primera mitad del XVI: Juan Ruiz "el Vandalino" y su vertiente mercantil". En *Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, coordinado por Jesús Paniagua, Nuria Salazar, 225-263. Ciudad de México, León: INAH, Universidad de León, 2023.

—. "Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo XVI". En *Ciudades atlánticas del sur de España. La construcción de un mundo nuevo (siglos XVI-XVIII)*, coordinado por Juan José Iglesias Rodríguez, Jaime García-Bernal e Isabel Melero, 359-375. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.

—. "Platería, perlas y negocios en la primera mitad del siglo XVI. Alonso de Oviedo y su protagonismo en la Sevilla americana y mercantil". *Historia y Memoria*, núm. 22 (2021): 359-395.

Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Las Indias de Castilla en sus primeros años: cuentas de la Casa de la Contratación en sus primeros años (1503-1521)*. Madrid: Dikynson, 2008.

Otte, Enrique. *Sevilla, siglo XVI: Materiales para su historia económica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

Palomero Páramo, Jesús. "Plata y plateros de la catedral de Sevilla". En *La Catedral de Sevilla*, coordinado por Diego Angulo, 575-645. Sevilla: Guadalquivir, 1984.

Pellegrini, Sandro. "Los genoveses se instalan en Andalucía". En *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, coordinado por Elena Acosta Guerrero, 220-230. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 2014.

Santamarina, Blanca. "Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra". *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 75 (1992): 295-320.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla: Diputación Provincial, 2007.

—. "Exportaciones a las Indias de platería sevillana durante el siglo XVI". En *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XX*, coordinado por

- Jesús Paniagua y Nuria Salazar, 239-264. Ciudad de México, León: INAH/Universidad de León, 2008.
- . “Noticias sobre la vinculación de los orfebres Ballesteros y las Indias”. En *Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata Iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coordinado por Gonzalo Vasconcelos, Jesús Paniagua y Nuria Salazar, 399-410. León: Universidad de León, Universidad Católica Portuguesa, INAH, 2014.
  - . “Nuevas pruebas documentales de la implicación del arte de la platería hispalense en el tráfico comercial y artístico con las Indias (1530-1630)”. En *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coordinado por Juan H. Roda, Jesús Paniagua, Nuria Salazar, 25-38. Ciudad de México, León: INAH/Universidad de León, 2017.
  - . “Plata y plateros portugueses en el antiguo reino de Sevilla”. En *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coordinado por Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antonia Fialho Conde, 306-325. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2018.
- Sanz, María Jesús. “La custodia gótica de la catedral de Cádiz”. En *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, editado por Juan Aranda Doncel, 265-273. Córdoba: Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Córdoba, 1991.
- . *La custodia de la catedral de Cádiz*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, 2000.
  - . “Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América”. En *Estudios de platería San Eloy*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 717-738. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
  - . “Plateros sevillanos y estantes en Sevilla que comerciaban con América entre 1525 y 1550”. En *Estudios de Platería San Eloy*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 555-570. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
  - . “Juan Ruiz ‘el Vandalino’: documentos sobre su vida y obra”. *Laboratorio de Arte*, núm. 29 (2017): 121-154.



# El arca-relicario

## del cuerpo de san Eugenio en la catedral de Toledo

### The shrine of the body of saint Eugene in the Toledo cathedral

**Margarita Pérez Grande**

Universidad Complutense de Madrid

#### **Resumen:**

El tesoro catedralicio conserva hasta cinco relicarios vinculados con san Eugenio, primer obispo de la sede según la tradición. He tenido oportunidad de referirme a todos ellos en trabajos anteriores, pero abordo aquí por primera vez un análisis en profundidad del arca de plata que contiene su cuerpo, realizada en 1569 por Francisco Merino y Nicolás de Vergara. Una obra excepcional por su calidad artística, expresada por un lado a través de los elementos escultóricos que contiene, en los que se revela un conocimiento puntual de los modelos italianos del pleno Renacimiento, pero también por la singularidad y variedad del repertorio ornamental manierista que está repartido por toda su superficie. La obra presenta además el aliciente de incluir una escena contemporánea, en la que se muestra el cortejo procesional presidido por el rey Felipe II que condujo solemnemente los restos del santo desde su entrada en la ciudad hasta la catedral.

**Palabras clave:** Platería; Catedral de Toledo; Reliquias; Relicarios; Renacimiento; San Eugenio.

#### **Abstract:**

The cathedral treasury conserves up to five reliquaries linked to saint Eugene, the first bishop of the see according to tradition. I have had the opportunity to refer to all of them in previous works, but here I am undertaking for the first time an in-depth analysis of the silver chest containing his body, made in analysis of the silver casket containing his body, made in 1569 by Francisco Merino and Nicolás de Vergara. It

is an exceptional work due of its artistic quality, expressed on the one hand through the sculptural elements it contains, which reveal a precise knowledge of Italian models of the Renaissance period, but also for the singularity and variety of the Mannerist ornamental repertoire that is spread over its entire surface. The work also has the added attraction of including a contemporary scene, showing the procession presided over by King Felipe II, which solemnly carrying the remains of the saint from his entrance into the city to the cathedral.

**Key words:** Silverware; Cathedral of Toledo; Relics; Reliquaires; Renaissance; St. Eugene.

## 1. Introducción

El culto a las reliquias de Cristo, la Virgen y los santos es una práctica distintiva de la religión cristiana desde sus inicios. Vinculada al principio, en el caso de estos últimos, con el ejemplo de los mártires que habían entregado su propia vida por defender la fe verdadera, pero rápidamente abierta al atesoramiento de todo tipo de restos humanos o materiales relacionados con los sucesivos personajes santificados, a los que en algunos casos se atribuían propiedades milagrosas que aún les daban mayor relevancia en la devoción de los fieles. La posibilidad de poseer estos tesoros redundaba en la importancia y prestigio del propio templo que los custodiaba, de ahí que la búsqueda de nuevas reliquias y el acrecentamiento de este patrimonio se convirtiera a partir de la Edad Media en un afán prioritario de los centros religiosos más destacados. Sin embargo, esto mismo favoreció también el desarrollo de un tráfico muy lucrativo que redujo los restos sagrados a mero artículo comercial y dio pie a falsificaciones, además del riesgo de inducir a la superstición que tal práctica devocional podía llevar consigo.

Esta problemática, criticada por humanistas como Erasmo de Róterdam en su *Enquiridión* (1503)<sup>1</sup>, se convirtió en uno de los puntos de controversia que en el siglo XVI enfrentaría a católicos y protestantes. Por eso, si por un lado en las conclusiones del Concilio de Trento en su sesión XXV (1563) se defendía la continuidad del culto a los santos y sus reliquias, también se hacía responsables a los obispos de una práctica correcta. Tanto en lo relativo al decoro que debían guardar

---

1. Véase la primera edición traducida al castellano por Alonso Fernández de Madrid: Erasmo de Róterdam, *Enquiridion o Manual del cavallero christiano* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1528), LXVII. Es relevante también el juicio crítico del humanista español Alfonso de Valdés en su *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de 1527, a gloria de Dios y bien universal de la República Cristiana*; ed. Rosa Navarro Durán (Madrid: Cátedra, 2001). Y del lado protestante las reflexiones de Juan Calvino, *Traité des reliques* (1543); ed. Bernard Cottret (París: Les Editions de Paris-Max Chaleil, 2008).

las imágenes representadas por el arte, para evitar errores o falsos dogmas y dejar claro que “el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas”, como por la obligación de comprobar de manera fehaciente la autenticidad de dichas reliquias, así como de los supuestos milagros relacionados con ellas o con las propias imágenes<sup>2</sup>.

La compilación de reliquias tuvo, sin embargo, una consecuencia favorable en lo que a las manifestaciones artísticas se refiere, sobre todo en el caso de la platería y de la joyería, pues ya desde la época paleocristiana se manifestó la preferencia por custodiar estos bienes preciados en objetos realizados con ricos materiales, como una forma de honrarlos por sí mismos, pero también para presentarlos a la veneración de los fieles con la mayor dignidad y ornato, uniéndose así al valor espiritual del contenido el valor material de los objetos que integraban el tesoro del centro religioso que los poseía. Además, las reliquias no sólo quedaron en el ámbito eclesiástico, sino que también estuvieron en algunos casos en manos de personas que por su estatus y jerarquía habían logrado poseerlas, y las custodiaban en sus oratorios privados o incluso las llevaban consigo, en contacto con su propio cuerpo, alojadas en un colgante o un broche de capa que lucían en ocasiones de especial solemnidad.

La invasión árabe de la península ibérica en 711 había provocado un envío preventivo al norte de las reliquias atesoradas en los centros religiosos de la ciudad de Toledo, dispersándose así un patrimonio que resultó a la postre irrecuperable en la mayor parte de los casos<sup>3</sup>. Incluso, en 858, el monje benedictino Usuardo fue enviado a

2. *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala* (Madrid: Imprenta Real, 1787). Véase también en relación con el culto de reliquias Sancho Dávila y Toledo, *De la veneración que se debe a los Cuerpos de los Sanctos y a sus reliquias* (Madrid: Luis Sánchez, 1611); Stéphane Boiron, *La controverse née de la querelle des reliques à l'époque du Concile de Trente (1500-1640)*. París: Presses Universitaires de France, 1989; Diego Suárez Quevedo, “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 8 (1998), 257-290; y José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 23-41.

3. Según Antonio de Ribera, *Copilacion de los despachos tocantes a la traslacion del benedicto cuerpo de sant Eugenio martyr, primer Arçobispo de Toledo hecha de la Abbadia de Santdonis en Francia a esta sancta Yglesia. Y la relacion del felicissimo viage que hizo el muy ylustre y reverendo señor don Pedro Manrique, canonigo de la mesma sancta yglesia, por el dicho cuerpo sancto. Con el solemnissimo rescibiento que se hizo en esta Ciudad de Toledo, y otras scripturas en este proposito* (Toledo: Miguel Ferrer, 1566), 23: “Porque al tiempo de la destruycion de España quando los alarves la ocuparon quasi toda, un capitan general suyo que se llamava Tarif Abenziet (que era tuerto), despues de aver vencido al Rey don Rodrigo y gran número de christianos, y ganado gran parte de España, allego todas sus gentes para venir sobre Toledo, donde supo que se avian recogido muchos christianos de diversas partes, como a lugar fuerte y seguro. Lo qual sabido por el sancto varon Urban, Arçobispo de

España por el abad Hilduino de Saint-Germain-des-Près para recopilar reliquias de santos<sup>4</sup>.

Sin embargo, tras la conquista de la ciudad en 1085 llegaron nuevas y preciadas reliquias. El arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada (r. 1209-1247) describe en su *Historia* de forma escueta, pero significativa, la ceremonia de consagración de la mezquita mayor como nueva iglesia cristiana, oficiada por el arzobispo don Bernardo de Sédirac o de Cluny (r. 1086-1124) el día 25 de octubre de 1088, tras regresar de Roma donde había sido confirmado en su elección<sup>5</sup>:

El día de san Crispín y san Crispiniano, octavo de las calendas de noviembre, [el arzobispo don Bernardo] junto con los obispos que allí habían sido convocados, dedicó la Iglesia de Toledo a Santa María, siempre virgen, e a los santos apóstoles Pedro e Pablo, e a la santa cruz, e a san Esteban primer mártir, e colocó en el altar mayor muchas e muy preciosas reliquias que él mismo había traído de la Sede Apostólica, e otras que dieron el Rey y la Reina, de su tesoro y de las que recibieron de sus padres, de cuyos beneficios disfruta hoy el pueblo cristiano.

Posteriormente, el arzobispo don Juan Medina de Pomar (r. 1248) tuvo oportunidad de acudir a la corte de París para encontrarse con la reina Blanca de Castilla y su hijo, Luis IX (luego san Luis). Pudo obtener entonces la gracia de que el monarca francés regalara a la catedral de Toledo una serie de importantes reliquias relacionadas con la Pasión de Cristo que llegaron alojadas en diferentes recipientes, acompañadas de una carta del propio san Luis que la iglesia conservaría como una reliquia más. Para custodiarlas y exponerlas dignamente ante los fieles, se realizaron durante la primera mitad del siglo XV varios relicarios de plata que afortunadamente siguen conservándose en el tesoro catedralicio<sup>6</sup>. Con el paso del tiempo, la catedral primada se fue haciendo con un número incontable de reliquias, gracias sobre todo a las donaciones realizadas por algunos monarcas, por arzobispos de la sede y por otros personajes destacados. Los donantes regalaron

---

Toledo, temiendo que esta ciudad se perdería como las demás, avido su acuerdo con el Infante don Pelayo, y con otros, determinaron de retirarse a Asturias, y llevar consigo la Casulla que Nuestra Señora dio a sant Ylefonso, y las obras que compuso, y los cuerpos sanctos, y las otras reliquias que aquí avía”.

4. Aimoino, “De translatione sanctorum martyrum Georgii monachi, Aurelii et Nathaliae ex urbe Corduba Parisios” (871), en *Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina* (París: Jacques-Paul Migne, 1852), 115: 939-960; Juan Carlos Lara Olmo, “El relato del traslado de los santos mártires Jorge, Aurelio y Natalia, un valioso escrito hagiográfico y documental histórico de mediados de siglo IX”, *Hispania sacra*, 51, núm. 103 (1999), 55-90.
5. Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España* (1243), con introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde (Madrid: Alianza Universidad, 1989), libro VI, caps. XXVIII-XXVI.
6. *Plata y plateros de Toledo, de la Edad Media al Renacimiento (1200-1550)*, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, en proceso de redacción, 2024.

también en ocasiones los relicarios que debían contenerlas, pero fue sobre todo la iniciativa de ciertos prelados o del propio cabildo catedralicio lo que promovió la ejecución de este tipo de objetos.

## 2. Las reliquias del cuerpo de san Eugenio

Había reliquias que guardaban un estrecho vínculo con Toledo y que el cabildo catedralicio al tener noticia de su paradero se propuso recuperar a toda costa. Entre ellas, la del cuerpo de san Eugenio, primer obispo de la sede de acuerdo con la tradición. Este santo, sin embargo, es una figura legendaria que, según las hagiografías francesas<sup>7</sup>, habría sido discípulo en el siglo I de Dionisio Areopagita. Este le habría encomendado la evangelización de Hispania, tarea que llevó a cabo desde Toledo. Cumplida su misión, decidió regresar a la Galia donde padeció martirio, perdiéndose su memoria en España durante siglos. Sin embargo, el arzobispo don Raimundo (r. 1124-1152) tuvo oportunidad de visitar la abadía de Saint Denis en 1148 después de asistir al sínodo de Reims, y descubrió con sorpresa que el cuerpo del santo se veneraba en esta iglesia, en un arca situada desde 1140 en la girola que el abad Suger había mandado construir, en la tercera capilla contando desde el lado de la Epístola<sup>8</sup>. Aprovechando la peregrinación a Compostela del rey Luis VII (r. 1137-1180), y su casamiento en 1154 con Constanza de Castilla –hija de Alfonso VII (r. 1126-1157)–, su suegro le agasajó en Toledo y debió solicitarle la cesión de la reliquia, pero sólo pudo obtener entonces el envío del brazo derecho del santo, que llegó a Toledo en 1156 y fue alojado en un arca de madera chapada en plata. Más tarde, la reliquia fue trasladada a un nuevo relicario en forma de brazo, realizado probablemente por el platero Juan González de Madrid en el segundo cuarto del siglo XV, depositándose en el arca las reliquias de otros santos.

7. La *Passio Sancti Eugenii*, derivada de la *Passio sancti Dionisii* redactada por Hilduino, abad de Saint Denis, en 837 y los *Miracula Diogili ostense*, donde se narran los milagros realizados por san Eugenio en Deuil, donde se conservaba la reliquia de su cuerpo. Publicados por Vincent Davin, "Actes de S. Eugène, compagnon de S. Denis l'Aréopagite, évêque de Tolède, martyr à Deuil près Paris, édite pour la première fois d'après deux manuscrits de la Bibliothèque Impériale", *Annales de Philosophie chrétienne*, núm. 58 (1864), 245-267 y "Texte latin des actes de S. Eugène", *Annales de Philosophie chrétienne*, núm. 59 (1864), 370-383. Y con comentarios críticos por parte de Vicente de la Fuente, *Historia eclesiástica de España* (Madrid: Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1873), 1: 303-314, apéndices 9 y 10. Véase también Francisco de Lorenzana, *Patrum Toletanorum* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782), 1: 13-93; y Enrique Flórez de Setién, *España Sagrada*, V (1750); ed. de la Real Academia de la Historia (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1859), 206-209, referidas a "Eugenio martir", y 248-257, "Eugenio II" y "Eugenio III (en realidad, Eugenio I y Eugenio II, como veremos más adelante).

8. Ribera, 67.

También debió realizarse en torno a esas mismas fechas otro relicario de calcedonia guarnecido en plata dorada, en el que estaba alojado un diente de san Eugenio, junto con reliquias de san Francisco, san Antonio de Padua y san Millán. La calcedonia se quebró posteriormente, siendo sustituida por una estructura de plata en el siglo XVIII. En 1431 el mismo Juan González de Madrid hizo un teste de plata dorada, en una de cuyas casetas –según el inventario de 1503<sup>9</sup>– hay un hueso grande del santo. Pero, además, en el tesoro catedralicio se conserva también una imagen-relicario de san Eugenio, realizada en plata parcialmente esmaltada, que donó el cardenal don Gil de Albornoz a la que había sido su sede arzobispal (r.1338-1350)<sup>10</sup>. No ha quedado constancia de dónde procedían todas estas reliquias, ni si todas ellas pertenecían al mismo santo, habida cuenta de la confusión que se produjo durante siglos entre el supuesto Eugenio I que había sufrido martirio en la Galia en el siglo I y los dos obispos toledanos del mismo nombre cuya existencia está constatada documentalmente en el siglo VII, dando pie a nombrarlos indebidamente como Eugenio II y Eugenio III.

Rivera<sup>11</sup>, en su concienzudo análisis crítico de las fuentes documentales primarias y de los datos en ellas contenidos, así como de las teorías e hipótesis trazadas hasta el siglo XIX por otros autores, llegó a la conclusión –aceptada ya hoy de forma generalizada<sup>12</sup>– de que

---

9. Archivo de la Catedral de Toledo (en adelante, ACT). OF. 1326, f. 6.

10. Víctor Manuel Nieto Alcaide, “El arca románica de las reliquias de san Eugenio”, *Archivo Español de Arte*, núm. 154 (1966), 167-178; “Las arcas-relicario de san Eugenio y santa Leocadia en la catedral de Toledo”; “Otros relicarios de los santos toledanos: la nao-relicario del brazo de santa Leocadia, el brazo-relicario de san Eugenio y el relicario del diente de san Eugenio, en la catedral de Toledo”; “Arca antigua de san Eugenio de la catedral de Toledo”; “Imágenes-relicario de san Eugenio y san Ildefonso, donadas por el cardenal don Gil de Albornoz a la catedral de Toledo”. Publicado en el catálogo de la exposición *A imagen y semejanza: 1700 años de Santidad en la Archidiócesis de Toledo*, organizada por la Archidiócesis de Toledo en diciembre, 2004-abril, 2005 (Toledo: Arzobispado de Toledo, 2004), 76-77 80-83, 107-110, 111-114; “Estudio histórico-artístico”, en *El relicario de Santa Lucía* [Catedral de Toledo]. *Restauración, análisis y estudio histórico-artístico* (Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural Español, Ministerio de Cultura, 2010), 67-133.

11. Juan Francisco Rivera Recio, *San Eugenio de Toledo y su culto* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo, 1953). El autor realizó la primera recopilación documental sobre el origen de la reliquia y su traslación a Toledo, utilizando como fuente las actas del cabildo catedralicio y también el conjunto de documentos referenciado como “Papeles de san Eugenio” que se guardan en el Archivo de la catedral de Toledo. Posteriormente (1963), publicó *Los textos hagiográficos más antiguos sobre San Eugenio de Toledo* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo, 1963); y en 1964, “Auténtica personalidad de San Eugenio I de Toledo”, *Anthologica Annua*, 11-84.

12. Berthold Altaner, *Patrología*; traducción de los PP. Eusebio Cuevas y Ursicino Domínguez del Val (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), 108-109, menciona a Eugenio II y a Eugenio III. En el *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques* (1963), vol. 15 (París: Leturcy et Ané), I.M. Gómez es autor del artículo sobre “Eugène (I<sup>er</sup>) de Tolède”, 1363-1367, que identifica con el san Eugenio de Deuil y la leyenda relatada en la *Passio* y los *Miracula*, cuestionando

no existió un san Eugenio discípulo de san Dionisio Aeropagita, entre otras cosas porque para empezar no hay constancia alguna de que el san Dionisio mencionado en la leyenda fuera el Aeropagita, sino que ha de tratarse en realidad del primer obispo de París que ejerció su ministerio en el siglo III. Tampoco aparece ningún san Eugenio al frente del obispado de Toledo en el siglo I, en el primer catálogo episcopal confeccionado por san Ildefonso (r. 657-667)<sup>13</sup>. Sin embargo, sí se incluye a los otros dos preladados de este nombre: Eugenio I (r. 636-646), a quien se denomina *prior primus*, y Eugenio II (r. 646-657)<sup>14</sup>, predecesor del propio san Ildefonso y de quien éste hace una elogiosa semblanza. Por otra parte, en un inventario de reliquias de la abadía de San Millán de la Cogolla redactado en el siglo XIII, se anota la existencia en la iglesia de San Millán de Yuso de tres reliquias de san Eugenio, una de las cuales se especifica que pertenecía a Eugenio II; Rivera considera que las otras dos debían ser de su predecesor, Eugenio I.

La alusión que aparece en la *Passio* de san Dionisio al himno *Deus, Rex inmensi* escrito en su honor por un san Eugenio de Toledo, parece reforzar su identificación con el arzobispo Eugenio II y su conocida labor literaria. Un santo nacido en Toledo, según el testimonio del rey Chindasvinto, probablemente a finales del siglo VI, bautizado con un nombre de origen griego que significa “Bien nacido”. Clérigo de la basílica pretoriense de San Pedro y San Pablo y maestro de la escuela palatina, lo que denota una estrecha relación con la corte visigoda que se mantendría durante los reinados de Chindasvinto (r. 642-653) y Recesvinto (r. 653-672). A pesar de tener una posición aparentemente privilegiada, de forma inesperada decidió abandonar Toledo para marchar a Zaragoza, con el fin de dedicarse a la vida monástica, al culto de los mártires y al estudio, según testimonio de san Ildefonso; no es descartable, sin embargo, que su “huida” de la ciudad estuviera provocada por el temor a las violentas represalias ejercidas por Chindasvinto contra sus posibles detractores entre el clero toledano. En Zaragoza llegó a ser nombrado arcediano por el obispo Braulio, probablemente

---

su veracidad; y Juan Francisco Rivera Recio, los de “Eugène (II)” y “Eugène (III)”, 1367-1370, relativos de nuevo a Eugenio I y Eugenio II, arzobispos de Toledo del siglo VII. En la *Bibliotheca Sanctorum* (1964), vol. 5, 189-191 y 196 (Roma: Istituto Giovanni XXIII. Pontificia Università Lateranense), figura en parte la misma diferenciación: Rombaut van Doren redacta el artículo “Eugenio, santo, martire a Deuil”, mientras Rivera Recio es el autor de la entrada “Eugenio II, vescovo di Toledo, santo”.

13. Ildefonsus Toletanus, “De viris illustribus”, eds. Carmen Codoñer Merino y Valeriano Yarza Urquiola, *De virginitate Sanctae Mariae, De cognitione baptismi, De itinere deserti, De viris illustribus*. Corpus Christianorum, Series Latina 114 (Turnhout: Brepols, 2007), 614.

14. Sobre este santo véase Juan Francisco Rivera Recio (1973) *Los arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta el siglo XI* (Toledo: Diputación Provincial), 10-19 y 68-72. Y, más recientemente, Ramón González Ruiz, *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica y mozárabe de Toledo* (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo-Instituto Teológico “San Ildefonso”, 2018), 47-175.

con intención de promocionarle como su sucesor, algo que finalmente no ocurriría pues san Eugenio fue reclamado por el rey en 646 para convertirse en nuevo obispo metropolitano de Toledo, en vísperas de la celebración del VII Concilio, un cargo que ocuparía hasta su fallecimiento en 657.

Otra cuestión es la condición de mártir atribuida a san Eugenio. Ha quedado constancia de que Eugenio II desde luego no lo fue, y también de que al fallecer en 657 fue enterrado en la basílica de Santa Leocadia. Rivera supone que sus restos pudieron ser exhumados para evitar su expolio en época de Abderramán I (r. 756-788), y enviados a Francia para su preservación. El contexto y las circunstancias de su llegada pudieron influir en la suposición de que se trataba de la reliquia de un mártir, lo que acabaría consolidando la invención de su leyenda en la *Passio* compuesta en el siglo IX. Lo cierto es que no hay memoria anterior sobre san Eugenio en territorio franco anterior a la segunda mitad del siglo VIII, pues los *Miracula* relatan los casos ocurridos durante los reinados de Pipino *el Breve* (r. 752-768) a Luis I *el Piadoso* (r. 814-840), cuando la reliquia de su cuerpo se veneraba en Deuil. En el Pasionario hispánico, no se menciona a un san Eugenio mártir, obispo de Toledo, hasta el siglo XII, probablemente a consecuencia del descubrimiento de su reliquia por el arzobispo don Raimundo, asumiendo como verdadero el relato de la *Passio* y los *Miracula*<sup>15</sup>. Una creencia plenamente vigente en el siglo XVI cuando se insistió en solicitar la reliquia de su cuerpo a la abadía de Saint Denis, consiguiendo por fin su regreso a Toledo después de un largo proceso. Un hecho que, como veremos, sería celebrado como un éxito no sólo religioso sino también ideológico y político.

### 3. La cesión del cuerpo de san Eugenio

En 1526 el cabildo de la catedral de Toledo solicitó la cesión al rey Francisco I (r. 1515-1547), prisionero en Madrid tras la batalla de Pavía, interesándose en ello también el emperador Carlos V (r. 1520-1558). El monarca francés, sin embargo, respondió por carta sin comprometerse, quedando olvidado el asunto tras regresar a su reino, sin que el casamiento con la archiduquesa Leonor de Austria en 1530 pudiera influir de alguna manera. De nuevo se insistió en vano a raíz de la Tregua de Niza (1538) que, de todas formas, Francisco I rompió cuatro años después.

La perseverancia del cabildo toledano encontró por fin su recompensa durante el reinado de Felipe II (r. 1556-1598), gracias a la

15. Rivera Recio, "Auténtica ...", 75-84.



implicación directa del propio monarca, pues estaba muy interesado en el atesoramiento de reliquias que ennoblecieran su reino como demostración palpable de su defensa del catolicismo frente a los herejes protestantes. La ocasión de nuevo parecía propicia, pues en 1559 el rey había casado con la princesa Isabel de Valois. Las negociaciones se iniciaron en 1563, en un momento difícil para Francia, pues el conflicto entre católicos y hugonotes amenazaba la estabilidad del reino con una guerra civil que el Edicto de Amboise firmado el 19 de marzo sólo frenó temporalmente. La reina madre, Catalina de Médicis (1519-1589), había recomendado por ello extremar al máximo la prudencia para evitar soliviantar a unos y a otros. En octubre del año siguiente ella y su hijo, Carlos IX (r. 1560-1574), recibieron en Toulouse a don Pedro Manrique –hijo del adelantado de Castilla, don Antonio Manrique de Lara–, canónigo obrero y comisionado por el cabildo de la catedral de Toledo, y al capellán de coro y notario apostólico Antonio de Ribera, que debía dar fe de todo cuanto aconteciera<sup>16</sup>. Previamente, se había prevenido al embajador don Francisco de Álava para que informara a los reyes de su identidad e itinerario, y solicitara su permiso. Los monarcas españoles ya les habían advertido “que este negocio se tratase con gran maña y secreto, a causa de que el Reyno estaua en alguna alteracion por la miserable ceguedad de muchos hereges que en el auia, a los quales es notablemente odiosa la veneracion de los sanctos, aliende que los catholicos auria mas contradicion si entendiese nuestra pretenssion de quererles despojar del amparo que con tan sancta reliquia tenian”. El proceso en efecto no fue sencillo, pues se oponía a la cesión el abad de Saint Denis y cardenal de Lorena, Carlos de Guisa (1524-1574). Los monarcas franceses intentaron convencerle alegando que habían comprometido su palabra con Felipe II y no querían agraviarle. También insistió por carta el embajador español, recomendándole no buscar la enemistad de tan poderoso rey, dispuesto a prestar su ayuda a Francia si fuera necesario, además de recordarle que sus tierras y las de su hermano “confinaban” con los estados de Flandes.

Superadas todas las objeciones, el 23 de enero de 1565 –día de san Ildefonso– se dio vía libre para la cesión de la reliquia. Sin embargo, los monarcas franceses creyeron conveniente seguir procediendo

16. La *Copilacion* ya citada que publicó este último se inicia con la transcripción de una carta –en realidad, más bien un informe– dirigida por don Pedro Manrique al deán y cabildo de la catedral de Toledo, leída en su reunión de 1 de diciembre de 1565, donde daba cuenta de las circunstancias de su viaje y del proceso de obtención y traslado de la reliquia a España (1-14). Véase también Jean-Marc Depluvrez, “Les retours de saint Eugène et sainte Léocadie à Tolède en 1565 et 1587”, en eds. Geneviève Demerson y Bernard Dompnier, *Les signes de Dieu aux XVIe et XVIIe siècles*. Actes du colloque organisé para le Centre de Recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme avec le concours du C.N.R.S. (Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, 1993), 115-132.

con cautela a fin de no herir sensibilidades. Así, se ideó la fórmula de cederla de rey a rey (de Carlos IX a Felipe II), prohibiendo a don Pedro Manrique que fuera a Saint Denis pues, por un lado, se quería evitar ofender a la comunidad de frailes al verse despojados de la reliquia por un eclesiástico extranjero; y, por otro, porque ya era bien conocida su presencia en Francia y el odioso motivo que le traía, por lo que convenía evitar cualquier incidente en el camino habida cuenta de que, además, “estava Paris desassossegada con aver venido a ella vn principal de Francia herege” pertrechado con cuatrocientos caballos puestos en armas. Se autorizó, en cambio, a Antonio de Ribera para que estuviera presente en el momento de la identificación y reconocimiento de los restos contenidos en el relicario, y diera fe de todo ello, acompañado de la comisión nombrada al efecto, presidida por Renato Bayllet, señor de Saux y presidente del Parlamento de París<sup>17</sup>. Abierto el relicario, se halló en su interior “una arquita de madera de dos palmos grandes en largo, y un xeme en alto, y algo menos en ancho [aproximadamente: 41,78 x 13,9 x 13,9 cm]”, pero viendo que “estava devil (...), se mando luego hazer otra de su tamaño (...) de madera blanca, llana, de tablas gruesas y fuertes”, forrada en terciopelo carmesí.

Dentro de ella hallaron “muchos huesos embueltos en cierto paño blanco y cendales, y una escriptura de pergamino en lengua latina de letras goticas antiguas y grandes”, con la fecha de 1260, donde se dejaba constancia del traslado de la reliquia desde una arqueta ebúrnea (de marfil) a otra nueva que había mandado hacer el abad Mateo Vindocino, y que debía ser esta misma en la que se encontraba en 1565. Se solicitó juramento a los frailes sobre la veracidad de los restos del santo y si estaban completos, y estos manifestaron que así lo creían. Sin embargo, el soprior Jean de Mobison “confesso y manifesto que tenia por su devocion una minima reliquia del dicho cuerpo sancto, la qual saliendo del sagrario truxo embuelta en un cendal colorado y la mostro, y exhibio [...], y era del tamaño y grandor de una yema de dedo, y el Presidente [Renato Bayllet] se la dexo”. Se contaron los huesos (63 grandes, pequeños y “muy chiquititos”) y se pusieron “en un tafetan senzillo colorado, dentro en un cofrezito que alli junto tenia hecho en forma redonda, de dos palmos poco mas en largo [57,7 cm], cubierto de terciopelo carmesí, y aforrado por dentro de lo mesmo, y tambien puso dentro del dicho cofrezito algunos cendales en que los dichos huesos estavan antes embueltos, y el dicho pergamino en que

---

17. Ribera, *Copilacion*, 49v-74v. Su testimonio detalla todas las circunstancias que se mencionan a continuación sobre la entrega de la reliquia en Francia, su traslado a España y el recibimiento festivo que se fue haciendo en cada una de las etapas del itinerario hasta su entrada en Toledo y su entrega a la catedral por el rey Felipe II.

estaba la sobre dicha scriptura que comienza *Anno ab incarnationes Domini, etc.*"<sup>18</sup>.

La caja se selló con lacre y se depositó en el sagrario dentro del arca en que había estado en espera de su traslado a París, lo que se llevó a efecto en 1 de abril. Ribera había exigido que la entrega se hiciera en este arca por haber sido la que había contenido la reliquia, y también para mayor seguridad de que ésta se entregaba íntegra. Describe minuciosamente sus características: era de madera "cubierta de laminas de cobre sobre dorado [azófar o latón dice en otro lugar de su relato] de una vara poco mas en largo y de media en ancho, y de tres quartas en alto [aproximadamente: 83,5 x 41,5 x 20,8 cm], sobre quatro leoncillos, con quatro pilares bien labrados a las esquinas, es de forma combada, y tiene tres arcos o encaxes en cada parte, y uno a cada lado, en que se hallaron, una ymagen de Nuestra Señora, otra de san Dyonisio, otra de san Eugenio, y otra de un angel, todas de plata sobre dorada, y una cruz, y assimesmo tres chapas de plata dorada por ornato desta arca. En la una está figurado como degollaron a san Eugenio. En la otra como le echaron en el lago. Y en la otra como fue llevado en un carro de bueyes, es muy bien y curiosamente labrada, tiene muchas lavores y esmaltes y piedras agatas, y otras diversas naturales, aunque de poca estima, y por remate un pinaculo, y unas alcarchofas, todo de laton dorado".

Cuando llegaron a París, el arca fue tasada por el platero real Jean Beaucousin<sup>19</sup>, sin que Ribera consigne la cantidad abonada por don Pedro Manrique, y se desmontó para poder transportarla en tres baúles por la posta. Debe ser la que se cita posteriormente en las cuentas catedralicias, pues coincide el detalle de que tenía cuatro imágenes de plata, siendo su coste de 65.144 mrs., más 425 mrs. que se pagaron al platero que la había tasado<sup>20</sup>. La caja que contenía la reliquia fue alojada en un "arca grande barreada y muy fuerte" (según Horozco<sup>21</sup>,

18. Debe tenerse en consideración el hecho de que a comienzos del siglo X san Gerardo había solicitado a los monjes de Saint Denis una parte de la reliquia de san Eugenio para el monasterio que iba a fundar en Brogne; cfr. Rivera Recio, "Auténtica...", 31-46.

19. Sobre este artifice véase Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620* (París: Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992), 129, 130, 165, 166, 403.

20. ACT. Fondo de Obra y Fábrica 860. *Frutos 1564/Gastos 1565*, f. 150.

21. Junto con la *Copilación* de Ribera, la crónica de Sebastián de Horozco es otra fuente imprescindible sobre la traslación de la reliquia de san Eugenio, especialmente en lo relativo a su itinerario por España hasta llegar a Toledo. En la Biblioteca Nacional del España se conserva un manuscrito original (MSS/10250): *Tratado del glorioso y bienaventurado martir Santo Eugenio, primero pastor y prelado de esta Santa Iglesia de Toledo, y de la traslación de su santo cuerpo del Monasterio de Sant Dionis, en Francia, a la dicha Santa Iglesia de Toledo, y de su venida y de las alegrías y fiestas que en Toledo se hizieron a la sazón, en el año de 1565, y de todo lo que mas paso en su traslación* (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000139694&page=1>). Véase también "Algunas relaciones y noticias toledanas que en

era de bronce y pesaba 9 arrobas) para la seguridad de su traslado. Se entregó la llave que la abría a don Luis Gonzaga, príncipe de Mantua y duque de Nevers, quien la condujo custodiada con una escolta de setenta caballos hasta Burdeos, donde estaba prevista su cesión oficial por parte del rey Carlos IX. En efecto, el 3 de mayo de 1565 fue entregada solemnemente al embajador español por el arzobispo Antoine Prévost de Sansac, junto con una fe en pergamino firmada por el rey con su sello de oro, y otra del arzobispo. Al día siguiente, la comitiva del cabildo toledano partió para España. El viaje por territorio francés se hizo con la mayor discreción, a fin de evitar una posible acción tanto de los hugonotes como de los católicos descontentos con la cesión. El viernes, 18 de mayo de 1565, se leía ante el deán y cabildo de Toledo una carta del rey fechada en Valladolid cuatro días antes<sup>22</sup>, en la que les daba noticia de la obtención de la reliquia y de su llegada a San Sebastián, desde donde continuaría su traslado hasta depositarla provisionalmente en la iglesia del monasterio de Santa Gadea entretanto se organizaba su traslado a Toledo “con toda la auctoridad, deçençia y acompañamiento que a tal santo se deve, y mucho mas en estos tiempos (por condemnar con el buen exemplo los errores de los hereges) conviene haçer mayor demostracion que en otro ninguno”.

#### 4. La traslación de la reliquia a Toledo, los actos de celebración, su donación a la catedral y otros hechos relacionados

Así pues, la reliquia no era sólo un bien preciado para cualquier devoto, sino que la notoriedad de su traslado iba a ser premeditadamente utilizada con fines propagandísticos frente a los enemigos de la fe católica que Felipe II defendía como principio fundamental de sus creencias y de su acción política. Por eso el monarca instó al cabildo toledano a esmerarse en las celebraciones que debían llevarse a cabo, dándole instrucciones en primer lugar sobre cómo organizar

---

el siglo XVI escribía el licenciado Sebastián de Horozco”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 150 (1905), 185; núm. 151 (1905), 202-212; núm. 152-153 (1905), 233-248. Deben citarse así mismo como referencia del acontecimiento Gómez de Castro, Á. (1565) *Carta del maestro Alvar Gómez al Rey D. Felipe II (Toledo, a 21 de noviembre de 1565)*. Biblioteca Provincial de Toledo (Ms. 188); Francisco de Pisa, *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo. Primera parte* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1605); edición facsímil Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1974, 83-84; Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, conde de Cedillo, *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las Comunidades* (Madrid: Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, 1901); Pierre Civil, “La fiesta religiosa y sus relaciones: El recibimiento de las reliquias de san Eugenio en Toledo (1565)”, en eds. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos, A Coruña, 13-15 de julio de 1998* (A Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999), 57-66.

22. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 174-175. También incluye su transcripción Antonio de Ribera en su *Copilacion*, 14-16.

un cortejo integrado por dignidades, canónigos y racioneros que, con música y cantores, irían a Santa Gadea para acompañar el traslado de la reliquia hasta Toledo. Así mismo, se comprometía a enviar cartas a los corregidores de los pueblos por donde la comitiva debía pasar para que recibieran la reliquia “con el auctoridad y reverençia que conviene”. Además, se había convocado oportunamente concilio provincial en la propia ciudad de Toledo en esas mismas fechas, por lo que su llegada sería recibida con la mayor solemnidad por los obispos asistentes al mismo. Por otra parte, apenas un mes después, el 17 de junio, se hizo auto de fe en Zocodover con cuarenta y cinco hombres sentenciados, once de los cuales fueron quemados en la hoguera, entre ellos naiperos y libreros, un clérigo hereje, unos luteranos y otros “dichos vganos” (hugonotes). Horozco se hace eco incluso de un milagro del santo, antes de que su reliquia hubiera llegado a la ciudad: una mujer parálitica desde hacía catorce años, pidió que la llevaran a la iglesia de Santa Leocadia donde mandó decir una misa en honor de san Eugenio; acabada la misa, la mujer se sintió buena y sana, y se fue a su casa por su propio pie<sup>23</sup>.

Después de haberlo tratado en capítulo el jueves, 24 de mayo de 1565, los canónigos enviaron una carta al rey agradeciéndole el beneficio que iba a hacerles, planteándole un protocolo alternativo respecto al traslado de la reliquia: mejor que enviar una comitiva suya a Santa Gadea para recogerla, por qué no mandar:

al prelado donde ahora esta la reliquia que dende allí viniessen por ella por su obispado hasta que entre en otro obispado, y ahi la traygan los obispos por sus diocesis hasta el primer lugar deste Arçobispado donde podra estar el Governador con esta santa yglesia y mucha clerezia desta diocesis, y reçebirle con la auctoridad y deçençia que V.M. manda que se haga y aquí deseamos todos.

En el capítulo del día 30 de mayo se leyó la carta de respuesta del rey fechada en el Bosque de Segovia cuatro días antes; en ella le decía tomar en consideración la propuesta y pensar sobre ello<sup>24</sup>. Finalmente debió acceder, pues efectivamente la comisión del cabildo toledano sólo tuvo que desplazarse hasta Torrelaguna, primera localidad de la archidiócesis en la que quedó depositada la reliquia. En 9 de julio el cabildo trató sobre la conveniencia de enviar allí otros beneficiados, además de los que ya habían previsto los comisarios designados para ocuparse de todo lo relativo a la traslación del cuerpo de san Eugenio. El capiscol, don Bernardino Zapata, dijo:

23. López de Ayala, “Algunas ...”, núm. 151, 202-203, 204.

24. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 180v-181, 181v.

siendo una reliquia tan grande y fundamento desta santa yglesia que con gran trabaxo se a traydo, que no debe estar sola hasta que se trayga a esta yglesia sin benefiçiadados della, y que porque dizen que la obra esta pobre y alcançada, que vayan a costa del refitor algunos benefiçiadados, con que no sean tantos como los que estan alla, o a costa de los mismos señores canonigos, y que el que no tuviere salud para yr que de mill mrs. cada dia el enfermo a quien cupiere la suerte para el benefiçiado que açeptare de ir, porque no haziendo alguna diligencia pareçe avariçia y suena mal, e que el esta presto porque tiene poca salud de dar a quien vaya, o de pagar mill mrs. a quien fuere por veinte dias, con tanto que el cabildo provea lo demas.

Se decidió que los comisarios trataran el asunto con el señor Gobernador e informaran al cabildo.

Al día siguiente, 10 de julio, diputaron al canónigo don Pedro Pacheco, limosnero mayor del rey, para que permaneciera en la corte y tratase con el monarca todo lo necesario para la traslación de la reliquia<sup>25</sup>. Y el 23 del mismo mes encargaron al arcediano don Fernando de Mendoza que hiciera lo propio con los comisarios responsables de organizar el traslado, determinando dónde debía depositarse la reliquia una vez que hubiera llegado a Toledo. Don Fernando dio cuenta el 27 de agosto de lo que habían planeado:

El dia que llegare a esta çibdad se reçiba despues de comer y se trayga a esta sancta yglesia y se ponga en la capilla mayor, y de alli aquel dia, u otro quando pareçiere, se passe a la capilla de los Moçaraves donde se adereçe un lugar conveniente debaxo del arco que esta en ella, donde este con la deçençia, auctoridad y guarda que se requiere hasta en tanto que se determine si quedara ally o se passara a otro cabo que mas convenga.

El tesorero García Manrique hizo constar su disconformidad con esta decisión: primero, porque se rompía con la tradición de reunir las reliquias que atesoraba la iglesia en el sagrario, lugar donde podían ser veneradas y honradas “con toda auctoridad y deçençia” y, además, así no se dividía la devoción de los fieles. Después, por razones de seguridad, dado que “la gente se pasea todo el dia” por delante de las capillas. Se acordó dar cuenta de ello al rey, suplicándole también que decidiera la fecha de la entrada en Toledo, teniendo “quenta con el tiempo y las muchas enfermedades que andan, atento a que concurrira mucha gente a la entrada desta çibdad” (no se había podido recibir la reliquia en Burgos y otros lugares a causa de la peste) para poder planificar todo lo necesario de la mejor manera posible<sup>26</sup>.

25. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 186v-187.

26. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 189v, 202-202v.

El rey no respondió inmediatamente, por lo que el cabildo tuvo que enviarle otra carta el día 14 de septiembre, sin obtener respuesta tampoco en este caso. Se insistió de nuevo en 4 de octubre, y por fin el día 20 el monarca remitió sendas cartas al cabildo, y al Ayuntamiento y corregidor de Toledo. En ellas se aludía a las instrucciones dadas a don Pedro Pacheco cuyo pormenor este debía transmitirles, pero les anticipaba que daba el visto bueno para que el gobernador del arzobispado, don Gómez Tello Girón<sup>27</sup>, fuera a Torrelaguna a hacerse cargo de la reliquia, acompañado del cortejo que estimaran oportuno, disponiendo para ello que se librasen 2.000 ducados de las rentas arzobispales. Expresaba también su deseo de que la entrada en Toledo tuviera lugar el día de la fiesta del santo, el 15 de noviembre, accediendo por la Puerta del Cambrón, y que una vez en la catedral se dispusiera la reliquia en la capilla Mozárabe hasta encontrar una ubicación mejor<sup>28</sup>. En previsión de ello, ya en el capítulo de 4 de septiembre el cabildo había acordado enviar a Torrelaguna siete canónigos como parte del cortejo que debía traer la reliquia hasta Toledo. En otro de 26 de octubre se acordó ir avanzando en la organización del evento, tratando de ello con el Ayuntamiento y con el gobernador del arzobispado, y el día 30 se decidió avisar a los obispos asistentes al concilio para que se vistieran de pontifical el día de la llegada de la reliquia y para la misa de la mañana siguiente<sup>29</sup>.

El cabildo catedralicio y el Ayuntamiento de Toledo ya habían colaborado para organizar los festejos con los que se celebró durante veinte días la noticia de la cesión de la reliquia<sup>30</sup>. Pero ahora coincidieron en que la tardía respuesta del rey les había dejado muy poco margen para llevar a cabo con éxito los fastos de la entrada, habida cuenta, además, de que para dar mayor solemnidad al recibimiento de la reliquia el cabildo había enviado el 4 de octubre sendas cartas al rey y a los miembros de la familia real, solicitando su presencia<sup>31</sup>. En cada una de ellas se aludía a razones personales. A Felipe II le rogaban que entregara él mismo la reliquia, recordándole el ejemplo del rey-emperador Alfonso VII y de sus hijos, que habían transportado sobre sus hombros la reliquia del brazo del propio san Eugenio cuando entró en

27. Se daba la circunstancia excepcional de que el arzobispo –el prestigioso teólogo Bartolomé de Carranza y Miranda (r. 1558-1576)– se encontraba en Roma, encarcelado en el castillo de Sant’Angelo por orden papal. Había sido acusado de herejía en España por el tribunal de la Inquisición en 1559, siendo juzgado y condenado por ello, pero la causa fue reclamada posteriormente por el papa Pío V, demorándose la sentencia definitiva hasta que el siguiente pontífice, Gregorio XIII, decidió otorgar la absolución al prelado apenas unos días antes de que este falleciera.

28. López de Ayala, 204-208.

29. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 203, 214v.

30. López de Ayala, 151, 203-204.

31. López de Ayala, 205-206.

la ciudad en 1156. A la reina la exhortaban a suplicar a Dios a través de san Eugenio “y por honrra de su buena venida” que le diera “lo que con tanta rrazon desea”. Probablemente se referían a un embarazo, y hay que decir que la súplica tuvo efecto pues nueve meses después de la llegada de la reliquia a Toledo, Isabel de Valois dio a luz a su primera hija, cuyo tercer nombre de pila se le impuso en honor del santo. Al príncipe don Carlos le invitaban a venir a Toledo principalmente porque “savemos que en su neçesidad de salud con tanta fee se aprovecho de la ayuda e interçession de los sanctos y tiene tanta quenta con honrrarlos”. Don Carlos contaba entonces veinte años, y la alusión a su salud que aparece en la carta se refiere no sólo a las fiebres persistentes que padecía a causa de la malaria, sino particularmente al accidente que había sufrido en Alcalá de Henares tres años antes al caer por una escalera, provocándole una conmoción cerebral cuyo remedio final había sido una trepanación que, sin embargo, le había dejado secuelas. Su recuperación se había interpretado como un milagro de san Diego, cuya momia la habían puesto a los pies de la cama durante la convalecencia. En cuanto a doña Juana de Austria, princesa viuda de Portugal, se referían a ella como “muy alta y muy poderosa señora”, invitándola a estar presente en la ocasión de la entrada de la reliquia en Toledo, pues su autoridad era “una de las mayores que puede haber” para dar lustre al ceremonial.

El cabildo decidió escribir de nuevo al rey el día 26 de octubre para solicitarle retrasar un poco la fecha de la entrada. Felipe II aceptó, comunicando de palabra al secretario capitular, Hernando del Lunar, la nueva fecha: el domingo, 18 de noviembre; además, la reliquia debía entrar mejor por la Puerta de Bisagra<sup>32</sup>. Conocemos el pormenor de lo programado gracias a la crónica de Sebastián de Horozco y a la *Copilacion* de Antonio de Ribera, que incluyen no sólo la descripción de los actos y celebraciones en las principales etapas del itinerario de traslación, sino también el fastuoso recibimiento en la propia ciudad de Toledo<sup>33</sup>. El martes, 6 de noviembre, partió hacia Torrelaguna un nutrido cortejo encabezado por el gobernador don Gómez Tello Girón, que viajó pertrechado de un lujoso servicio<sup>34</sup>. El día 10 emprendieron el camino de vuelta a Toledo, con varias paradas: Talamanca, Daganzo, Alcalá de Henares, Rejas, Getafe –donde recibieron la reliquia la reina Isabel y doña Juana, acompañadas por don Juan de Austria, regresando a Madrid después de su veneración–, Illescas y Bargas.

El día 14 de noviembre, don Pedro Pacheco dio cuenta al cabildo de los detalles relativos a la estancia del monarca y su cortejo con

32. López de Ayala, 151, 208.

33. López de Ayala, 203-212; 233-248; Ribera, ff. 16v-49.

34. López de Ayala, 210-211.



motivo de la entrada de la reliquia en Toledo, cumpliéndose todo finalmente tal y como se había previsto<sup>35</sup>. El rey llegó a la ciudad el día 17 por la tarde, entrando por el puente de Alcántara, y se aposentó en el Alcázar. Estaba acompañado del príncipe don Carlos, de los archiducos Ernesto y Rodolfo –hijos de la emperatriz María, que se educaban entonces en España bajo la tutela de su tío–, del duque de Alba, el conde de Feria, los marqueses de Gibraleón y de Cerralbo, los condes de Orgaz y de Osuna, el conde de Melito, don Ruy Gómez de Silva, y su esposa, la princesa de Éboli, además de otros nobles y altos señores. El domingo, 18 de noviembre, después de haber oído misa y almorzado en el Alcázar, el rey y su séquito cabalgaron hasta el hospital Tavera para esperar allí la llegada de la reliquia; entre tanto, desde antes que amaneciera se habían ido reuniendo las cofradías en la Puerta del Cambrón para salir al encuentro de la procesión. Tras ver la llegada de esta, el rey y su séquito salieron para contemplar el arca que se había colocado sobre un túmulo o cadalso preparado al efecto.

Había venido dispuesta sobre una litera que llegó confeccionada a Toledo el día 4 de noviembre: era de madera y estaba cubierta de terciopelo carmesí con franjas y flocadura de oro, y de la misma tela se habían guarnecido machos y sillas, e incluso se habían confeccionado las ropas que vestirían los dos mozos que iban con ella; habían colocado encima un báculo pastoral rico en la delantera, y una mitra también rica, con mucha pedrería, en la trasera; así dispuesta, se situó para su transporte sobre dos mulas con gualdrapas del mismo terciopelo. En cuanto al cadalso levantado junto al hospital Tavera, era alto, con muchas gradas y estaba cubierto de tapicería, con cuatro pilares de plata que sostenían a modo de baldaquino un cielo de brocado “muy rricamente aderezado”. En el tramo desde el hospital hasta la Puerta de Bisagra se habían montado dos contratelas dejando un camino amplio para el paso de la procesión que había de conducir la reliquia hasta la catedral: “grandes y señores de la corte” la llevaron hasta la Puerta de Bisagra y allí el monarca, su hijo y sus sobrinos ayudaron a introducirla en la ciudad, entregándola a las autoridades municipales que la condujeron hasta el primero de los arcos que se habían dispuesto a lo largo del recorrido. Allí volvieron a tomarla los grandes y señores hasta el segundo arco donde el rey y los príncipes de nuevo la llevaron hasta las gradas de la puerta del Perdón de la catedral, entregándola a los obispos reunidos con motivo del concilio y al cabildo de la iglesia, quienes la introdujeron en el templo para situarla en el altar mayor donde quedó toda la noche. Previamente, el cabildo había ordenado la entrega de la llave de una de las tribunillas del coro al embajador don Francisco de Toledo, que asistía como delegado regio al concilio provincial,

35. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 218v-219, 220.

para que contemplara la entrada de la reliquia en la iglesia desde esa posición privilegiada, acompañado de su sobrina, doña Juana Álvarez de Toledo, esposa del IV marqués de Villena, don Francisco Pacheco.

Al día siguiente, 19 de noviembre, el rey asistió a la misa celebrada en la catedral y, una vez concluido el oficio, se procedió a abrir el arca para comprobar su contenido y mostrarlo al monarca. Éste mandó apartar un hueso para llevarlo cuando fuera posible al monasterio de El Escorial, cuya construcción se había iniciado apenas dos años antes<sup>36</sup>. Se ordenó así mismo que se hicieran tres llaves del arca, que habrían de tener en adelante el rey, el arzobispo y el deán. Finalmente, se trasladó el arca, no a la capilla Mozárabe, sino a la del Sepulcro, que era donde el rey deseaba que quedara expuesta a la veneración de los fieles, prohibiendo que se mudara de allí sin su permiso.

Además de la limpieza y aderezo de las calles, empedrando y allanando incluso aquellas por las que debía pasar la procesión, se despejó de puestos la plaza de Zocodover, haciendo que se retrajeran bajo los soportales. Las albricias por la llegada de la reliquia se celebraron con disparos de artillería, luminarias con muchas hachas de cera, tañido de campanas, música de trompetas, atabales y chirimías, danzas, cohetes y botafuegos tirados desde la catedral y el ayuntamiento. Se levantaron diversos arcos con inscripciones conmemorativas distribuidos en lugares principales de la ciudad; todos se hicieron de madera forrada con lienzos pintados imitando granito. En la fachada principal de la catedral se instaló un marco arquitectónico monumental, “de maravillosa traça a lo romano”<sup>37</sup>, para cuya instalación fue necesario desmontar todos los pilares y leones de la lonja, abriendo zanjas para construir un basamento de ladrillo en que apoyar su estructura, ya que se componía de siete arcos que iban desde la torre hasta la capilla Mozárabe. Se incluyeron así mismo a lo largo del recorrido algunos artefactos singulares: en el Arrabal, pendía en medio de la calle una nube que al paso de la reliquia se abrió en cuatro cuartos, saliendo una paloma blanca que “por un gracioso artificio” se posó sobre el pabellón que cubría el arca, para volver a elevarse y encerrarse en la nube. En Zocodover, en la entrada de la calle Ancha, se emplazó una estatua ecuestre imitando la del emperador Marco Aurelio (“antigualla” la llama Horozco) en la plaza del Campidoglio de Roma; estaba hecha de fuste y yeso, pintado luego en color bronce, pero las inscripciones dispuestas en el pedestal confundían la identidad del personaje con la del emperador

36. En 25 de julio de 1567, Felipe II firmaría una cédula dirigida al gobernador don Gómez Tello Girón y al cabildo de la catedral de Toledo, para que entregaran a los frailes jerónimos enviados a tal efecto la parte de la reliquia de san Eugenio que había quedado reservada para llevarla a El Escorial: véase en ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12; Rivera, *San Eugenio*, 107-108.

37. Horozco.

Marco Julio Filipo (r. 244-249). En el Solarejo, habían dispuesto sobre un pedestal la figura articulada de un pelicano con sus crías, que bajaba la cabeza para picarse el pecho. En la plaza del Ayuntamiento, una estatua de Hércules desnudo con la clava; cada noche, desde la entrada de la reliquia y en los días sucesivos, debía representarse uno de los doce trabajos del héroe añadiéndole figuras alusivas; todo fue quemado la última jornada como una falla pues las figuras estaban llenas de pólvora. En los portales de las audiencias del Ayuntamiento se levantó un altar y un atajo tapizado donde se representaba varias veces al día en un retablo la historia de san Eugenio. En Zocodover se dispuso lo necesario para una justa y también se corrieron toros y cañas. Incluso se convocó un concurso literario en el que podían participar todos aquellos “que mejor escribiesen y metrificasen”, componiendo loas a san Eugenio, con la promesa de ciertos premios en plata, oro, sedas y otras cosas. Según Horozco, los participantes declamaron durante tres días y a su juicio “lo hizieron muy bien y agudamente”.

Por otro lado, el recibimiento de la reliquia había convocado no sólo a iglesias, conventos, monasterios y cofradías, sino también a los concejos de los lugares cercanos y a los gremios de la ciudad. Así mismo, se instó a los maestros de escuela a que sacasen a todos sus discípulos vestidos como ángeles con sus candelas, “de otras formas de çuyças<sup>38</sup> o danças”. Y al rector del hospital del Nuncio para que sacara a los locos a un tablado, tal y como pedía la ciudad, libres, con candelas y bien puestos, aunque vigilados, y si hubiera alguno “furioso”, le sacarían con “prisiones” (con grilletes). Se dio licencia a cualquier persona que en los nueve días siguientes a la entrada de la reliquia quisiera disfrazarse y sacar máscaras, a pie o a caballo. También se liberaron presos por deudas de la cárcel de la ciudad, asumiendo el arzobispado y el cabildo catedralicio el pago; en 31 de octubre se había acordado así mismo destinar 300 ducados a obras pías<sup>39</sup>.

## 5. Cambios en la ubicación de la reliquia y nuevo altar

En 8 de junio de 1566, el rey envió una carta al cabildo instándoles a que se reunieran para tratar sobre si la reliquia podía trasladarse a una ubicación mejor, o debía quedar definitivamente en la capilla del Sepulcro, disponiéndola “con mas deçencia y auctoridad”. Leída la carta en capítulo el día 26, decidieron que permaneciera en la capilla,

38. Suiza: “Soldadesca festiva de a pie, armada y vestida a semejanza de los antiguos tercios de infantería, que organizaban las justicias de los pueblos para que alardease militarmente en ciertos regocijos públicos” *Diccionario* de la RAE.

39. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 215v.

nombrando comisarios para la elaboración de un proyecto que debía someterse a la aprobación real<sup>40</sup>.

Según Antonio de Ribera, estaba sobre el altar en una posición tan elevada que era difícil verla desde fuera ya que la capilla, además, estaba siempre cerrada. El cabildo decidió mudarla al muro opuesto, para que pudiera verse desde el exterior. Ribera dice que se colocó sobre un altar de jaspe protegido con su propia reja de hierro, como si fuera una pequeña capilla, en 10 de noviembre de 1566<sup>41</sup>. Sin embargo, esta fecha discrepa de las noticias contenidas en las actas capitulares y en los libros de gastos, pues anticipa algo que todavía no se había producido. El pintor Hernando de Ávila se ocupó del canteado y dorado con oro mate de la pared donde iba a colocarse la reliquia y de la mesa en la que se dispondría. En cuanto a la reja, parece que no se hizo enteramente nueva, sino que se aprovechó la que tenía la segunda puerta del monumento, sustituyendo esta por otra de madera que también pintó y doró Hernando de Ávila. La reja de hierro fue adezada por Benito de Azpilla, que realizó diversos elementos nuevos mientras el mismo Hernando de Ávila se ocupó de dorarla. Todo esto estaba terminado cuando se hicieron los respectivos libramientos en diciembre de 1566<sup>42</sup>. Sin embargo, no fue hasta el 10 de mayo de 1567, a las ocho de la tarde, cuando se produjo el traslado de la reliquia a su nueva ubicación dentro de la capilla del Sepulcro. Además, el arcediano Fernando de Mendoza extrajo la caja que contenía la reliquia del arca de plata y bronce que se había traído de Francia, y la introdujo en otra “tumbada, guarneçida de terçiopele carmesi, con barras y çerraduras doradas”, que cerró con tres llaves. El arca francesa debió ser entregada al platero de la iglesia, Juan López, para que procediera a su aderezo y reparación, con intención seguramente de volver a colocar en ella la reliquia<sup>43</sup>. No hay mención expresa de ello, sin embargo, en los pagos realizados a López en septiembre de ese año por los adobos realizados en la plata del sagrario. Quizá porque el artífice estaba ocupado en la realización de otras piezas encargadas previamente para la capilla del Sepulcro: un par de candeleros y una lámpara de plata<sup>44</sup>. Tampoco consta nada al respecto en 1568, y para enero del año siguiente ya se anota el primer pago a Nicolás de Vergara y Francisco Merino por la realización de un arca de plata nueva. Lo más probable

40. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12; Rivera, *San Eugenio*, 104-105.

41. Ribera, 37v-38.

42. “Documentos de la catedral de Toledo: Colección formada en los años 1869-74 y donada al centro en 1914 por don Manuel R. Zarco del Valle”, en *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, II (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1916), 166-168.

43. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12; Rivera, *San Eugenio*, 104-106.

44. ACT. Fondo de Obra y Fábrica 862. *Frutos 1566/Gastos 1567*, ff. 125, 125v, 132.

es que la antigua se deshiciera entonces, pues no ha quedado memoria de ella en los inventarios del sagrario.

Por otra parte, según Pérez Sedano<sup>45</sup>, en 1571 se encargó a Pompeo Leoni la realización de un “magnífico” pedestal de “bronce y marmol y algunas cosas de jaspe” para asentar el arca. Debía darlo concluido para el día de san Eugenio del año siguiente, por un precio de 1.500 ducados (562.500 mrs.), de acuerdo al concierto firmado ante el escribano Alonso Sotelo el día 31 de mayo, dando por fiadores en 23 de junio al milanés Jusepe del Eco y al carpintero Diego Honrado. Sin embargo, cumplido el plazo, parece que Leoni ni siquiera había llegado a fundir los bronce, y no consta que finalmente hiciera la obra, pues todavía después de su fallecimiento en 1608 hubo pleito con su hija que concluyó con la entrega a la obra catedralicia de diecinueve piezas de mármol, dándose por perdido el dinero que se le había ido librado a cuenta. En efecto, hasta mayo de 1572 había recibido 225.000 mrs. en dos libramientos, el segundo de los cuales cobró en su nombre un genovés llamado Vincenzo Forniel. No se registra un nuevo pago hasta 30 de agosto de 1575 y dos más en 1578<sup>46</sup>. Parece evidente que si los libramientos se reiniciaron fue porque se había llegado a un nuevo acuerdo con Leoni, quizá incluyendo un incremento en el precio final de la obra, pues lo cierto es que el escultor milanés llegó a percibir un total de 637.300 mrs.

## 6. Fundación real de una memoria y dotación perpetua de la fiesta de traslación de la reliquia

En los cabildos del 1 y 2 de septiembre de 1567 se dio cuenta de la llegada de una carta del rey, acompañando dos instrumentos firmados por el monarca y sellados con su sello, donde constaba la fundación de una memoria y dotación perpetua de la fiesta de traslación de la reliquia de san Eugenio a la catedral de Toledo; el segundo día, se leyó su contenido ante los presentes. No es posible referirse aquí a su detallado pormenor<sup>47</sup>, pero sí merece la pena mencionar las razones de tal iniciativa según las palabras del propio Felipe II: “en cuya memoria y para çelebraçion de su fiesta y honor y reverençia del dicho

45. *Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano*, “Datos documentales para la Historia del Arte Español”, I (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914), 123. Creo que Rivera, *San Eugenio*, 119, equivoca la fecha al afirmar que Leoni hizo dicho pedestal en 1574.

46. ACT. Fondo de Obra y Fábrica 866. *Frutos 1570/Gastos, 1571*, ff. 144; Fondo de Obra y Fábrica 867. *Frutos 1571/ Gastos 1572*, f. 149; Fondo de Obra y Fábrica 872, *Frutos 1574/ Gastos, 1575*, f. 165; Fondos de Obra y Fábrica 875. *Frutos 1576/ Gastos 1577*, f. 165; Fondo de Obra y Fábrica 877. *Frutos 1577/ Gastos 1578*, f. 165.

47. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 371v-377.

glorioso sancto, y porque el interçeda por nos y por los serenissimos reyes nuestros predeçesores, de quien nos deçendemos, y los que de nos vinieren, y por la salud de las nuestras animas y conservaçion de nuestro estado y corona real". La dotación consistía en un juro perpetuo de 30.000 mrs. Así mismo, se concedía al cabildo el privilegio de seguir recibiendo en sal las 224 fanegas anuales que tenían de las salinas de Espartinas<sup>48</sup>, dándoles de gracia la demasía por el alza de precios con la condición de quedar obligados a aplicar cada año 20.000 mrs. a la dotación de la memoria. La carta fundacional se había firmado en Madrid, el día 26 de agosto de 1567. Al día siguiente, el canónigo don Alonso de Rojas –capellán mayor del rey en la Real Capilla de Granada, arcediano de Segovia y canónigo de Toledo–, como procurador del cabildo toledano, otorgó la aceptación de la memoria y dotación ante Francisco de Villadiego, notario público apostólico y real. El lunes, 10 de noviembre del mismo año 1567, el cabildo se reunió para poner en práctica por primera vez el protocolo litúrgico estipulado en la memoria y llevar a cabo el reparto de los 50.000 mrs. anuales de dotación<sup>49</sup>.

Además, en las actas capitulares de 1568 se incluye la transcripción del breve de indulgencias concedido por diez años a instancias del rey por el papa Pío V, también por la celebración de la fiesta de traslación de la reliquia de san Eugenio<sup>50</sup>.

## 7. La lámpara de plata regalada a Saint Denis

La abadía de Saint Denis y los propios reyes de Francia habían solicitado en compensación por la cesión de la reliquia de san Eugenio que se les diera una reliquia de san Quintín que al parecer había sido "traspasada en la primera y principal yglesia del condado de Flandes". No ha quedado constancia de si se llegó a hacer alguna gestión al respecto. Pero en 2 de diciembre de 1566 se recibió en Toledo una carta de los monjes de Saint Denis fechada el día 6 del mes anterior, donde se lamentaban de la pérdida de la reliquia y de que no hubiera quedado allí algún testimonio que mantuviese su recuerdo y evitara el reproche de sus sucesores. Es decir, alguna prueba material de agradecimiento por parte del cabildo toledano. Se consideró justa la petición pues, además, estaba el precedente de la cesión de la reliquia del brazo del santo por Luis VII. En efecto, el monarca francés había regalado a la abadía por este motivo una "riquissima piedra", un rubí –"carbunco" [carbunclo] la llama Ribera–, la única que había querido tomar

48. Según se detalla, el rey había decidido incorporar al patrimonio de la Corona todas las salinas de sus reinos, ordenando pagar en dineros, al precio estipulado por la ley, a las personas que tenían los situados sobre ellas.

49. ACT. *Actas capitulares 1563-1567*, núm. 12, ff. 390v-392.

50. ACT. *Actas capitulares 1568-1574*, núm. 15, ff. 21-22.

de las “joyas y piedras de increíble valor” con que le había obsequiado su suegro, Alfonso VII, y que ya en Saint Denis se había puesto en “una de las espinas de la corona de Nuestro Redemptor”<sup>51</sup>.

No parece, sin embargo, que esa memoria permaneciera en el tiempo, pues posteriormente sólo se menciona –sin indicar su origen– un enorme cabujón de granate engastado en el aro de la “Santa Corona”, taladrado de parte a parte para insertar en él una espina de la corona de Cristo. Gaborit-Chopin identifica esta piedra con un jacinto de Ana de Kiev<sup>52</sup> que Luis VI (r. 1108-1137) había entregado al abad Suger para que fuera engastado en “la couronne d’épines de Notre Seigneur”. La autora tiene razón al descartar que la corona llamada “de san Luis”, conocida a través de una acuarela de Roger de Gaignières (1642-1715) conservada en la Biblioteca Nacional de Francia, sea la misma del siglo XII. Así lo denota su configuración: el punto de partida debió ser una pieza realizada en la segunda mitad del siglo XIII, modificada a finales de ese mismo siglo y enriquecida en su guarnición en 1350. Finalmente fue deshecha y fundido el metal en 1794, y de las piedras sólo se menciona el granate con un peso estimado de más de 270 quilates<sup>53</sup>. ¿Hubo entonces dos piedras utilizadas como receptáculo de la reliquia o sólo una? ¿La piedra con la espina que vieron el arzobispo don Rodrigo antes de 1243 y después Antonio de Ribera en 1565, era efectivamente el rubí regalado por Alfonso VII como ellos afirman, o era el granate de Ana de Kiev? Sea como fuere, no parece haber quedado constancia documental posterior sobre la primera cuyo destino final se desconoce.

El cabildo toledano respondió a la misiva mostrando expresamente su gratitud y anunciando la llegada del presente con que querían corresponderles: una lámpara de plata que debía arder en la capilla donde había estado el cuerpo del santo. El rey había estado de acuerdo con ello y en carta dirigida al gobernador don Gómez Tello Girón el día 20 de diciembre había ordenado que se tomaran con este fin 1.000 ducados de la renta de la fábrica catedralicia. En efecto, en enero de 1567 se envió dicha cantidad al embajador don Francisco de Álava para que encargara la realización de la pieza en Francia, ajustando su precio y destinando el resto a sufragar anualmente con la renta el gasto de aceite. El embajador informó de sus gestiones al respecto

51. Da cuenta de ello Jiménez de Rada, 276-277, quien dice haberla visto cuando visitó Saint Denis. También pudo verla el notario Antonio de Ribera, 26, durante la jornada de extracción de la reliquia de san Eugenio.

52. Ana de Kiev, esposa de Enrique I y abuela de Luis VI, reina consorte y regente de Francia en 1051-1075.

53. Danielle Gaborit-Chopin, “Sainte Couronne”. Publicado en el catálogo de la exposición *Le trésor de Saint-Denis*, organizada por el Museo del Louvre en París, 12 de marzo-17 de junio de 1991 (París: Réunion des musées nationaux, 1991), 239-241.

en carta dirigida al secretario real, Gabriel de Zayas, que este a su vez comunicó en 1 de abril al canónigo obrero don Pedro Manrique. En primer lugar, anunciaba que se había estimado que la renta destinada al mantenimiento del aceite sería de 200 escudos. Por otro lado, decía haber encargado dos dibujos con el diseño de la lámpara que adjuntaba a la carta, calculando que podía tener de peso 70 marcos (16.100g). El platero a quien había acudido –lamentablemente no menciona su nombre– pedía de hechura el valor de 6 marcos de plata por cada marco de peso, “labrandola con mucha obra y poliçia”. Él pensaba negociarlo hasta 4 marcos o poco más, de manera que el coste final de la pieza fuera de 700 ducados, contando además con los portes y otros gastos necesarios. No obstante, instaba al cabildo toledano a hacer sus propias gestiones por si podía hacerse en España a menor coste, y si así fuera, les enviaría los 800 ducados disponibles descontada la renta de aceite.

Finalmente, se decidieron por esta segunda opción. Se encargó su diseño a Nicolás de Vergara *el Viejo* y la realización a los plateros Diego de Ávila Cimbrón, Gonzalo Hernández y Marcos Hernández. Los detalles del concierto, la configuración que habría de tener la pieza y la parte de ella que debía hacer cada artífice constan en la escritura firmada en 9 de mayo de 1567 ante el escribano Juan Sánchez de Canales. Debían darla terminada para el día de Santiago (25 de julio) del mismo año –es decir, en menos de tres meses–, so pena de descontarles 4 ducados diarios. Tendría un peso de 73 marcos (16.790 g) de plata “ventajossa”<sup>54</sup>. El finiquito con los plateros se anota en sendas partidas de 11 de noviembre del mismo año: Marcos Hernández hizo el vaso principal de la lámpara (51 marcos, 5 onzas, 2 ochavas), y recibió por ello 221.864 mrs.; Diego de Ávila, el vaso alto de remate (31 marcos, 3 onzas, 5 ochavas), y le pagaron por ello 124.663 mrs.; Gonzalo Hernández tuvo a su cargo el vaso donde se ponía el aceite, las cadenas de la lámpara y las cuatro figuras de sirenas aplicadas al vaso principal donde se anclarían las cadenas que debían unir las tres partes de la pieza (29 marcos, 1 onza), y recibió por ello 113.880 mrs. Así pues, el peso final de la lámpara superó con creces lo fijado en el concierto pues tuvo 112 marcos, 1 onza y 7 ochavas (25.813,90g), y con ello su coste final: 460.407 mrs. (85.407 mrs. más sobre los 375.000 mrs. previstos)<sup>55</sup>. En 3 de diciembre de 1567 se anota el libramiento de 15.000 mrs. a Nicolás

54. Publicada por Manuel Ramón Zarco del Valle, “Documentos para la historia de las Bellas Artes en España”, en *Documentos inéditos para la Historia de España*, LV (Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1870), 580-589. Véase también Fernando Marías Franco, “Nicolás de Vergara y la lámpara de plata de El Escorial”, en Alejandro Cañestro Donoso (coord.) *Scripta artivm in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos* (Alicante: Universidad de Alicante-Fundación Cajamurcia-FEMPA, 2018), 169-184.

55. ACT: (OF 862) *Libro de frutos, 1566-Gastos, 1567*, ff. 132, 133-133v.



de Vergara, por “el tiempo que se ocupó en la maestría y trazas” de la lámpara<sup>56</sup>. Se ignora por qué motivo una vez terminada no se envió a Francia inmediatamente; al menos no consta hasta 14 de marzo de 1571 –más de cuatro años después– el pago de los 6.700 mrs. que importó su transporte<sup>57</sup>. Si aún se conservaba, lo más probable es que esta lámpara desapareciera durante las requisas llevadas a cabo en Saint Denis en 1791-94<sup>58</sup>.

## 8. El arca nueva, sus autores y los detalles de su ejecución

En los apuntamientos que Pérez Sedano hizo al tomo I del *Viaje de España* de Antonio Ponz (1787) afirma que el arca de plata en la que se guarda actualmente la reliquia del cuerpo de san Eugenio “la inventó” Nicolás de Vergara *el Viejo*, “y bajo su dirección la hizo Francisco Merino, pintor [sic] de Toledo”<sup>59</sup>. Esta distinción no aparece sin embargo en las partidas de libramientos, pues ambos artistas los cobran conjuntamente en todo momento, lo que hace suponer que Vergara también intervino en su ejecución. Además, en 15 de enero de 1569 se hizo un primer pago al monedero Luis Cosme Sánchez, vecino de Toledo, por 12 marcos de plata cendrada para iniciar el arca “de que esta encargado Nicolas de Vergara, sculptor, y Francisco Merino, platero”. Consta en la partida que, según el concierto firmado ante el escribano público Fernando de Santa María, el arca debía tener de peso poco más o menos 236 marcos (54.280g) y su coste se pagaría a razón de 6 ducados el marco a cada artista. Pérez Sedano menciona también este último dato, aunque sin anotar tampoco la fecha exacta en que se había firmado el concierto<sup>60</sup>. En el Archivo Provincial de Toledo no se conservan protocolos de un escribano con ese nombre, y tampoco consta que lo fuera de la obra catedralicia, por lo que el documento aún no ha podido ser localizado. Lo que es de lamentar, porque quizá se especificara en la escritura la forma en que ambos artistas iban a repartirse el trabajo, algo que no parece fácil de determinar una vez analizadas las características de la pieza<sup>61</sup>.

56. ACT: (OF 862) *Libro de frutos, 1566-Gastos, 1567*, ff. 134; Zarco del Valle, “Datos ...”, 169.

57. ACT: (OF 866) *Libro de frutos, 1570-Gastos, 1571*, f.121v.

58. Al menos no se cita entre los objetos que se preservaron; cfr. Danielle Gaborit-Chopin, “Le trésor pendant la Révolution”, 352-356. Publicado en el catálogo de la exposición *Le trésor de Saint-Denis*, organizada por el Museo del Louvre en París, 12 de marzo-17 de junio de 1991 (París: Réunion des musées nationaux, 1991), 352-356.

59. Pérez Sedano, *Notas*, 134.

60. Pérez Sedano, *Notas*, 53.

61. El arca ha sido citada o descrita con mayor o menor detalle por diferentes autores, como un objeto destacado del tesoro catedralicio y como obra de sus autores, pero no se había llevado a cabo hasta ahora su estudio pormenorizado desde el punto de vista histórico-artístico, tarea que pretendo desarrollar en las páginas siguientes.

En el caso de Francisco Merino (act. 1557-1611), esta obra es la más antigua conservada que se conoce de su producción y la primera realizada para la catedral de Toledo, de la que a partir de 1570 sería nombrado platero<sup>62</sup>. En cuanto a Nicolás de Vergara *el Viejo* (ca. 1517-1574), su carácter multidisciplinar (escultor, vidriero, ensamblador y rejero) le permitió realizar diversas obras para la catedral a partir de su nombramiento como oficial de su fábrica en 1542, además de la labor como tracista y decorador –más que como arquitecto en opinión de Marías– que desarrolló al menos desde 1553<sup>63</sup>. En 1562 había contratado la realización de los dos facistolos de hierro plateado y bronce dorado para el coro, si bien sólo debió encargarse de la dirección de la obra, corriendo la ejecución práctica a cargo de su hijo, Nicolás de Vergara *el Mozo*<sup>64</sup>. Los destaco expresamente por ser la obra en metal más cercana en fecha al arca de san Eugenio, y porque al menos en las escenas y figuras que la adornan se advierten algunas coincidencias. Aunque son anecdóticas, en cualquier caso, y no hay otros ejemplos de obras escultóricas de Vergara que puedan utilizarse como comparativa que ayuden a identificar la parte que pudo realizar en el arca. Al contrario que en el caso de Merino, que tuvo oportunidad de realizar posteriormente el arca que alberga el cuerpo de santa Leocadia (1590-92) para la propia catedral de Toledo, y en ella la composición en particular de las escenas ambientadas en un espacio interior parece mostrar coincidencia de ideas con las de san Eugenio<sup>65</sup>.

Las compras sucesivas de plata para la realización del arca fueron haciéndose seguramente según el ritmo de trabajo de los artífices entre los meses de enero y octubre del año 1569. Todas fueron de plata cendrada, y se compraron al monedero Luis Cosme Sánchez al precio de 2.400 mrs./marco, importando un total de 545.025 maravedís. Además, en 3 de abril se pagaron otros 60.375 mrs. a Francisco de Mega, vecino de Toledo por 34 marcos y medio de plata “de la de a 1.800 mrs. por marco”, de los que después de su afinado se sacaron 25 marcos de cendrada. Y el mismo Luis Cosme Sánchez en 9 de ese mes recibió también 994 mrs. por afinar una barra de plata. En ninguna de estas partidas se dice cuál era el destino del metal, pero

62. ACT. Fondo de Obra y Fábrica 865. *Frutos 1569/Gastos 1570*, f. 119v.

63. Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Diputación Provincial de Toledo, 1983), vol. I, 361-375.

64. Las noticias sobre esta obra están recogidas por Pérez Sedano en *Notas* (1915), 71-73, 115 y Zarco del Valle, “Datos..”, 182-189.

65. Margarita Pérez Grande, “Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco”. En *Actas del XX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA “El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural”* (Toledo, 9-13 octubre de 2014), eds. Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), 1077-1100.

sin duda debía ser el arca pues no sólo están incluidas en la misma partida relativa a los gastos de esta obra, sino que además coincide la cantidad con la contabilidad del finiquito que se hizo con Vergara y Merino (597.000 mrs.).

En cuanto a los pagos recibidos conjuntamente por estos últimos a cuenta de la hechura, fueron un total de ocho, distribuidos entre enero y agosto de 1569, por un importe total de 218.592 mrs. y medio. El arca debió acabarse seguramente antes de que terminara el año 1569, pues esta es la fecha que aparece en las inscripciones conmemorativas incluidas en ella. El finiquito se les libró ya en 27 de abril de 1570 (295.428 mrs.), constando que la pieza pesaba 248 marcos y 6 onzas de plata (57.212,5 g), es decir, 12 marcos y 6 onzas más de lo previsto en el concierto, ascendiendo el importe de la hechura a 1.109.425 mrs., incluidos 10.000 mrs. que les dieron de más, porque “paresçio aver hecha menos liga a fin de que quedasse mas fina la plata y se pudiesse mejor labrar”<sup>66</sup>. Así pues, el coste total de la obra, a razón de 4.460 mrs. de plata y hechura, según las condiciones del concierto, fue de 1.119.425 mrs. No obstante, en 14 de julio de 1571 se abonaron a Francisco Merino otros 4.000 mrs. por “cierta diferencia que uvo sobre la averiguación i fenescimiento de quenta del arca de plata que hizo para el glorioso san Eugenio”, sin que conste el detalle. A todo ello hay que añadir los 4.500 mrs. que recibió el platero Lázaro de la Ostia “por las letras que sculpio en el arca”, es decir, por las inscripciones en latín que identifican las escenas representadas en la pieza, grabadas en mayúsculas romanas sobre tarjetas clavadas junto al marco de cada una de ellas. Es de suponer que también labró la inscripción conmemorativa de la cartela que queda bajo el escudo real y las que identifican las figuras de la *Fe* y la *Caridad*, así como a los santos obispos de la pirámide que remata la tapa. Quizá originalmente estuvieran esmaltadas o nieladas, pues en la descripción del arca que aparece en el inventario del sagrario de 1580 se dice que tienen “una letra negra”<sup>67</sup>. También deben contabilizarse los 8.933 mrs. y medio pagados al ensamblador Juan Navarro, para él y su oficial, por hacer el alma de madera de tejo del arca, así que el coste final de la obra fue de 1.136.858 mrs. y medio. Por otra parte, hubo otros dos gastos complementarios relacionados con el nuevo relicario: en 9 de agosto de 1569 se libraron al mismo Juan Navarro 1.309 mrs. por unas andas de pino para el arca; y otros

66. La ley de la plata vigente en esta fecha en Castilla era de 11 dineros y 4 granos, equivalente aproximadamente a 930/000; cfr. *Nueva Recopilación de las leyes de Castilla*, con estudio preliminar de Eduardo Galván Rodríguez (Madrid: Real Academia de la Historia-Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2022), I, 879-880: libro V, tít. 24, ley I, dada por los Reyes Católicos en las Cortes de Madrigal de 1476, y ley II, en una Pragmática dada en Valencia a 12 de abril de 1488.

67. ACT. Fondo de Obra y Fábrica 1331. *Libro de la visita del arzobispo don Gaspar de Quiroga a la catedral e inventario de los bienes contenidos en el sagrario, 1580*, ff. 33-34.

19.550 mrs. al platero Juan López por hacer cuatro horquillas de plata para llevarla en procesión<sup>68</sup>.

La pieza lleva las marcas de contraste en la superficie del asiento de la caja: [corona] / TOLE (abreviatura del nombre de la ciudad bajo corona de florones, dentro de contorno rectangular de esquinas redondeadas; 7 x 6 mm); y CR (sin contorno; 5 x 3 mm)<sup>69</sup>. Merino no debió utilizar marca personal, pues no se ha encontrado en ninguna de sus obras, por lo que es de suponer que esta que aparece en el arca debe corresponder al marcador, cuya identidad se desconoce pues la documentación no ha aportado por ahora información acerca de quién podía desempeñar este cargo en 1569, y no parece que Alejo de Montoya, que ejercía entonces como fiel contraste, tuviera también esta ocupación<sup>70</sup>.

Además de las inscripciones identificativas de los episodios de la vida de san Eugenio, de las figuras de los santos arzobispos toledanos y de las alegorías de la *Fe* y de la *Caridad*, el arca lleva dos inscripciones conmemorativas en el centro de la caja, bajo el escudo real. En el anverso constan los nombres del papa Pío V y del rey Felipe II, junto con el año 1569 (PIO. V. PON. MAX / PHILIPPO. IJ. HIS. REGE / ANO D. M.D.L.X.I.X.); en el reverso figura el nombre del canónigo obrero don Pedro Manrique (PETRVS MANRIQVE / PRAEFECT. FABRICE. / FACIEN. CURAVIT).

Por otro lado, están los emblemas heráldicos. El escudo real está repujado dentro de un óvalo en el centro de la caja del arca por ambas caras. En el borde intermedio de la tapa, están aplicados en los lados menores los escudos fundidos y cincelados de la Catedral Primada y del gobernador del arzobispado don Gómez Tello Girón.

68. ACT. Fondo de Obra y Fábrica 864, ff. 194-194v. En 21 y 31 de octubre se habían comprado para su realización a Cosme Sánchez un total de 4 marcos y 7 onzas de plata cetrada, al mismo precio de 2.400 mrs./marco; en 14 de diciembre se terminaba de pagar su hechura a Juan López a razón de 50 rs./marco, según la tasación, y pesaron 5 marcos (1.150g); Zarco del Valle, *Datos*, 174.

69. Debo advertir que estas son las únicas marcas que he podido localizar en la pieza, pero no descarto que pudiera haberlas en otro lugar pues el nivel de accesibilidad al objeto no ha sido pleno, ya que se encuentra emplazada dentro de la hornacina del Ochavo donde se expone. No obstante, la alta resolución de las fotografías que reproducen las cuatro caras de la pieza, que amablemente me han cedido en el departamento de Patrimonio de la catedral, me han permitido hacer ampliaciones muy próximas para poder observar toda su superficie externa hasta donde era posible y no he advertido la existencia de otro marcate. Aprovecho la ocasión para agradecer una vez más la generosidad del señor deán, don Juan Pedro Sánchez Gamero, a quien desde hace años le debo la confianza de permitirme acceder al tesoro catedralicio para poder realizar trabajos como éste, con la asistencia también siempre diligente de María del Prado López y de otros trabajadores del templo.

70. Juan José Llena da Barreira, "Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contrastes de los siglos XVI al XVIII", en coord. Alejandro Cañestro Donoso, *Scripta Artium in Honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos* (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 153-168.

También ha quedado constancia en la propia pieza de dos intervenciones posteriores realizadas en ella. La primera en 1640, según la inscripción que aparece en la cubierta del bloque prismático que culmina la tapa (RENOBO/SE AÑO DE/1640), siendo canónigo obrero don Baltasar de Haro, cuyo escudo aparece también grabado en la misma zona. La inscripción dice que la pieza “se renovó” en esa fecha, pero lo cierto es que –salvo por algunos detalles decorativos– resulta difícil determinar hasta dónde pudo llegar esta intervención, pues comparada la descripción del arca en el inventario del sagrario de 1580<sup>71</sup> con la que consta posteriormente en el redactado en 1649<sup>72</sup>, sólo se advierte una diferencia: originalmente, la plata estaba en su color; sin embargo, en la descripción de 1649 consta que estaba “dorada en partes”. Debió encargarse de la intervención el entonces platero de la iglesia, Francisco Andrés de Salinas (act. 1639-1670)<sup>73</sup>, aunque no aparece ninguna mención expresa de ello en los libros de gastos, ni antes ni después de 1640.

A la segunda intervención en el arca se refiere otra inscripción situada sobre la plataforma intermedia de la tapa, labrada sobre una tarjeta fijada con tornillos (SIENDO ARZPO D[E] T[OLEDO]. EL EM.S. CARD.D./LVIS D[E] BORB. Y OB[RE]RO MAY. EL S.D. DIEGO/D[E] LA TOR[RE]. Y ARCE. SE BOLVIO A RENOBAR/ANO.1814). Debió tratarse de tareas de consolidación y limpieza, pues no hay un solo indicio de que se hiciese alguna modificación en su estructura o en su decoración. Tampoco en este caso los libros de gastos aportan información al respecto, pues de nuevo no se menciona la obra en ninguno de los libramientos que recibió en esa fecha –o en los años anterior o posterior– el platero de la iglesia Manuel Ximénez *el Viejo* (act. 1764-1815), que al ser el único mencionado en las cuentas debió ser quien la llevó a cabo<sup>74</sup>.

Respecto al actual estado de conservación del arca, es bueno en general, pero se advierten algunas incidencias: se han perdido la hoja de acanto de la esquina izquierda del alero de la tapa, así como los atributos de la figura de la *Fe* (un cáliz y una cruz, según las descripciones de los inventarios); está algo abollada la esfera que remata la pirámide que culmina la tapa y ha perdido su remate (quizá una cruz, aunque no se cita en el inventario de 1580), pues queda a la vista el orificio donde iba fijado; falta así mismo la tuerca –probablemente configurada a modo de pinjante– que ajustaba el tornillo que sobresale en

71. ACT. Inventarios, núm. 1331. *Libro de la visita del arzobispo don Gaspar de Quiroga a la catedral, e inventario de los bienes contenidos en el sagrario, 1580*, ff. 33-34.

72. ACT. Inventarios núm. 37. *Inventario del sagrario durante el arzobispado de don Baltasar Moscoso y Sandoval, 1649* (con adiciones posteriores), ff. 4-5bis.

73. Sobre este platero, véase Rafael Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana* (Toledo: Imprenta Provincial, 1915), 356.

74. Sobre el platero véase Ramírez de Arellano, 286-287.

el centro del asiento de la caja, y alguno de los clavos y tornillos que fijan el cuerpo de las sirenas de la caja. Se observan desgastes o pérdidas parciales de la decoración grabada en el óvalo central del alero de la tapa (también tiene algunos arañazos), en los laterales del asiento de las figuras de la *Fe* y de la *Caridad*, y en las inscripciones identificativas de ambas figuras que aparecen en el zócalo.

### 8.1. La configuración del arca

El conjunto del arca de san Eugenio (Figs. 1-2) es un ejemplo significativo de las características que presenta la platería europea en los años centrales del siglo XVI. Se conjugan aquí criterios y motivos clasicistas, con otros propios del manierismo de raíz italiana que se expresan tanto a través de la figuración humana como del singular repertorio ornamental que se despliega en su superficie, difundido en este caso sobre todo a través de estampas flamencas y alemanas. No sólo queda de manifiesto la puntual puesta al día de sus autores, sino también su capacidad de inventiva y una esmerada calidad técnica en la ejecución.

Está construida a partir de un alma de madera de tejo, forrada en el interior con raso carmesí, chapada íntegramente en plata parcialmente dorada, conformada a martillo y con diversos elementos fundidos ensamblados sin que queden a la vista clavazones u otros elementos de ensamblaje, salvo en algún caso: los clavos y los tornillos en forma de roseta que fijan las figuras de las sirenas aplicadas en las esquinas de la caja, de las virtudes que van sobre la tapa o las cartelas que enmarcan el escudo real por anverso y reverso.

Su forma es una mezcla de arca y urna, es decir, de una pieza de mobiliario común en la época y de un objeto ligado desde la Antigüedad al mundo funerario, algo que resulta oportuno en este caso pues no en vano la pieza guarda los restos mortales de san Eugenio. Tiene planta rectangular (106 de altura x 134 de longitud máxima x 50 cm de anchura máxima), y un alzado que resulta quizá algo macizo y rígido al predominar en su diseño la línea recta combinada con curvas breves y algo tensas. Además de la estricta simetría que ordena los motivos decorativos repartidos por toda su superficie, alternando con los intervalos vacíos necesarios para diferenciarlos con claridad y distinguir también las partes principales de las que se compone la estructura.

Y si la abundancia decorativa entra dentro del criterio estético más habitual que caracteriza tanto a la platería como a otras artes en los años centrales del siglo XVI, llama la atención en este caso la diversidad del repertorio desplegado en el arca, pero también la forma en la que están ejecutados los motivos: en bajo y alto relieve, en bulto



Fig.ura 1. Francisco Merino y Nicolás de Vergara el Viejo, *arca-relicario del cuerpo de san Eugenio*, 1569. Ochavo de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Cortesía del Cabildo Catedral de Toledo.



Figura 2. Costados del arca.

redondo y mediante trazados planos –a cincel o buril– que se ciñen a la estructura o cubren su superficie en determinadas zonas sin alterar los contornos. Todo lo cual evidencia un plan de diseño riguroso, casi matemático, en el que estructura y decoración están pensadas

conjuntamente, a fin de lograr un equilibrio armónico del conjunto y de la relación entre las partes que lo componen, según una lógica estrictamente clásica. Este planteamiento sería mejorado por Francisco Merino casi un cuarto de siglo después, cuando recibió el encargo de realizar el arca-relicario que contiene el cuerpo de santa Leocadia (1590-92): preocupaba entonces que si se hacía de la misma longitud que la de san Eugenio iba a tener una apariencia muy pesada, ya que el modelo presentado por Merino tenía “mas ornatos y vuelos”, por lo que se dio licencia al platero para que la hiciera una sexta parte más pequeña, combinando a su criterio las dos versiones de la traza que había hecho. Sin duda el cambio de proporción que el artista utilizó en este arca (83,5 x 105 x 48,5 cm), independientemente de la reducción de tamaño, resultó favorable para dar al conjunto una apariencia más airosa<sup>75</sup>.

La caja tiene forma de artesa, ligeramente curvada en las aristas y con el asiento plano; se alza sobre cuatro garras de ave dispuestas en esviaje sobre un plinto cuadrado. Una gruesa moldura diferencia el friso de la boca en cuyo frente se sitúan las tres bocallaves con las que se cierra la urna. La tapa tiene un amplio alero convexo y se eleva escalonándose con un friso cóncavo (“tumbo” lo llaman en los inventarios) hasta formar una plataforma plana bordeada por una moldura. En el centro asienta un bloque prismático rectangular (“túmulo” y “tabernáculo” dicen indistintamente los inventarios), y sobre él un remate en forma de pirámide truncada rematada en esfera, alzada sobre cuatro bolas y asentada sobre un plinto escalonado. Prácticamente toda la superficie de la pieza está adornada con diferentes motivos, labrados en unos casos directamente sobre las chapas que forman la estructura (en relieve, cincelados o grabados), y en otros obtenidos mediante fundición y sobrepuestos luego en distintas zonas de la pieza. El conjunto se organiza en todos los casos de acuerdo con un criterio de simetría, según los dos ejes de la estructura, pero remarcando también los ángulos. Destacan en primer lugar las escenas y figuras individuales de carácter religioso y conmemorativo; en segundo lugar, las escenas y figuras fantásticas; y, finalmente, otras ornamentaciones que incluyen figuración humana, y motivos de tipo vegetal y geométrico.

## 8.2. Escenas y figuras religiosas

Las escenas son seis y están distribuidas en las cuatro caras de la caja del arca (dos por anverso y reverso, y una en cada costado), labradas en relieve y enmarcadas por una moldura fileteada adornada con ovas; su contorno se adapta al propio perfil de la pieza y en los



lados mayores al espacio que ocupa el escudo real. Se representa en ellas episodios de la vida de san Eugenio, su martirio, la recuperación de sus restos y su culto en Saint Denis, todas ellas identificadas con inscripciones. La pirámide que remata la tapa también tiene sus caras cajeadas y en ellas están labradas las figuras en relieve de los cuatro arzobispos santos de la sede toledana: san Eugenio, san Eladio, san Ildefonso y san Julián, identificados también con sendas inscripciones. Por otro lado, en los lados mayores del tumbo de la tapa se sitúan cuatro figuras en altorrelieve (dos delante y dos detrás) que representan virtudes: tres de ellas se identifican con claridad pues dos portan, respectivamente, un fuste de columna (*Fortaleza*), un espejo (*Prudencia*) y la tercera vierte agua con un jarrito sobre un cuenco (*Templanza*). La cuarta no porta ningún símbolo, pero hace un gesto con una de sus manos (Fig. 9a) que creo se corresponde con una de las alegorías de la *Esperanza* que posteriormente incluyó Cesare Ripa en su *Iconología* (Roma, 1593)<sup>76</sup>: “mujer vestida de verde, que tiene grano en el regazo y con la otra mano lo siembra”; también el giro de su cabeza podría relacionarse con la versión de la *Esperanza divina*, que “evita poner los ojos en las vanidades y falsas locuras del mundo, poniendo su mente y toda la nobleza de su intención en desear y esperar aquellas cosas incorruptibles, que no están sujetas a los cambios de los tiempos ni a los accidentes de la vida de los mortales”. Las otras dos virtudes teológicas de la *Fe* y la *Caridad* se sitúan sobre la plataforma intermedia de la tapa, adosadas a los lados menores del tabernáculo. Son figuras exentas, asentadas sobre un sitial prismático con doble escalón curvo en el frente, con inscripciones que las identifican grabadas en el zócalo; en el caso de la *Fe*, dice “Fides urget”, muy en consonancia con el espíritu contrarreformista.

#### A) Escenas de la leyenda de san Eugenio

Según la leyenda del santo, habría sido enviado a Toledo en misión evangelizadora por san Dionisio Areopagita, donde además de predicar realizó también algunos milagros. Cumplida su misión quiso regresar a la Galia con su mentor, sin embargo, san Dionisio ya había sufrido martirio, por lo que decidió hacerse cargo de sus fieles hasta que él mismo fue apresado y decapitado en Diogilo (actual Deuil-la-Barre, en la Isla de Francia), arrojándose su cuerpo al lago Marchais. Siglos después, san Dionisio se apareció en sueños a un noble merovingio llamado Ercoldo<sup>77</sup> para revelarles el paradero del cuerpo de san

76. Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Akal, 2007), I, 353-356.

77. Es muy probable que este personaje sea Echinoald, alcalde del palacio de Neustria en 641-658, según la *Crónica de Fredegar* o *Codex Claramontanus* (Borgoña, siglo VII), libro IV, de la que existe una copia de los siglos VII-VIII en la Biblioteca Nacional de Francia (MS Latin 10910).

Eugenio e instarle a su recuperación. Efectivamente lo encontró intacto en el lugar indicado y ordenó su traslado a Saint Denis en una carreta tirada por bueyes, pero los animales se pararon antes de salir de la linde de Diogilo, lo que se interpretó como una prueba de que el santo deseaba que sus restos permanecieran aquí. Se levantó entonces un santuario para poder custodiarlos, iniciándose así su culto, pronto incentivado por la fama de varios milagros de curación de enfermos. Sin embargo, en el siglo X, ante el peligro de las invasiones normandas, se decidió trasladar la reliquia a Saint Denis; al cabo de un año, y pasado el peligro, quiso devolverse la reliquia a Deuil, pero de nuevo el santo manifestó su deseo inmovilizando el arca que contenía sus restos, por lo que definitivamente se quedó en Saint Denis<sup>78</sup>.

Las escenas del arca están labradas en relieve, en planos sucesivos que crecen desde fondo al primer término buscando el efecto tridimensional. Además, especialmente en las escenas que transcurren en un interior se aprecia un nivel muy acusado de detallismo, no sólo en la descripción de los elementos figurativos, sino también en detalles secundarios que crean texturas, simulan ornamentaciones en los objetos representados, e incluso motivos figurativos en la cenefa de la capa de san Eugenio. No encuentro de nuevo nada más que coincidencias genéricas con las escenas de los facistoles del coro de la catedral que, además, están planteadas en todos los casos con un criterio simétrico en la distribución de los personajes, a diferencia de la variedad que se observa en las del arca que muestran también una mejor construcción ilusionista del espacio.

La distribución de las escenas en el arca es la siguiente: en el frente, se sitúan *La predicación de san Eugenio en Toledo* (TOLETAN.CHRISTVS NVNTITVR EVGENIVM EPISC.SVSCIPVNT) y *La decapitación del santo cuyo cuerpo se arroja al lago Marchais* (IN GALL.REVERSVS MARTYRIO CORONAT.IN LACVM PROJCVTVR).

La primera (Fig. 3) está ambientada en un espacio interior con arquitectura a la clásica: arcos de medio punto, dispuestos al fondo en perspectiva, dejando ver una construcción cupulada en el exterior que se parece al Templo de Bramante en San Pietro in Montorio de Roma (1502-10); cubiertas planas con casetones, pilastras lisas y columnas diversas (toscanas, con fuste liso y acanalado, otras con capitel jónico); en el suelo hay un estrado en ángulo con pavimento de losetas con óvalo, sobre el que se sitúa el santo y las mujeres que asisten sentadas a la predicación del santo, mientras los hombres y los niños se sitúan en el plano de suelo, de pie o sentados. El santo está en un extremo,

---

78. Véanse las referencias incluidas en la nota 6; también Rosa López Torrijos, "Iconografía de san Eugenio de Toledo", *Anales Toledanos*, núm. 12 (1977), 3-32.



Figura 3. *La predicación de san Eugenio en Toledo.*

sentado en una silla de brazos propia del siglo XVI, está vestido de pontifical y asevera con el gesto de una mano el contenido de su discurso, mientras con la otra sostiene un libro sobre las rodillas. Los asistentes, muy numerosos, están descritos con variedad de apariencias, edades y actitudes, atentos a las palabras de san Eugenio o conversando entre ellos. Llamen la atención algunos detalles: entre las mujeres hay una que está embarazada; en el grupo de los hombres destaca el personaje en primer término, de complexión gruesa, vestido con un sayo corto abotonado, ceñido con un cinturón del que cuelga una cartera, con capa corta sobre los hombros y bonete en la cabeza. También la figura sedente que tiene al lado en pose de pensador, y los que se asoman en el lado opuesto por detrás de una columna.

La escena del martirio del santo (Fig. 4) transcurre en un paraje campestre, con árbol y vegetaciones en el suelo que forma en el fondo suaves estribaciones. En el centro se sitúa el santo arrodillado y con las manos juntas a punto de ser decapitado por el verdugo que ya levanta la espada para asestar el golpe mortal. Está vestido de pontifical, la mitra en el suelo y la cabeza rodeada de una aureola radiante infundida por el haz de luz que brota de una de las nubes acaracoladas que aparecen en el cielo. A la izquierda está el pretor Sisinio que había decretado su condena, acompañado de dos soldados, él mismo vestido con coraza a la romana y señalando con su índice como si acabara de dar la orden de ejecución. En el lado opuesto se sitúan tres personajes que van a asistir a ella, aunque uno de ellos parece apartarse entristecido por lo que va a suceder. En el extremo de la derecha se ve al fondo cómo los soldados arrojan el cuerpo del santo al lago.



Figura 4. La decapitación del santo cuyo cuerpo es arrojado al lago Marchais.

En la trasera del arca las escenas son: *Los enfermos acuden a venerar la reliquia del santo, solicitando su curación* (DIVERSIS LANGORIBVS AFFECTI IBIDEM CVRANTVR) y *El intento fallido de sacar la reliquia de san Eugenio de Saint Denis después de un año* (IN. B. DYONISIJ AED.POST AN. INVEC.IN DE AVELLI NON PATITVR).

En la primera (Fig. 5), el arca donde se custodiaba el cuerpo del santo, también con una forma de urna, está situada en el centro sobre un altar con baldaquino adintelado sostenido por columnas toscanas, con colgaduras de paños en el fondo. Hay un enfermo inválido tendido en el suelo, que ha dejado a un lado las muletas y alza su mano para solicitar al santo la curación. Desde ambos lados se acercan varios personajes, entre los que hay al menos un lisiado y un anciano ciego al que guía un joven cuya mano pasa entre de las columnas del baldaquino, igual que en el lado contrario se asoma otro personaje creando de nuevo un trampantojo tridimensional. En los extremos se incluye la vista de un paraje exterior con nubes y vegetación sobre un fondo matizado.

La escena del intento de traslación (Fig. 6) transcurre en un espacio interior con pavimento de losetas, arcos y columnas toscanas dispuestos en planos diferentes, jugando también con las oblicuas y los personajes que asoman por detrás de ellas. A la izquierda se sitúa un cortejo de cuatro acólitos con hachas encendidas –uno de ellos lleva un libro abierto– encabezado por un monje que porta una cruz de manga y camina precedido por dos monaguillos con ciriales. Frente a ellos, a la derecha, se sitúa el altar donde está el arca de la reliquia –esta vez tiene forma de caja con tapa a cuatro aguas y está adornada con cajeados– dispuesta ya sobre una litera cubierta con paños de tela labrada con flocadura en los bordes, que otros dos acólitos intentan mover sin



Figura 5. Los enfermos acuden a venerar la reliquia del santo en Deuil.



Figura 6. Intento fallido de sacar la reliquia de san Eugenio de Saint Denis.

éxito ante la mirada asombrada de algunos fieles. El altar está cubierto a su vez con un paño que deja visible la decoración que adorna su superficie, a base de roleos vegetales similares a los que adornan también su testero, rodeando aquí un óvalo en el que está representada una imagen sedente de la Virgen con el Niño, quizá un tapiz pues está enmarcado por cortinajes.

En el costado izquierdo del arca: *San Dionisio encomienda a san Eugenio la evangelización de Hispania* (D. EVGENIVS A. B. DIONYSIO IN HISPAN.MITTITVR). Y en el costado derecho, *Traslado del cuerpo del santo en el carro de bueyes* (CORPVS E LACV EXTR. BOVES A DEO ACTI DIOL DEFER). Ambas están ambientadas al aire libre y especialmente



Figura 7. *San Dionisio encomienda a san Eugenio la evangelización de Hispania.*

la primera muestra un modelado más duro y sintético, sobre todo en las figuras de los dos santos. San Dionisio vestido de pontifical y portando un báculo está de pie bendiciendo a san Eugenio (Fig. 7), vestido él mismo también prematuramente como un obispo, postrado de rodillas y sosteniendo un grueso libro entre sus manos. Les rodean tres diáconos que muestran diferentes actitudes y posturas, uno de los cuales habla con un joven. Suelo rocoso, nubes dispersas en el cielo, y en el fondo la vista de algunas edificaciones cercanas.



Figura 8. *Traslado del cuerpo del santo en el carro de bueyes.*

Es más briosa la escena del traslado del cuerpo (Fig. 8), con un carro muy grande en primer término –la rueda está, de hecho, muy destacada en el conjunto– frente al tamaño de los bueyes, cuyo cuerpo está bien trabajado anatómicamente, aunque su cabeza es demasiado pequeña. El arca aparece esta vez como una caja rectangular con tapa escalonada, según un diseño diferente a los otros representados en estas escenas, y no será el último, pues aún quedan los ejemplos de las escenas conmemorativas. Cuatro personajes se si-

túan por detrás del carro, dos de ellos son los conductores que usando sus varas intentan que el carro avance, incluso el esfuerzo del que va delante se expresa a través del movimiento de sus brazos y el de los paños de su indumentaria; en cuanto a los otros dos, uno lleva la cabeza cubierta con un manto y el otro camina en paralelo al primer boyero apenas visible. Los bueyes son más de dos, pues se aprecia el cuarto trasero de otro que con efecto ilusionista se adentra ya en una zona boscosa con árboles imponentes en primer término y otros en lejanía,

recortándose sobre un cielo donde flota una nube solitaria, mientras el suelo del camino –quizá una calzada de piedra– está salpicado de arbustos.

## B) Virtudes

Todas las figuras de las virtudes se atienen a un prototipo femenino inspirado en la escultura grecorromana, con un canon de proporción estilizado: van ataviadas con túnicas ceñidas al talle y extendidas con pliegues naturales hasta los pies, modelando las piernas y dejando los senos desnudos en el caso de tres de las figuras recostadas del tumbo. Tienen un parecido genérico con las figuras que sostienen las cartelas de las escenas en los facistoles del coro catedralicio diseñados por Vergara.



Figura 9. *La Esperanza (?) y La Fortaleza.*

Las figuras recostadas (Figs. 9a-b) presentan ligeras variaciones en su postura –en parte derivadas de los objetos que sostienen–, y están tendidas al aire libre sobre un suelo rugoso en algún caso con árboles en el fondo. Siguen un modelo derivado del arte etruscoromano, común en las artes plásticas y en los diseños ornamentales del pleno Renacimiento. Es probable que ciertas obras de particular relevancia contribuyeran a impulsar su difusión: por ejemplo, algunas de las figuras de las *Artes liberales* incluidas en el monumento funerario del papa Sixto IV (1493) por Antonio del Pollaiolo (Museos Vaticanos); las creadas por Miguel Ángel en la bóveda de la capilla Sixtina (1508-12) y en las tumbas mediceas de la iglesia de San Lorenzo de Florencia (1525-31); replicadas en parte estas últimas en su famosa *saliera* (1540-45) por Benvenuto Cellini (Kunsthistorisches Museum, Viena), quien en 1542 aplicó igualmente el prototipo genérico en su *Ninfa de Fontainebleau* (Museo del Louvre, París). También lo haría el propio Francisco Merino en las figuras de Adán y Eva dispuestas sobre la peana de la cruz-relicario con figura de santa Elena que realizó en 1590 para la catedral de Toledo<sup>79</sup>.

79. Pérez Grande, "Manierismo ...", 1089-1090, 1094.

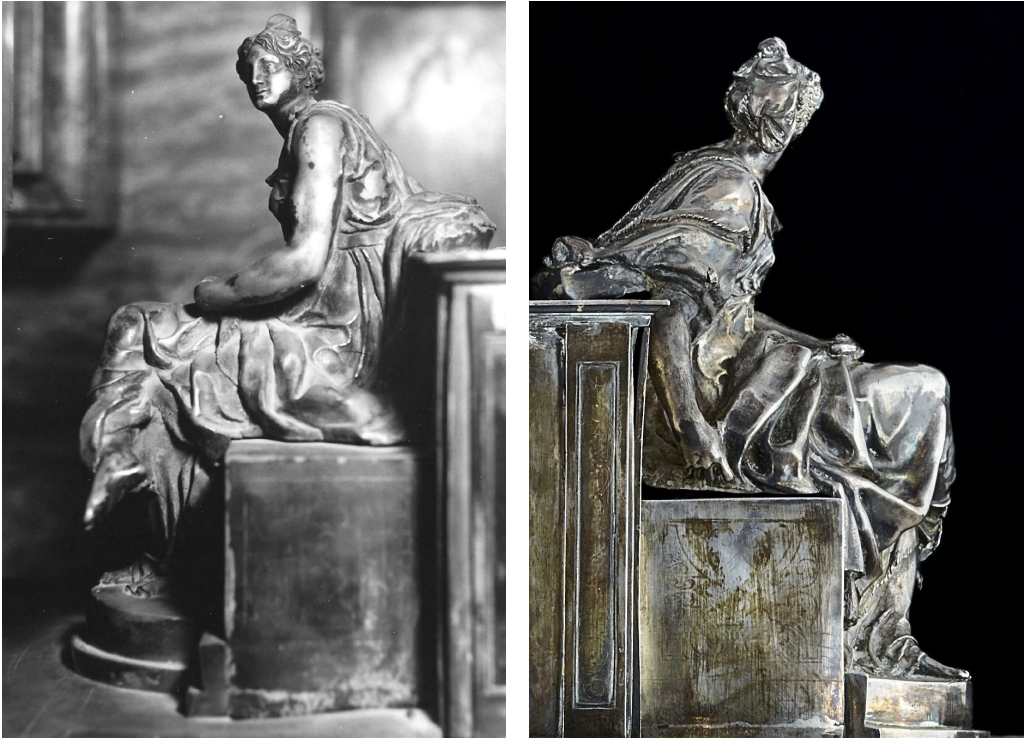


Figura 10. *La Fe*.

Las figuras de la *Fe* y de la *Caridad* (Figs. 10-11), están concebidas como matronas jóvenes, con facciones idénticas a las de las sirenas de la caja del arca y el cabello ondulado recogido en un moño. Ambas adoptan desde su postura sedente un suave *contrapposto* que dinamiza su figura, con poses relajadas e incluso una actitud meditativa. La *Fe* gira la cabeza al frente para fijar la mirada en un punto lejano, una pierna cruzada sobre la otra y una de las manos apoyada sobre ella sosteniendo probablemente el cáliz ahora desaparecido, mientras el otro brazo cae hacia el asiento sujetando quizá en su día una cruz. La *Caridad* sostiene dos niños en su regazo, uno está sentado sobre sus piernas y se asoma para mirar al otro que intenta trepar desde el asiento; la figura femenina inclina la cabeza a un lado en actitud casi melancólica, mientras la distinta postura de los niños provoca también la de sus brazos, pues alarga uno para sostener al que está sentado y apoya el otro flexionado sobre la cubierta del túmulo para acoger al segundo.





Figura 11. *La Caridad*.

### C) Santos arzobispos

Lo primero que hay que destacar es el uso de la pirámide truncada con bola como remate de la pieza, pues dada la fecha del arca, creo que es el ejemplo más temprano de su inclusión en una pieza de platería española. Precede en tres años al relicario de san Zenón realizado en 1572 para la catedral de Toledo por el otro platero de la iglesia, Diego de Valdivieso<sup>80</sup>.

Las figuras de san Eugenio, san Eladio, san Ildefonso y san Julián están labradas en relieve sobre un fondo matizado. Todos están vestidos de pontifical y sostienen un báculo; sólo bendice san Eugenio, que ocupa la cara frontal de la pirámide (Fig. 17a), mientras los demás sostienen libros. La postura de tres de ellos es prácticamente idéntica, con el *contrapposto* característico de la estatuaria clásica y variaciones en la manera de portar el libro; la cuarta gira de perfil para concentrar la mirada en el libro que sostiene con sus manos. Las

80. Pérez Grande, "Manierismo ...", 1079-1080. Véase fig. 1.

mitras, y las cenefas de sus capas están adornadas con motivos vegetales, contarios, cajeados y óvalos.

### 8.3. Escenas conmemorativas

Se sitúan en las caras frontal y trasera del túmulo o tabernáculo prismático que asienta sobre la tapa del arca, trabajadas también en relieve sobre un fondo cajeado y flanqueadas por pilastras. Se representa en ellas, por un lado, el cortejo procesional de la traslación del cuerpo de san Eugenio hasta la catedral de Toledo en 1565; por otro, el cortejo precedente que en 1156 había traído la reliquia de su brazo.

La escena de *La traslación del brazo de san Eugenio* (ALFONSVS VIJ HISPANIAR. REX BRACHIVM E GALL REDV.CVR), se sitúa en la trasera del túmulo (Figs. 12, 14). El cortejo se dispone de derecha a izquierda con árboles cerrando los laterales y otros más pequeños distribuidos en distintos planos ocupando los intervalos entre los personajes, mientras en el extremo derecho se representa una vista imaginaria de la ciudad de Toledo en el siglo XII, formada por arquitecturas a la clásica monumentales de varios pisos, con exedras, pórticos columnados, paramentos adornados con relieves y también un templete cupulado con su linterna. Sorprende, por otro lado, que el cortejo que transporta la



Figura 12. La traslación de la reliquia del brazo de san Eugenio en 1156.



Figura 14. La traslación de la reliquia del brazo de san Eugenio en 1156 (detalle): n infante de Castilla y un joven caballero portando las andas con la reliquia.

reliquia del santo no incluya personajes eclesiásticos; todos son hombres y están vestidos a la moda del siglo XVI, con ferreruelos tudescos, gregüescos y capas. A la izquierda se ve el primer grupo, con dos personajes que conversan entre ellos, uno señalando en dirección al grupo central y el otro posando su mano sobre la espalda del caballero que les precede; este último parece ser un personaje distinguido pues se le diferencia del grupo, lleva un manto anudado sobre el hombro, espada al cinto, y se quita respetuosamente la gorra con plumas en señal de respeto. En el centro, el rey Alfonso VII, sus hijos Sancho y Fernando –futuros monarcas, respectivamente, de Castilla y León–, y un joven noble, cargan sobre sus hombros las andas en las que se transporta la reliquia; se les distingue porque el rey va tocado con una corona imperial –se había titulado emperador–, y sus hijos una corona de florones abierta, uno de ellos situado junto a su padre y el otro en cabeza, también con espada al cinto<sup>81</sup>. Tampoco este grupo de personajes incurre en la monotonía, pues cada uno adopta diferentes posturas y actitudes. Las andas están cubiertas con dos capas de paños ricos con flocaduras y cenefas de roleos, perfectamente representados los plegados del más largo. La reliquia está alojada ya, anacrónicamente, en un relicario con forma de brazo dispuesto sobre un pedestal al que están adosadas figuras de querubines, asentado sobre una amplia plataforma de contorno mixtilíneo.

En cuanto a la escena de *La traslación del cuerpo de san Eugenio* (PHILIPPVS II RELIQVVM CORPVS / IMPETRAT. ET TOLET.HVM.INFERT) que está en el frente del túmulo (Figs. 13, 15), el cortejo discurre en sentido opuesto, de izquierda a derecha, y tiene una configuración más airosa, tanto en la distribución de los personajes como en la descripción del paisaje. Suelo de tierra formando ligeras ondulaciones, salpicado de arbustos, hay un par de árboles altos en la zona media y otro bajo en el borde derecho que permite ver los planos sucesivos donde se sitúan las construcciones de la ciudad, cubierta con un cúmulo de nubes acaracoladas: se muestra parcialmente el paramento de un edificio rematado en frontón triangular, al fondo un templo de cúpula escalonada rematada en bola y pirámide, y cerca de este también un obelisco. A la izquierda camina el cortejo secular, distinguiéndose al rey Felipe II, con rosario en la mano, conversando con su hijo el príncipe don Carlos; ambos llevan sobre el pecho el collar de la orden del Toisón de Oro. Inmediatamente detrás se ve a un caballero barbado, con cadena en el pecho y un rollo en la mano; le siguen otros tres personajes que parecen conversar; por delante del rey y su hijo caminan, pendientes de sus mayores, los jóvenes archiduques Rodolfo y Ernesto (en 1565 tenían 13 y 12 años, respectivamente). Las

81. Pisa, 83v.



Figura 13. La traslación de la reliquia del cuerpo de san Eugenio en 1565.



Figura 15. La traslación de la reliquia del cuerpo de san Eugenio en 1565 (detalle): El rey Felipe II, el príncipe don Carlos, los archiduques Rodolfo y Ernesto de Austria, y caballeros en el cortejo de traslación.

andas –guarnecidas con paños ricos adornados con rameados y flocladuras– son portadas por cuatro obispos, uno de los cuales parece esforzarse en aguantar el peso al flexionar una de sus piernas. El arca es rectangular, tiene caras cajeadas y una cubierta cupulada adornada con gallones.

#### 8.4. Otros motivos de figuración humana

Entre los elementos que sólo parecen tener un fin ornamental, se sitúan las dos parejas de figuras masculinas que sostienen el escudo real en los lados mayores del arca (Fig. 16a-b). Su configuración física responde a modelos manieristas de anatomía potente, con músculos que los escorzos de sus respectivas posturas remarcan aún más, manos grandes, igual que las facciones algo descarnadas en las de arriba, diferenciando su expresión más concentrada o agitada según el caso. Parecen evidentes sus connotaciones miguelangelescas, pero creo que también debe tomarse en consideración la influencia de la escultura de Alonso Berruguete, fallecido en Toledo apenas ocho años antes de que Merino y Vergara hicieran el arca de san Eugenio.



Figura 16. Figuras tenantes del escudo real en la cara frontal del arca.

En la trasera, sin embargo, creo que las figuras son femeninas, pues así parece por su anatomía de modelado suave, piel tersa y senos apenas insinuados, también por sus rasgos faciales.

Los niños desnudos que están sentados sobre el tumbo de la tapa del arca (Fig. 17b), tienen relación directa con los que rematan los facistoles de coro de la catedral de Toledo diseñados por Nicolás de Vergara *el Viejo* y ejecutados por su hijo. No sólo coincide su configuración, sino también la variación en sus posturas, más efectiva en el caso de los facistoles donde sólo hay tres, mientras que en el arca hay sólo dos variaciones que se repiten alternativamente en el perímetro del tumbo: uno apoya la mano sobre la rodilla contraria flexionada y gira la cabeza a la derecha; el otro adopta un *contrapposto más forzado*, abatiendo las piernas a la izquierda y girando la cabeza en el mismo sentido, mientras cruza el brazo hacia el lado opuesto en un ademán que parece como si se acariciara el cabello. Ignoro si su presencia en el arca tiene sólo una función decorativa o esconde algún significado simbólico.

Por último, hay un motivo que puede pasar desapercibido fácilmente: sobre la cartela conmemorativa que está debajo del escudo real, en el frente del arca, hay un mascarón humano con rostro compungido y una gruesa lágrima cayendo de uno de sus ojos (Fig. 18a), supongo que como expresión luctuosa en memoria del santo. Algo



Figura 17. *San Eugenio* en la pirámide de remate. *Niño recostado* en el tumbo de la tapa.



Figura 18. Mascarón sobre cartela conmemorativa en la caja del arca. Figura de delfín de la tapa.

que le singulariza frente a los mascarones animados más habituales en las decoraciones manieristas, a menudo iracundos cuando no grotescos, como el que muerde el borde superior del escudo real en esta misma zona.

### 8.5. Escenas y figuras fantásticas

La figuración fantástica está formada por motivos propios del grutesco renacentista. Es posible que su inclusión en el arca no tenga una finalidad meramente ornamental, sino que obedezca también a razones simbólicas, si bien la ambigüedad de dichos motivos –cuando

no su significado dual en algunos casos- deja su posible interpretación en este contexto en un plano meramente hipotético<sup>82</sup>.

Inspirado por las decoraciones halladas en la Domus Aurea, tras ser descubiertos sus restos en Roma a finales del siglo XV, el grutesco se popularizó rápidamente a través de las composiciones creadas por el principal colaborador de Rafael, Giovanni de Udine, en las Logias vaticanas a comienzos de la centuria siguiente. Su conocimiento se difundió sobre todo a través de dibujos y estampas que contenían los diseños ornamentales inventados por diferentes artistas. Ya Enrique de Arfe había hecho uso tempranamente de estos motivos en el banco de la custodia de asiento que realizó en 1515-24 para la catedral de Toledo<sup>83</sup>.

Los elementos más visibles en el arca de san Eugenio son las sirenas –“arpías” dicen equivocadamente los inventarios del sagrario- sobrepuestas en las aristas de la caja (Fig. 19), y los delfines que rematan los lados menores de la plataforma de la tapa



Figura 19. Una de las sirenas de la caja del arca.

82. Sobre el grutesco y su interpretación véase principalmente André Chastel, *El grutesco* (Madrid: Akal, 2000); Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600* (Madrid: Cátedra, 1985); *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989); Ana Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)* (Barcelona: Anthropos, 1993); César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001).

83. Me he referido a esta pieza en diferentes ocasiones: “Enrique de Arfe. Custodia de asiento”. Publicado en el catálogo de la exposición *Ysabel, la reina católica. Una mirada desde la catedral primada*, organizada en la Catedral de Toledo en 15 de junio-26 de noviembre de 2005. Toledo: Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, 2005, núm. 243b, 523-529; “La platería”, en dir. y coord. Ramón González Ruiz, *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia* (Burgos: Promecal Publicaciones, 2010), 367-369; “Estudio histórico-artístico de la custodia portátil y de la custodia de asiento”, en *La conservación-restauración de la Custodia de la Catedral de Toledo* (Madrid: Ministerio de Cultura-Catedral Primada de Toledo, 2023), 13-39.

(Fig. 18b). En ambos casos las figuras están fundidas y cinceladas en al-torre relieve. Las sirenas están desnudas en su parte humana, con un torso alargado y sin apenas formas –como suele ocurrir en esta época con este tipo de figuras híbridas<sup>84</sup>–, el vientre suavemente modelado, los pechos breves y los brazos ligeramente flexionados hacia atrás hasta apoyar en la pared del arca; la cola está bifurcada, tiene la superficie escamada y abraza serpenteando los lados del arca; la cabeza tiene el cabello ondulado recogido, y el rostro muestra facciones correctas, quizá algo grandes, pero carece de expresión; el contorno de su cuerpo está rodeado de hojas y frutos, que también están entre las colas, aunque combinados aquí con volutas bifurcadas y un cordón vermiculado, además, su cuerpo asienta sobre una cartela de cueros recortados. La zona genital de la figura está cubierta con un faldellín de aletas del que brota una máscara monstruosa –“festón” lo llaman ingenuamente en los inventarios del sagrario– sobresaliendo amenazante de manera muy prominente. Creo que este último detalle las relaciona con la nereida Escila mencionada en el canto XII de la *Odisea*, que llevaba adheridos a su cintura seis perros feroces. En cuanto a los delfines, tienen el cuerpo muy abombado en la mitad superior y muy estrecho hacia la cola que remata en una aleta bifurcada, escamas en toda la superficie del lomo, aletas laterales, ojos incisivos resaltados bajo un arco ciliar muy grueso, boca alargada en pico con fosas nasales, barbas y toda una hilera de pequeños dientes, pero sin mandíbula inferior.

La sirena-pez tiene antecedentes dentro del arte cristiano que se remontan al copto y bizantino medieval; incluso se la describe tempranamente en el *Liber monstrorum de diversis generibus* (ss. VIII-IX). Asociada comúnmente con el pecado de lujuria, su iconografía se generalizó a partir del siglo XII como modelo preferente frente a la sirena-pájaro de la mitología grecorromana, vinculándola con una forma de seducción erótica fatal que puede causar la ruina de quien se ha convertido en objeto de su atención<sup>85</sup>. También representaba los peligros del mar, igual que otros peces y seres híbridos monstruosos, algo que aún se vería intensificado por las travesías ultramarinas, como demuestra su frecuente representación en las cartografías de la época. No obstante, dependiendo del contexto, su significado puede ser ambiguo, pues se encuentra también a estos seres marinos sosteniendo con sus manos o sobre su cuerpo los barcos realizados en metal precioso concebidos

84. Véase como ejemplo la sirena que forma el vástago de una copa del Tesoro del Delfín (Museo Nacional del Prado, Madrid; núm. 0001), realizada probablemente en París, en el tercer cuarto del siglo XVI; cfr. Letizia Arbeteta Mira, *El tesoro del Delfín. Catálogo razonado* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), 123-125, núm. 12.

85. *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques* (París: Leturcy et Ané, 1963), vol. 15, 1367-1370; Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008); Carlos García Gual, *Sirenas. Seducciones y metamorfosis* (Madrid: Turner Publicaciones, 2014).



como centro de mesa o como salero, que pueden encontrarse en el ámbito de las cortes occidentales durante el siglo XV y al menos hasta el primer tercio del siglo XVI: como el centro de mesa Schlüsselfelder (Germanisches Nationalmuseum, Núremberg; núm. HG2146), fechado ca. 1503<sup>86</sup>, y la nave Burghley, realizada en París en 1527-28 (Victoria & Albert Museum, Londres; núm. M.60-1959)<sup>87</sup>, ambos sostenidos por la figura de una sirena. O la nao-relicario de santa Leocadia (catedral de Toledo), obra de la segunda mitad del siglo XV, cuyo casco original debió ser una concha de nautilus<sup>88</sup> como la del barco conservado en el Museo Capitular de La Seo de Zaragoza (Zaragoza, antes de 1482 y 1505)<sup>89</sup>; estas dos últimas piezas están sostenidas por una especie de dragón marino, un ceto<sup>90</sup>.

Así mismo, las sirenas –esta vez con cola única– fueron motivo frecuente en los colgantes creados por la joyería de la segunda mitad del siglo XVI, cuya presencia en la producción española queda acreditada por los dibujos de examen de algunos plateros de Barcelona<sup>91</sup>, mientras a los ejemplares conservados se les atribuye diversa procedencia; el modelo todavía sería replicado por plateros del siglo XIX. En la mayoría de ellos se sigue habitualmente la iconografía de la sirena en actitud coqueta, mirándose en un espejo mientras peina su larga cabellera. Se diferencia de ellos el ejemplar conservado en el Museo degli Argenti (Palacio Pitti, Florencia), procedente de la colección de la electriz palatina Ana María Ludovica de Médicis, pues la sirena tiene el cabello recogido de forma similar a las del arca de san Eugenio, está coronada, y sostiene un espejo radiante como un sol y un reloj de arena<sup>92</sup>.

Pero durante el Renacimiento, gracias a la influencia del pensamiento neoplatónico, volvió a atribuirse a la sirena el significado positivo que también había tenido en la mitología griega: como el delfín, tiene función de *psicopompos* en el universo, pues es símbolo de la armonía que atrae al alma y la conduce a las regiones divinas<sup>93</sup>, razón que justificó también su presencia en los sepulcros romanos de

86. Germanisches National Museum, "Sogenanntes Schlüsselfelder Tafelschiff (HG2146)", consultado en 27 de enero de 2023, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG2146>.

87. Ronald W. Lightbown, *French Silver. Victoria and Albert Museum Catalogue* (Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1978), 28-34.

88. Pérez Grande, Margarita. "Nao-relicario de santa Leocadia". En *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, núm.124, 349-350; II, 121. Publicado en el catálogo de la exposición dirigido por Isidro Bango Torviso, León: Junta de Castilla y León-Caja España, 2000.

89. Cristina Esteras Martín, "Nave", en *Jocalias para un aniversario* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995), núm. 2, 66-69.

90. Elvira, 137.

91. Priscilla E. Muller, *Jewels in Spain, 1500-1800* (Madrid: Editorial El Viso, 2012), 87-89.

92. Yvonne Hackenbroch, Maria Sframeli, *I gioielli dell'Eletrice Palatina al Museo degli Argenti* (Florencia: Centro Di, 1988), 74-75.

93. García Álvarez, 183-184.

época imperial. Quizá por este motivo se incluyeron en el arca de san Eugenio, guardando las cuatro esquinas de la caja y dispuestas como si fueran mascarones de proa. Incluso su posible configuración como la nereida Escila, indicaría aún más su carácter de guardianas de una frontera sólo apta para iniciados: el monstruo situado en su zona genital y la forma amenazadora con la que sobresale en dirección al espectador actuaría como señal disuasoria para quien no lo fuera.

Respecto al delfín, su consideración simbólica e incluso su apariencia física experimentó un proceso a la inversa en el arte renacentista. Al principio se utilizaron preferentemente como motivo puramente ornamental. Véase como ejemplo en una obra de platería, el relicario de los corporales de Arcavell, realizado en Barcelona, en 1516 (Museo Diocesano de Seo de Urgell, Lérida)<sup>94</sup>, donde se sitúan a ambos lados del ostensorio, adoptando no sólo la forma de una tornapunta sinuosa, sino emparejándose en rigurosa simetría para adosarse a la estructura; su lomo está recorrido por una costra vegetal y en lugar de aleta, la cola remata en una perilla. En cuanto a su simbolismo, en la Antigüedad formaban parte del cortejo del dios Poseidón, eran cabalgados por tritones o nereidas, y tiraban también de carros en forma de concha transportando a Anfítrite, Venus y Galatea; además, por su carácter amigable, eran considerados animales positivos para la navegación. Sin embargo, ya en el propio arte grecorromano su fisonomía no sólo comenzó a experimentar cambios que le fueron alejando del original, sino que también adoptó incluso una expresión feroz. El Renacimiento recogió esta última versión y, dado el contexto en el que se encuentran los dos que aparecen en la tapa del arca, su significado estaría probablemente en sintonía con el de las sirenas, representando el medio que permite al alma atravesar las regiones del Más Allá, purificándose –sirena y delfín forman parte del elemento Agua–, para renacer al alcanzar la inmortalidad<sup>95</sup>.

Hay otra decoración en el arca vinculada con el agua y la tierra que, sin embargo, pasa desapercibida si no es posible observar la pieza de cerca. Está grabada sobre la boca de la caja, formando un friso continuo que sólo se interrumpe en el lado de la derecha donde aparecen otros motivos (Figs. 20-22). La temática resulta insólita para una pieza religiosa, pues se representan escenas de combate entre seres marinos, en las que al parecer participan también hombres, pues al menos varias de las figuras tienen una configuración enteramente humana. Además del medio acuático representado por las ondas del agua, se muestra también en primer término la orilla de tierra con árboles y

94. Nuria de Dalmases, Daniel Giralt-Miracle, Ramón Manent, *Plateros y joyeros de Cataluña* (Barcelona: Ediciones Destino, 1985), 132.

95. García Álvarez, 153-156; Müller, 130.

vegetación, algunos islotes intermedios y al fondo pequeñas montañas cónicas. Aunque hay alguna repetición, sorprende sin embargo la variedad de figuras y situaciones representadas, pues en cada uno de los tres lados es diferente.

En el frente, se ve en la orilla a dos náyades recostadas sobre un odre: una de ellas tiene las piernas cruzadas y una actitud pensativa, mientras sufre el acoso a sus espaldas de un sátiro que la acecha tendiendo una de sus manos hacia ella, y del lado del mar, de un bípedo con caparazón de caracol y barba de chivo; la otra náyade vuelve el rostro hacia el sátiro que la acecha, tiene las piernas plegadas, está tocada con una diadema probablemente de espigas y sostiene quizá una rama de olivo. Por la orilla corre un joven apenas cubierto con un paño que ondea al viento, y parece intentar atrapar a un hipocampo tirando de las riendas; en el agua, hay dos nereidas de espaldas navegando desnudas sobre un pez barbudo y un bípedo con cabeza de pato y cola serpentina; hay también dos figuras masculinas, igualmente desnudas, pero llevan casco y van armadas: una cabalga de espaldas a horcajadas sobre un pez, tensando el arco a punto de disparar una flecha sobre un monstruo bípedo con patas equinas, largo cuello, cabeza antropomorfa con cuernos rizados y cuerpo vermiculado; otro va a lomos de un toro marino y se aleja raudo, lanza en ristre, de un tritón que sopla una caracola de larga boquilla; hay tritones que combaten entre sí con



Figura 20. Escenas de *Combate de monstruos marinos* en el friso de la caja del arca.



Fig. 21. Escenas de *Combate de monstruos marinos* en el friso de la caja del arca.



Figura 22. Escenas de *Combate de monstruos marinos* en el friso de la caja del arca.

clavas, otros están armados con tridente y escudo y tienen cabeza de sátiro, algunos parecen querer atrapar a bípedos con cuerpo de caracol y barba de chivo, y otro apalea a un pez de boca picuda semejante a un barracuda, mientras un niño intenta descoyuntarle las fauces; hay peces que nadan tranquilos a la par, y caracoles con doble cabeza de serpiente, y alguna concha.

También en la trasera flotan en el agua una concha y una tortuga, y hay peces nadando a la par; nereidas que emergen del agua con el cabello al viento; otras que van a lomos de un tritón; niños y nereidas que cabalgan delfines blandiendo paños en el aire como si fueran velas, igual que lo hace un tritón enfrentado a un sátiro; una figura femenina de pie sobre una concha que eleva la cabeza al cielo mientras se apoya sobre una rueda; y otra infantil que navega sobre una concha tirada por una pareja de delfines. No obstante, también hay escenas violentas: en la orilla, una náyade sentada esta vez sobre un odre es acosada por un sátiro, y una figura humana tensa el arco apuntando en dirección a unos peces que emergen del agua; en el ámbito acuático, hay soldados con lanza que cabalgan bípedos y clavan su arma en un monstruo con cabeza de lobo o de perro. Finalmente, en el lado izquierdo del friso hay dos tritones sosteniendo un paño ondeante y dos sátiros en cuclillas que se repiten.

El mundo imaginario de los seres marinos comenzó a desarrollarse en el arte griego a partir del siglo IV a.C. Recuperado por el Renacimiento, se convirtió en una temática habitual a partir del siglo XVI. El repertorio que desarrolla el friso del arca incluye la mayor parte de los motivos que la inventiva de los artistas de esta época fue capaz de generar<sup>96</sup>: peces más cerca de la fantasía que de la realidad, agresivos unas veces con sus gestos amenazantes y sus dientes afilados, dóciles en otras cuando navegan sobre las olas suavemente emparejados o llevando a una nereida desnuda sobre su lomo, rápidos y ligeros cuando tiran del carro-concha de Galatea o de Venus, conducido también por un niño. Tritones con doble cola de pez y forma humana o cabeza de sátiro, soplando una caracola, llevando a lomos a una nereida, y combatiendo entre sí o con monstruos híbridos. Andrea Mantegna había compuesto en el último cuarto del siglo XV (Albertina Museum, Viena) dos estampas que al unirse formaban un friso con este tema y donde se mostraba a un grupo de monstruos marinos combatiendo con ensañamiento, inspirado quizá en la leyenda de los *telquines* mitológicos como metáfora de la Envidia<sup>97</sup>. Sin embargo, las escenas del arca de san Eugenio no parecen tener el mismo sentido, y parecería

96. Elvira, 135-140.

97. Michael A. Jacobsen, "The meaning of Mantegna's *Battle of sea monsters*, *The Art Bulletin*, vol. 64, núm. 4 (1982), 623-629.

extraño de nuevo haberlas elegido si no encerraran algún significado. Por un lado, están implicados dos elementos de la naturaleza, el agua y la tierra, por otro, es evidente la tensión violenta que hay en cada uno de ellos frente a la actitud relajada e incluso meditativa de las náyades. Todo parece indicar que se trata de una *psicomaquia*, siendo los monstruos –seres híbridos de doble o múltiple naturaleza ligada a la metamorfosis, pero también al caos por su carácter irreal propio de un mundo oscuro de pesadilla– metáfora de las pasiones del alma<sup>98</sup>.

Por otra parte, el acoso que los sátiros libidinosos ejercen sobre las ninfas también es una temática muy común, y aunque podrían citarse diversos ejemplos, quisiera mencionar en particular una estampa de Marco de Ravenna, según Rafael (ca. 1516/20), en la que un sátiro camuflado entre la vegetación observa libidinoso a una ninfa que está peinándose en la orilla de un río, y –como los del arca– alarga ya su brazo hacia ella (British Museum, Londres; núm. H, 2.80).

En cuanto a las escenas de criaturas marinas, no he encontrado referencias concretas en las representaciones artísticas de la época de las que hayan podido derivar las imágenes del arca; su ejecución lineal parece evidenciar una posible inspiración en dibujos o estampas. Estos motivos pueden encontrarse con cierta frecuencia en los diseños para objetos de platería<sup>99</sup> y de joyería desde mediados del siglo XVI (Erasmus Hornick, Hans y Adrian Collaert, Virgil Solis, etc.). Y también en algunas piezas conservadas como el juego de seis platos realizado en Londres por Roger Flint en 1572-73 que se conserva en el Museo Victoria & Albert de Londres (núm. M.55-1946), o en los numerosos colgantes con figuras de tritones, hipocampos, bípedos monstruosos y peces de fauces abiertas, a menudo cabalgados por soldados combatientes (un modelo este último que puede encontrarse también en los exámenes de maestría de los plateros barceloneses de la época)<sup>100</sup>. Las figuras con caparazón de caracol aparecían ya en entalles antiguos, aunque se habían popularizado y diversificado sobre todo a partir de su frecuente inclusión en las iluminaciones de manuscritos góticos, como parte del bestiario fantástico, siendo la concha un objeto mágico generador de monstruos que se oponen a la propia estructura

98. Müller, 182-183.

99. John Forrest Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism, 1540-1620* (Londres: Sotheby Parke Bernet, 1976), 355-356; figs. 190, 195, 200, 201, 202.

100. Véase como referencia general Hackenbroch, Y. (1979). *Renaissance Jewellery*. Londres: Sotheby Parke Bernet, 324-327; Muller, 87-97. También podrían considerarse otras dos piezas de platería, quizá españolas, fechadas ca. 1560/70: una fuente de la colección Mascort y una taza de la colección Alorda-Derksen. Véanse como referencia, respectivamente: Lourdes de Sanjosé Llongares, *La platería en la colección Mascort. Los artífices y sus obras, siglos XIV-XIX* (Torroella de Montegri: Fundación Mascort, 2022), núm. 136, 324-327; Cristina Esteras Martín, *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (obras escogidas)* (Barcelona-London: Igol, S.A., 2005), núm. 11, 88-93.

regular y perfecta del caparazón<sup>101</sup>. Resulta un poco más extraña la figura femenina de pie sobre una concha, mirando al cielo y apoyándose sobre una rueda que aparece en las escenas del arca. Podría tratarse en principio de una representación de la nereida Galatea<sup>102</sup>, cuyo triunfo había representado Rafael en el fresco de la Villa Farnesina de Roma (1510-11). Si bien faltaría el detalle de que el carro-concha estuviera tirado por delfines, y la rueda es un elemento singular que parece indicar otra interpretación. Creo que esta figura bien podría ser producto de una fusión de la iconografía de la Fortuna y de la Ocasión. La rueda está asociada tradicionalmente al juego de la Fortuna, pero también en el emblema CXXI de Alciato, *La Ocasión* flota de pie en el mar sobre una rueda<sup>103</sup>. Más tarde, en la *Iconología* de Cesare Ripa (1593) la "Fortuna buena" representada en una medalla del emperador Geta se describe como una mujer sedente "que se apoya con el brazo derecho sobre una rueda", mientras con la izquierda sostiene una cornucopia. En una estampa de Hans Sebald Deham, la Fortuna está representada en tierra, portando un timón (1541); en otra atribuida a Hendrick Goltzius (finales del siglo XVI) aparece desnuda sosteniendo una vela henchida por el viento, navegando sobre una concha y apoyando uno de sus pies en una bola (Museo Nacional de Eslovenia, Ljubljana).

El lado derecho del friso –como ya se ha dicho– lleva una decoración distinta, ignoro por qué razón. Está igualmente grabada, pero su composición es algo caótica pues no parece tener un orden lógico: roleos, tallos largos y tornapuntas de los que brotan hojas y frutos, pero también un hipocampo y una cabeza de carnero; enredados en los tallos hay niños que soplan una caracola, otros que sostienen un óvalo con frutas (esta parte es la más confusa pues parece como si la decoración estuviera algo alterada quizá a causa de una intervención posterior); hay también colgaduras de paños que sostienen ramilletes de frutos, suspendidas de cintas ondulantes, y una figura humana sedente que sostiene el tallo del que brota la cabeza de un carnero.

Motivos parecidos a estos pueden encontrarse en los cajeados grabados sobre la plataforma intermedia de la tapa (Fig. 23a-b), pero aquí tienen un orden más preciso y la ejecución parece también de mayor calidad; los roleos y tornapuntas incluyen así mismo figuras de términos monstruosos: bichas aladas con el cabello erizado, bípedos alados y también pájaros. Pero, además, en el centro de los lados menores hay unos óvalos en cuyo interior se aprecia la representación de

101. Jurgis Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica* (Madrid: Cátedra, 1983), 57-67.

102. García Álvarez, 153-154.

103. *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas, añadidos de figuras y de nuevos emblemas* (Lyon: Guillel Morovillio, 1549; edición facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1975), 68-69.

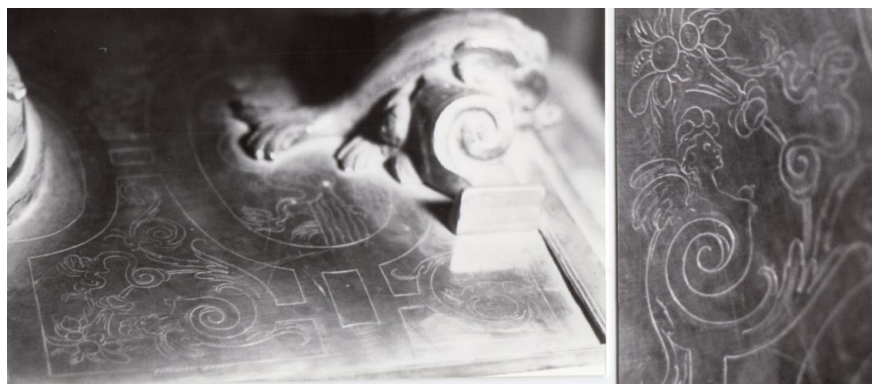


Figura 23. Decoración grabada en la plataforma de la tapa. Detalle de motivo fantástico.

una superficie acuática con un pez en uno de ellos mientras en el otro sólo se llega a apreciar una figura infantil; y es que en ambos casos van sobrepuestas en ese mismo punto, tapando parcialmente la decoración grabada, las dos figuras de delfines en altorrelieve que ya se han mencionado. Así como las escenas marinas se corresponden con las del friso de la caja, los delfines no son idénticos a los representados en ellas, por lo que dado su carácter invasivo podrían ser fruto de un añadido posterior. Si fue así, la cuestión es en qué momento se produjo esa adición, algo difícil verificar pues no se menciona su presencia ni en el inventario de 1580 ni en los posteriores; aunque esto tampoco debe extrañar dado que se suelen copiar las descripciones de un inventario a otro, advirtiéndose sólo si hay alguna falta o discrepancia. Lo cierto es que resultaría algo extraño –habida cuenta además de la simbología que parecen tener en el arca– que se debieran a la intervención realizada por Francisco Andrés de Salinas en 1640, pues así configurados no se encuentra este tipo de delfín en otras piezas de la época. En cambio, la cornisa de los facistoles del coro realizados por Vergara lleva aplicadas también figuras de delfines similares a estos del arca (su cola es más larga y ondulante). No obstante, las aplicaciones que flanquean a estos últimos –volutas de aristas vivas asentadas sobre placas rectangulares con el extremo doblado en ángulo– no tienen otra correspondencia en la pieza, y sí parecen más propias de un momento posterior.

El motivo del “follaje habitado” había nacido en el arte de la Roma imperial y fue redescubierto en el Renacimiento principalmente a través de las decoraciones de la Domus Aurea<sup>104</sup>, convirtiéndose en una de las principales expresiones del grotesco. Sin embargo, la idea

104. Destacan particularmente en favor de la difusión de estos motivos las estampas editadas durante el segundo tercio del siglo XVI por Antonio Salamanca.

original de una decoración que une como un todo elementos vegetales y figuración tenía su antecedente en el arte de las culturas asiáticas, remontándose en algunos casos a comienzos del III milenio a.C. Su uso había perdurado allí hasta integrarse en el repertorio del arte islámico, coincidiendo con su adopción por parte del arte cristiano como muestran los tejidos coptos fechados en el siglo VIII, si bien su llegada al arte europeo se detecta ya al final de la Edad del Hierro en el arte celta<sup>105</sup>. Dentro del arte cristiano el motivo no sólo mantuvo su presencia de forma continuada, sino que durante la Edad Media tendió a fusionarse con las *drôleries* protagonizadas por el bestiario fantástico, de manera que a partir del siglo XII ya se había hecho común en las decoraciones de la arquitectura y de las artes suntuarias, especialmente en la platería y en los objetos realizados en los talleres de esmaltes de Limoges. No obstante, su verdadero desarrollo se produjo durante la segunda mitad del siglo XIII y el XIV en el campo de los *marginalia* de los manuscritos iluminados<sup>106</sup>. Así pues, cuando el Renacimiento recuperó la fuente clásica y surgió el grutesco, este modelo decorativo tenía ya profundas raíces en el arte europeo, expresando de forma lúdica de nuevo un mundo de fantasía sujeto en todo caso a un orden que le dota de cierta lógica.

En la tapa del arca, el tumbo que recorre su perímetro está adornado íntegramente con una composición vinculada también con el grutesco, aunque sus características son distintas (Fig. 24). Está labrada en bajorrelieve, dejando los motivos en liso sobre un fondo matizado con un suave rayado, y se divide en tramos que repiten su configuración sin apenas variaciones. En los lados mayores, esta decoración alterna con las figuras recostadas de las virtudes y de los niños sentados que ya se han mencionado. Forma una especie de enrejado mixtilíneo cuyos extremos rematan en volutas bifurcadas y aletas, propias de la ornamentación de “cueros recortados”. Las viñetas incluyen en el eje la figura de un término alado con brazos y alas extendidos, que parece brotar de una vaina y sostiene en su cabeza un jarrón a modo de herma canéfora; en las esquinas se sitúan simétricas (afrentadas o confrontadas) figuras de animales: pájaros –algunos en postura contornada– y perros de hocico alargado, sentados y levantando una pata. En los lados menores del arca, la composición forma también un enrejado mixtilíneo con cueros y frutos o ramas de olivo, pero esta vez centra con un óvalo

105. Véase como ejemplo el escudo de Wandswoth, fechado entre los siglos IV-II a.C. (British Museum, Londres; núm. 1858,1116.2). Creo que en cierta forma se relaciona también con ello el motivo del entrelazo sin fin formado por animales tubulares que muerden con bocas picudas su propio cuerpo, utilizado en el ornato de objetos labrados en metal por los pueblos germanos durante los siglos VII-VIII, adoptado ya por el arte cristiano en este último siglo como demuestran, por ejemplo, las iluminaciones del *Libro de Durrow* (Trinity College, Dublín; MS 57).

106. Baltrušaitis, 113-138; Chastel, 39-46.



sobre el que se sitúa un jarrón ovoide con un ramillete del que penden hacia los lados colgaduras de paños, mientras en las viñetas inferiores aparecen figuras de pájaros contrapuestas. El intervalo entre tramo y tramo lo ocupa una hornacina de medio punto en perspectiva, con casetones en la rosca del arco y resaltos en friso y banco con figuras de términos sobre estípites; la base de la hornacina deriva también del cuero recortado formando volutas que actúan como una repisa. En el interior de las hornacinas aparecen figuras aladas de pie, vestidas con túnicas a la antigua transparentando el ombligo, con sólo ligeras variaciones en su postura, y haciendo un gesto ambiguo con una de sus manos, como si sostuvieran algo.

Este tipo de decoraciones derivan también de los frescos de las Logias vaticanas, inspirados a su vez parcialmente en los modelos del tercer estilo pompeyano. Sin embargo, su configuración en el arca une las arquitecturas en perspectiva con encuadramientos que anticipan las *ferroneries* del último cuarto de la centuria, a partir de las variaciones del diseño de cueros recortados combinados con formas ovales. Son sobre todo los diseños de Cornelis II Floris, de Virgil Solis, Wenzel Jamitzer y Erasmus Hornick los que parecen haber difundido este tipo de diseños. También por algunos detalles pueden servir como referencia las composiciones de grutesco de Cornelis Bos y Jacques Androuet de Cerceau.

### 8.6. Otros motivos ornamentales

Cabe mencionar en primer lugar la decoración de “cueros recortados”, pues este motivo, muy distintivo del repertorio manierista,

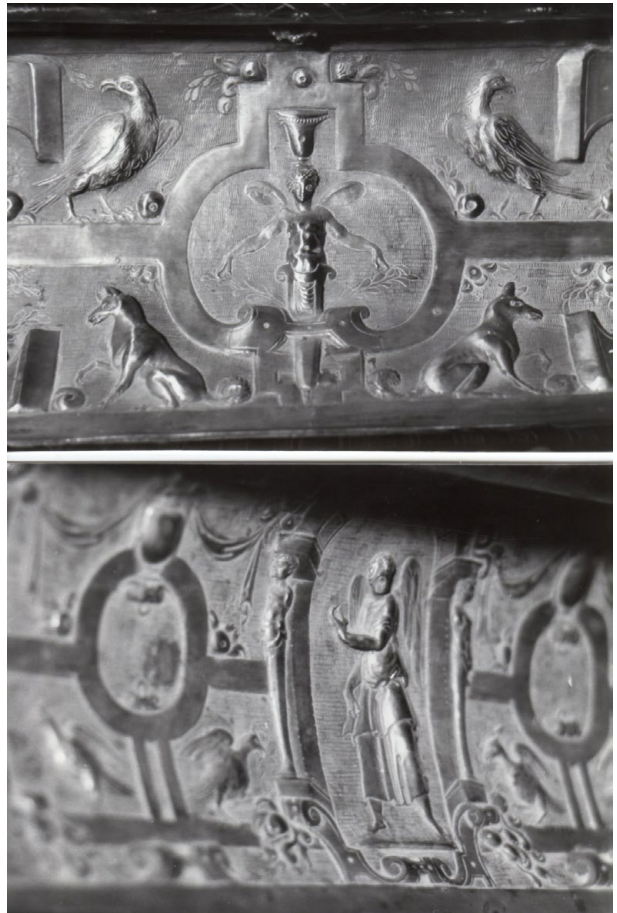


Figura 24. Decoraciones de grutesco en el tumbo de la tapa.

se ha utilizado en diferentes partes del arca. Ya se ha mencionado su presencia en el friso de la tapa, pero también se encuentra formando cartelas con óvalo y encuadres, en unos casos grabadas, como las que alternan con los motivos fantásticos del friso de la caja, las que enmarcan el escudo real que aparece en el frente y la trasera del arca, y las sirenas aplicadas en las esquinas; incluso en las que adornan el asiento del arca –apenas visibles dada su ubicación–, en las que se insertan ramajes vegetales y sorprendentes figuras femeninas desnudas sentadas sobre los marcos o recostadas en actitud meditativa. En otros casos, los encuadres están labrados en relieve, como en el lecho de las sirenas de la caja, en las cartelas que contienen las inscripciones conmemorativas en la base del arca y las que enmarcan los escudos situados en la zona intermedia de la tapa. Nicolás de Vergara sólo usa volutas bifurcadas en relieve en los encuadres de las escenas de los facistoles del coro catedralicio. Las referencias en los grabados contemporáneos se encuentran de nuevo en los diseños de Virgil Solis, pero también en los de Cornelis Bos, Benedetto Battini y Jacob Floris de Vriendt, todos ellos editados en 1550-60.

El óvalo combinado con trazos rectos que se encadenan formando cajeados es otro motivo propio de los diseños geométricos de la época; los óvalos grabados en plano o labrados en relieve, y los cajeados rellenos o no con alguna decoración. Esta compartimentación de la superficie responde a un criterio clasicista que se irá haciendo todavía más estricto durante el último cuarto del siglo XVI, siguiendo principalmente los diseños de Serlio<sup>107</sup>. Así se adorna la plataforma de la tapa del arca; en el asiento de la caja se aprecia también un encuadre sobrepuesto con tramos curvos en el eje mayor y tramos rectos abiertos en el menor, en cuyo centro hay un óvalo resaltado que rodea el punto donde originalmente debía haber un remate o un pinjante ahora perdido. Así mismo, hay otros óvalos resaltados en el centro de la base del arca y del alero de la tapa, por anverso y reverso; sin embargo, sólo el primero es original pues lleva sobrepuesta una hoja de acanto idéntica a las que rematan las esquinas del alero de la tapa; el otro parece aplicado sobre el marco delineado inicial y lleva una decoración de ces y cuadrifolios grabada en labor de “picado de lustre”, lo que indica que debió añadirse en la intervención realizada por Salinas en 1640. Este mismo tipo de labor, con ligeras variaciones en el diseño y desigual factura, se encuentra también en los airosos roleos que adornan las placas ovaladas añadidas en la cubierta del tabernáculo de la tapa, que contienen la inscripción conmemorativa de 1640 y el

---

107. Sirvan como ejemplo la cruz-relicario con figura de santa Elena (1590) y el arca de santa Leocadia (1590-92), realizadas por Francisco Merino para la catedral de Toledo que ya se han citado.

escudo del canónigo obrero; y en una elaboración más escueta –aunque con algunas variaciones en el diseño–, en las pilastras que enmarcan la escena del anverso del propio tabernáculo, en los costados de los sitiales de las figuras de la *Fe* y de la *Caridad* y en el escalón superior del basamento de la pirámide de remate. A la misma época debe corresponder también el adorno de roleos alternados con cintas en aspa que adornan la moldura del borde intermedio de la tapa.

Por último, hay dos motivos en el arca que pertenecen al repertorio clásico desde el arte grecorromano. Los gallones que bordean la base de la caja (en relieve) y la superficie del alero de la tapa (cincelados en plano), presentan un diseño distinto del más convencional, en línea con las variaciones que el arte renacentista fue introduciendo: están separados a intervalos regulares y enmarcados por un encuadre matizado que forma en la zona intermedia aberturas ciegas ovaladas y rectangulares. El otro motivo clásico son las hojas de acanto fundidas que están aplicadas en las esquinas del alero de la tapa y sobre los óvalos de la base del arca; son algo secas, por lo que casi se asemejan a una palmeta con el ápice levantado, en la base rematan con doble tornapunta y en el centro una voluta de cueros y un nervio estriado.

Además de los roleos y las guirnaldas que aparecen grabados en la base del arca, el friso de la boca, el tumbo y la plataforma intermedia de la tapa que ya se han mencionado, conviene destacar por su reiteración los frutos en forma de poma y los racimos combinados con hojas, formando pequeños cogollos o dispuestos en ristra. Es un motivo aparentemente anecdótico pero muy común en las ornamentaciones manieristas, especialmente vinculado con el ornamento de cueros recortados: aquí, además, están rodeando a las figuras que sostienen el escudo real y a las sirenas de las esquinas de la caja. Y, por último, los ángulos de la caja, desde la moldura al friso de la boca llevan aplicado un ornamento en forma de ristra de flores.

### 8.7. Emblemas heráldicos

El deseo de dejar memoria de sus hechos por parte de los individuos y de las instituciones se expresa a menudo a través de la inclusión de su emblema heráldico en las obras que promueven, lo que por otra parte y como ya se ha visto, ayuda también a entender las características de estas, así como las intervenciones posteriores orientadas a su mejora y conservación, significando así el valor que se las otorga. En el arca de san Eugenio, tres de los emblemas corresponden al momento de su realización y el cuarto a la intervención realizada en 1640<sup>108</sup>.

108. He incluido en las descripciones que siguen los colores y metales heráldicos con los que están configurados los emblemas, aunque no están representados en los escudos

### A) Escudo del rey Felipe II

Repujado en el centro de los lados mayores de la caja: cuartelado, 1) cuartelado de castillos y leones; 2) partido, cuatro palos, y cuartelado en sotuer, cinco palos y águilas; entado en punta, una granada; 3) cortado: faja en el jefe, y tres bandas; 4) cortado: tres lises en el jefe con bordura camponada, y león pasante, sobre el todo escusón partido con león rampante y águila. Va timbrado de corona con crestería de "cueros recortados" y frutos, rodeado del collar de la orden del Toisón de oro con su insignia. Cuartelado: 1) cuartelado, de gules, castillo de oro aclarado de azul, y de plata, león rampante de gules; 2) partido, de oro, cuatro palos de gules, y cuartelado en sotuer, de oro cuatro palos de gules, y de plata, águilas de sable [coronada de oro], picada y membrada de gules; entado en punta, de plata, una granada tajada de gules y con hojas de sable; 3) cortado, de gules, faja de plata, y de oro, bandas de azur, con bordura de gules; 4) de azur, sembrado de lises de oro con bordura camponada de plata y gules, y de sable, león de oro [coronado de oro], lenguado y armado de gules; escusón sobre todo, partido: 1) de oro, león de sable, lenguado y armado de gules; 2) de plata águila de gules coronada, picada y membrada de oro, cargado el pecho de un creciente trebolado de oro. Incluye las armas de Castilla y León, de Aragón y Sicilia, de Granada, Austria, Borgoña antigua, Borgoña moderna, Brabante, Flandes y Tirol. El escudo está timbrado con corona abierta y rodeado por el collar de la orden del Toisón de Oro.

### B) Emblema de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo (Fig. 25a)

Cartela fundida y cincelada sobrepuesta en el alero de la tapa, en el costado izquierdo: representa la escena de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. Su configuración es diferente a la representación de este mismo emblema que va en el centro de los facistoles del coro diseñados por Vergara.

### C) Escudo del gobernador del arzobispado en 1569, don Gómez Tello Girón (Fig. 25b)

Cartela fundida y cincelada sobrepuesta en el alero de la tapa, en el costado derecho, con las armas de sus progenitores (Tello y Deza): cuartelado, 1 y 4, de oro, águila de sable con alas explayadas; 2 y 3, cruz florenzada cargada de una cruceta y bordura cargada de ocho calderos. Era hijo de don Tello Gómez Girón y de doña Ana de Deza.



Figura 25. Emblemas heráldicos de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, del Gobernador del arzobispado don Gómez Tello Girón y del canónigo obrero don Baltasar de Haro.

#### D) Escudo del canónigo obrero en 1640, don Baltasar de Haro (Fig. 25c)

Grabado sobre el espejo ovalado situado en el lado izquierdo de la cubierta del túmulo prismático, con las armas de sus padres (Haro y Sotomayor): sobre una cruz flordelisada, partido, 1) dos lobos de sable en palo y bordura de gules cargada con ocho aspás; 2) de plata, tres fajas jaqueladas de gules y oro cargadas de un ceñidor de sable. Don Baltasar de Haro era el tercer hijo de don Luis Méndez de Haro Guzmán y de doña Beatriz López de Haro Sotomayor, IV marquesa del Carpio. La cruz probablemente sea de la orden de Alcántara, a la que debió pertenecer igual que su padre.

### 8.8. Documentos

Cuando en 1649 se realizó la visita al sagrario durante el arzobispado del cardenal Moscoso (r. 1646-1665), la reliquia del cuerpo de san Eugenio aún estaba en la capilla del Sepulcro, en espera de que concluyeran las obras del Ochavo para poder trasladarla allí. Al abrirla para comprobar su contenido, se encontró también una caja en “forma de escribanía” que mostró el sacristán mayor, Cristóbal Mexía, en cuyo interior había siete documentos<sup>109</sup>:

- *Una escritura de pergamino escrita en lengua francesa, firmada del rey Carlos de Francia, que dice: Charles, con un sello de oro pendiente con cuerdas de seda azul, blanca y colorada; en el dicho sello estan ympresas las tres flores de lises que son armas de los reyes de Francia, con su corona çerrada y alrededor del escudo el collar y horden de san Miguel, y una letra que dice Carolus nonus, Dey gratia rex francorum, y en las tres partes del escudo esta esculpido otro escudo de armas de la Reyna madre del dicho rey con una corona*

109. ACT. Inventarios núm. 37, ff. 5v-6.

*çerrada ençima del escudo y alrededor un cordon de san Francisco, con sus laçadas y una letra que diçe Dei gratia regina et mater. Y porque la dicha escritura es en lengua françesa esta con ella otra escritura en pergamino en lengua castellana autentica [f. 5bisv], firmada y signada de Diego Graçian, notario apostolico y escrivano de su magestad, por las que les pareçe que el dicho rey Carlos de Françia hiço donaçion desta sancta yglesia del cuerpo del bienaventurado san Eugenio, dos escrituras, una en lengua françesa y otra en latin traducida de la françesa, ambas enquadernadas en un libro de pergamino blanco y dorado, y en el frontispicio del estan una letras de oro en lengua francesa que diçen: Proces verbal faitc<sup>a</sup>; de la otra parte del libro estan escritas en latin las letras siguientes por traduction de las françesas: Proçessus berbalis factus super translationes reliquarium divi Eugenii primi archiepiscopi toletani ex divi Dionysis abbatia in Françia in sanctan eclesiam toletanum. Y de las dichas escrituras estan pendientes en cordones de colores morados y blancos, seis sellos redondos, los dos mas juntos a la escritura son mayores, y los quales menores.*

- *Otra escritura de pergamino en lengua latina con un sello en oja-delata pendiente de un cordon de media seda colorada, por la qual le mando el sancto cuerpo a don Pedro Manrique, canonigo de esta santa yglesia exsortandole que haga restituir la cabeça de san Quintin.*
- *Otra escritura en pergamino firmada con tres firmas y selladas con tres sellos de papel debajo de las firmas. La una diçe Baillet, y la otra Duc Drac; y la otra diçe De Diol, que pareçe ser una carta que escriben a el cabildo de esta sancta yglesia en que diçen con quanta diligencia y cuidado cumplieron el mandato del rey y Reyna de Françia para entregar el sancto cuerpo y encomiendan mucho la diligencia y cuidado de don Pedro Manrique çerca de este negocio, y piden con piedad y devoçion que rueguen a Dios por la unidad de fee.*
- *Un libro por acavar enquadernado en cuero berde con labores de oro que pareçe ser la historia de todo lo que paso en esta translation desde que don Pedro Manrique partio de esta çuidad, ansi en Françia como por el camino hasta que bolbio a ella con el sancto cuerpo.*
- *Otra escritura en papel en lengua castellan [sic], firmada y signada de Hernando de Lunar, raçionero y secretario del cavildo y de Juan Sanchez de Canales, escrivano publico del numero de esta ciudad, de la donaçion que hiço el rey don Phelipe segundo del sancto cuerpo, estando en esta çuidad a diez y nueve de nobiembre de mil y quinientos y sesenta y cinco años.*

- *Otra escritura en lengua castellana, firmada y signada de dos notarios, uno se llama Antonio de Rivera y otro Francisco Gonçalez, que dan testimonio como se bajo el sancto cuerpo del sepulcro al lugar y tabernaculo donde esta de presente.*
- *Una carta en papel, en lengua latina, del prior y convento del monasterio de San Dionisio, escrita al cabildo de esta sancta yglesia en que piden se ponga alguna reliquia en el lugar donde estava el cuerpo sancto para que aya memoria que estubo alli y rrueguen a Dios ad in biçen unos por otros.*

## Bibliografía

- Aimoino. "De translatione sanctorum martyrum Georgii monachi, Aurelii et Nathaliae ex urbe Corduba Parisios [871]". En *Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina*. Vol. 115, 939-960. París: Jacques-Paul Migne, 1852.
- Altaner, Berthold. *Patrología*; traducción de los PP. Eusebio Cuevas y Ursicino Domínguez del Val. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- Arbeteta Mira, Letizia. *El tesoro del Delfín. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.
- Ávila, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Baltrušaitis, Jurgis. *La Edad Media fantástica*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Bimbenet-Privat, Michèle. *Les orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*. París: Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992.
- Boiron, Stéphane. *La controverse née de la querelle des reliques à l'époque du Concile de Trente (1500-1640)*. París: Presses Universitaires de France, 1989.
- Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Calvino, Jean. *Traité des reliques [1543]*; ed. Bernard Cottret. París: Les Editions de Paris-Max Chaleil, 2008.
- Chastel, André. *El grotesco*. Madrid: Akal, 2000.
- Civil, Pierre. "La fiesta religiosa y sus relaciones: El recibimiento de las reliquias de san Eugenio en Toledo (1565)". En *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, editado por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. 57-66. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999.

- Dalmases, Nuria de; Giralt-Miracle, Daniel; Manent, Ramón. *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985.
- Dávila y Toledo, Sancho. *De la veneración que se debe a los Cuerpos de los Sanctos y a sus reliquias*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Davin, Vincent. "Actes de S. Eugène, compagnon de S. Denis l'Aréopagite, évêque de Tolède, martyr à Deuil près Paris, édite pour la première fois d'après deux manuscrits de la Bibliothèque Imperiale". *Annales de Philosophie chrétienne*, núm. 58 (1864), 245-267.
- . "Texte latin des actes de S. Eugène". *Annales de Philosophie chrétienne*, núm. 59 (1864), 370-383.
- Depluvrez, Jean-Marc. "Les retours de saint Eugène et sainte Léocadie à Tolède en 1565 et 1587", en eds. Geneviève Demerson y Bernard Dompnier, *Les signes de Dieu aux XVIe et XVIIe siècles*. En Actes du colloque organisé para le Centre de Recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme avec le concours du C.N.R.S., 115-132. Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, 1993.
- Doren, Rombaut van. "Eugenio, santo, martire a Deuil". En *Bibliotheca Sanctorum*, 189-191. Vol. 5. Roma: Istituto Giovanni XXIII. Pontificia Università Lateranense, 1964.
- El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*. Madrid: Imprenta Real, 1787.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Esteras Martín, Cristina. "Nave". En *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, núm. 2, 66-69.
- . *La colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (obras escogidas)*. Barcelona-London: Igol, S.A., 2005.
- Flórez de Setién, Enrique. *España Sagrada* [1750]; ed. Real Academia de la Historia, Vol. V. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1859.
- Fuente, Vicente de la. *Historia eclesiástica de España*. Vol. I. Madrid: Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1873.
- Gaborit-Chopin, Danielle. "Sainte Couronne" y "Le trésor pendant la Révolution", 239-241, núm. 48, y 352-356. Publicado en el catálogo de la exposición *Le trésor de Saint-Denis*, organizada por el Museo del Louvre en París, 12 de marzo-17 de junio de 1991. París: Réunion des musées nationaux, 1991.



- García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001.
- García Gual, Carlos. *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Publicaciones, 2014.
- Gómez, I.M. "Eugène (1<sup>er</sup>) de Tolède". En *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, 1363-1367. Vol. 15. París: Leturcy et Ané, 1963.
- González Ruiz, Ramón. *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica y mozárabe de Toledo*. Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo-Instituto Teológico "San Ildefonso", 2018, 47-175.
- Hackenbroch, Yvonne, y Sframeli, Maria. *I gioielli dell'Elettrice Palatina al Museo degli Argenti*. Florencia: Centro Di, 1988.
- Ildefonsus Toletanus. "De viris illustribus". En *De virginitate Sanctae Mariae, De cognitione baptismi, De itinere deserti, De viris illustribus*, editado por Carmen Codoñer Merino y Valeriano Yarza Urquiola. Corpus Christianorum, Series Latina 114. Turnhout: Brepols, 2007.
- Hayward, John Forrest. *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism, 1540-1620*. Londres: Sotheby Parke Bernet, 1976.
- Jacobsen, Michael A. "The meaning of Mantegna's *Battle of sea monsters*". *The Art Bulletin*, vol. 64, núm. 4 (1982), 623-629.
- Jiménez de Rada, Rodrigo. *Historia de los hechos de España [1243]*, con introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde. Madrid: Alianza Universidad, 1989.
- Lara Olmo, Juan Carlos. "El relato del traslado de los santos mártires Jorge, Aurelio y Natalia, un valioso escrito hagiográfico y documental histórico de mediados de siglo IX". *Hispania sacra*, vol. 51, núm. 103 (1999), 55-90.
- Lightbown, Ronald W. *French Silver. Victoria and Albert Museum Catalogue*. Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1978.
- Llena da Barreira, Juan José. "Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contrastes de los siglos XVI al XVII". En *Scripta Artium in Honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, 153-168, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- López de Ayala y Álvarez de Toledo, Jerónimo, conde de Cedillo. *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las Comunidades*. Madrid: Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, 1901.

- . “Algunas relaciones y noticias toledanas que en el siglo XVI escribía el licenciado Sebastián de Horozco”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 150 (1905), 185; núm. 151 (1905), 202-212; núms. 152-153 (1905), 233-248.
- López Torrijos, Rosa. “Iconografía de san Eugenio de Toledo”. *Anales Toledanos*, núm. 12 (1977), 3-32.
- Lorenzana, Francisco de. *Patrum Toletanorum*, Vol. I. Madrid: Joaquín Ibarra, 1782.
- Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas, añadidos de figuras y de nuevos emblemas*. Lyon: Guillel Morovillio, 1549; edición facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Marías, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Diputación Provincial de Toledo, 1983. Vol. I.
- . *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- . “Nicolás de Vergara y la lámpara de plata de El Escorial”, en Alejandro Cañestro Donoso (coord.) *Scripta artivm in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos* (Alicante: Universidad de Alicante-Fundación Cajamurcia-FEMPA, 2018), 169-184.
- Müller, Luciana. *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Muller, Priscilla E. *Jewels in Spain, 1500-1800*. Madrid: Editorial El Viso, 2012.
- Nieto Alcaide, Víctor Manuel. “El arca románica de las reliquias de san Eugenio”. *Archivo Español de Arte*, núm. 154 (1966), 167-178.
- Nueva Recopilación de las leyes de Castilla*, con estudio preliminar de Eduardo Galván Rodríguez. Madrid: Real Academia de la Historia-Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2022. Vol. I.
- Pérez Grande, Margarita. “Nao-relicario de santa Leocadia”. En *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, núm. 124, 349-350; II, 121. Publicado en el catálogo de la exposición dirigido por Isidro Bango Torviso. León: Junta de Castilla y León-Caja España, 2000.
- . “Las arcas-relicario de san Eugenio y santa Leocadia en la catedral de Toledo”; “Otros relicarios de los santos toledanos: la nao-relicario del brazo de santa Leocadia, el brazo-relicario de san Eugenio y el relicario del diente de san Eugenio, en la catedral de Toledo”; “Arca antigua de san Eugenio de la catedral de Toledo”; “Imágenes-relicario

- de san Eugenio y san Ildefonso, donadas por el cardenal don Gil de Albornoz a la catedral de Toledo". Publicado en el catálogo de la exposición *A imagen y semejanza: 1700 años de Santidad en la Archidiócesis de Toledo*, organizada por la Archidiócesis de Toledo en diciembre, 2004-abril, 2005. Toledo: Arzobispado de Toledo, 2004, 76-77 80-83, 107-110, 111-114.
- . "Enrique de Arfe. Custodia de asiento". Publicado en el catálogo de la exposición *Ysabel, la reina católica. Una mirada desde la catedral primada*, organizada en la Catedral de Toledo en 15 de junio-26 de noviembre de 2005. Toledo: Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, 2005, núm. 243b, 523-529.
- . "La platería". En *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dirigido y coordinado por Ramón González Ruiz, 367-369. Burgos: Promecal Publicaciones, 2010.
- . "Estudio histórico-artístico". En *El relicario de Santa Lucía (Catedral de Toledo). Restauración, análisis y estudio histórico-artístico*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural Español, Ministerio de Cultura, 2010, 67-133.
- . "Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco". En *Actas del XX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA "El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural"* (Toledo, 9-13 octubre de 2014), editado por Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz, 1077-1100. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- . "Estudio histórico-artístico de la custodia portátil y de la custodia de asiento", en *La conservación-restauración de la Custodia de la Catedral de Toledo* (Madrid: Ministerio de Cultura-Catedral Primada de Toledo, 2023), 13-39.
- . *Plata y plateros de Toledo, de la Edad Media al Renacimiento (1200-1550)*, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, en proceso de redacción.
- Pérez Sedano, Francisco. *Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano*. En "Datos documentales para la Historia del Arte Español". Vol. I. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914.
- Pisa, Francisco de. *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo. Primera parte*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1605; edición facsímil. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1974.

- Ramírez de Arellano, Rafael. *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo: Imprenta Provincial, 1915.
- Ribera, Antonio de. *Copilacion de los despachos tocantes a la traslacion del benedicto cuerpo de sant Eugenio martyr, primer Arçobispo de Toledo hecha de la Abbadia de Santdonis en Francia a esta sancta Yglesia. Y la relacion del felicissimo viage que hizo el muy ylustre y reverendo señor don Pedro Manrique, canonigo de la mesma sancta yglesia, por el dicho cuerpo sancto. Con el solemnissimo rescibiendo que se hizo en esta Ciudad de Toledo, y otras scripturas en este proposito*. Toledo: Miguel Ferrer, 1566.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 2007.
- Rivera Recio, Juan Francisco. *San Eugenio de Toledo y su culto*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo, 1953.
- . *Los textos hagiográficos más antiguos sobre San Eugenio de Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo, 1963.
- . "Eugène (II)" y "Eugène (III)". En *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, 1367-1370. Vol. 15. París: Leturcy et Ané, 1963.
- . "Auténtica personalidad de San Eugenio I de Toledo". *Anthologica Annua* (1964), 11-84.
- . "Eugenio II, vescovo di Toledo, santo". *Bibliotheca Sanctorum*, 196. Vol. 5. Roma: Istituto Giovanni XXIII. Pontifica Università Lateranense, 1964.
- . *Los arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta el siglo XI*. Toledo: Diputación Provincial, 1973.
- Rodríguez López, María Isabel. "Las sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval". *Revista de Arqueología*, núm. 211 (1998), 42-51.
- Róterdam, Erasmo de. *Enquirdion o Manual del cavallero christiano*; traducción de Alonso Fernández de Madrid. Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1528.
- Sanjosé Llongares, Lourdes de. *La platería en la colección Mascort. Los artífices y sus obras, siglos XIV-XIX*. Torroella de Montegrí: Fundación Mascort, 2022.
- Suárez Quevedo, Diego. "De imagen y reliquia sacras. Su regulaci3n en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo". *Anales de Historia del Arte*, núm. 8 (1998), 257-290.

Valdés, Alfonso de. *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de 1527, a gloria de Dios y bien universal de la República Cristiana*, editado por Rosa Navarro Durán. Madrid: Cátedra, 2001.

Zarco del Valle, Manuel Ramón. "Documentos para la historia de las Bellas Artes en España". *Documentos inéditos para la Historia de España*. Vol. LV. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1870.

—. "Documentos de la catedral de Toledo: Colección formada en los años 1869-74 y donada al centro en 1914 por don Manuel R. Zarco del Valle". *Datos documentales para la Historia del Arte Español*. Vol. II. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1916.

## Webgrafía

Germanisches National Museum. "Sogenanntes Schlüsselfelder Tafelschiff (HG2146)". Consultado en 27 de enero de 2023. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG2146>.



# Orefici, argentieri e cristallai per il Duomo di Milano tra XVI e XVII secolo. Un trono espositorio con due angeli “sopra un monte” e l’ arca per il corpo di san Carlo Borromeo

Goldsmiths, silversmiths and glassmakers for  
the Milan Cathedral between the 16th and  
17th centuries. An exhibition throne with two  
“mountain” angels and the ark for the body of  
San Carlo Borromeo

**Paola Venturelli**

Museo del Gioiello - Basilica Palladiana, Vicenza

**Abstract:**

Attraverso l’analisi dei lavori di orefici, argentieri e cristallai per il Duomo di Milano, l’arca con il corpo di san Carlo Borromeo e un Tronetto espositorio, il contributo prende in considerazione i temi dei costi, delle pratiche realizzative e dei ruoli delle opere orafe tra XVI e XVII secolo

**Parole chiave:** Orefici, argentieri, cristallai, Milano, Duomo, arca san Carlo Borromeo, Federico Borromeo, tronetto espositorio

**Abstract:**

Through the analysis of the works of goldsmiths, silversmiths and glassmakers for the Milan Cathedral, the ark with the body of San Carlo Borromeo and an exhibition throne, the contribution takes into consideration issues relating to costs, construction practices and role of goldsmith works. between the 16th and 17th centuries

**Keywords:** goldsmiths, silversmiths, glassmakers, Milan, Duomo, ark of San Carlo Borromeo, Federico Borromeo, exhibition throne

*Desidero ringraziare: Franco Blumer, monsignor Gianantonio Borgonovo, Mariapia Bortolotti, Mario Comincini, Sergio Intorre, Elisa Mantia, Raffaella Morselli, Andrea Spiriti. Molto gratitudine devo a Maria Concetta Di Natale*

Le ricerche e le riflessioni che segnano questo saggio si focalizzano su alcune opere aurificarie realizzate per il Duomo di Milano tra XVI e XVII secolo: un *case study* paradigmatico che offre l'opportunità di poter direttamente verificare le problematiche connesse a questo genere di oggetti.

Dal 1535 entrata nell'orbita spagnola, nei decenni in esame il capoluogo lombardo è profondamente segnato prima dalla presenza di Carlo Borromeo (1538-1584), giunto nel 1565 quale nuovo arcivescovo, poi da quella del cugino Federico Borromeo (1564-1631), dal 1595 a sua volta arcivescovo di Milano<sup>1</sup>. Carlo Borromeo è l'ideatore e regista della riorganizzazione degli spazi interni del duomo, modello nel mondo della Controriforma, con l'isolamento dell'altar maggiore, fulcro liturgico, simbolico e spaziale della chiesa; gli si devono anche le *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* (1577), una specie di manuale ampiamente diffuso al di là dei confini della Diocesi milanese, con dettagliate indicazioni per i manufatti destinati al culto, nella comune denominazione della semplicità e funzionalità<sup>2</sup>.

Il duomo costituisce il perfetto palcoscenico dove la valenza scenografica e teatrale dell'epoca barocca può manifestarsi in tutta la sua coinvolgente dinamica, in una dimensione in cui agiscono anche gli esemplari orafi. Pedine eloquenti nella drammaturgia borromaica, condividono le finalità dell'arte sacra, intesa come strumento di salvezza dalla triplice funzione devozionale, didattica e documentaria<sup>3</sup>.

---

1. Per un inquadramento, cfr. Gianvittorio Signorotto, Paolo Pissavino, eds., *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola*, 2 voll. (Roma: Bulzoni, 1995); Gianvittorio Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)* (Milano: Sansoni Editore, 1996); Gianvittorio Signorotto, *La scena pubblica milanese al tempo del cardinal Federico e del conte di Fuentes*, in Maria Luisa Frosio, Danilo Zardin eds., *Carlo Borromeo e il cattolicesimo di età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità*, *Studia Borromaica*, num. 25 (2011): 25-71.

2. Cfr. Carlo Borromeo, *Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae Libri II* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000). Non è certo possibile riportare qui la sterminata bibliografia riguardante i due Borromeo e Milano nel periodo in esame, argomenti trattati in ripetute occasioni da punti di vista diversi da Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano, Massimo C. Giannini, Cesare Mozzarelli, Gianvittorio Signorotto, Danierle Zardin, tra gli altri; il riferimento ineludibile sono gli studi raccolti nei volumi della collana *Studia Borromaica*, editi dal 1987.

3. L'oreficeria milanese d'epoca borromaica non ha ancora attirato l'attenzione degli studiosi; sono obbligata quindi a rinviare a quanto formulato da chi scrive: Paola Venturelli, "Arti preziose e lusso nella Milano spagnola", in *Grandezza e splendore della Lombardia spagnola*



## 1. La bottega e l'artefice

Il contesto prescelto è ricco e vario. Annovera esemplari complessi, anche polimaterici, realizzati da artefici dalle diverse competenze (argentieri, orafi, gemmari, intagliatori di materiali lapidei, ecc.): opere, quindi, 'collettive'. Gli esecutori possono essere attivi nel medesimo atelier –dove operano maestri, lavoranti di vario livello, apprendisti– oppure stringere occasionali alleanze per portare a compimento il prodotto<sup>4</sup>.

Per rimanere con personalità che torneranno nella nostra storia, il 2 ottobre 1587 l' "orefice" Giovanni Tradate offrendo di mettersi al servizio del duca Vincenzo I Gonzaga per eseguire "argenti", affermava di essere disposto a trasferirsi da Milano a Mantova "con dodici homini"<sup>5</sup>. L' 8 agosto 1643 la Fabbrica del duomo commissiona dodici lampade d'argento da esporre davanti all'altare maggiore ai "socj" Giovanni Ambrogio Scagni e Giovanni Battista de Magistris, artefici attivi con proprie distinte botteghe<sup>6</sup>. Per incarico della Misericordia Maggiore di Bergamo, nel 1658.

---

1535-1701, ed. Cesare Mozzarelli (Milano: Skira, 2002), 95-105; Paola Venturelli, *Oggetti preziosi a Milano e in Lombardia tra Sei e Settecento*, in *Lombardia barocca e tardo barocca. Arte e architettura*, Valerio Terraroli ed. (Milano: Skira, 2004), 205-229; Paola Venturelli, "Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano: disegno e arti della modellazione. Tra il duomo, Santa Maria presso San Celso e Annibale Fontana", *Arte Cristiana*, num. 826 (2005): 57-67; Paola Venturelli, *'Splendore e ornamento'. Oggetti e materiali preziosi tra Carlo e Federico; e Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli di san Celso, tra Carlo e Federico Borromeo*, entrambi i saggi in Paolo Biscottini ed., *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, catalogo della mostra, Milano, Museo Diocesano- Museo del Duomo (5 novembre 2005-7 maggio 2006) (Milano: Museo Diocesano 2005), 123-134; 151-157; 284-303; Paola Venturelli, "...per servire altamente à Dio, con immenso splendore di santa Chiesa" Oro, argento, gemme e smalti per Sant'Ambrogio e San Carlo Borromeo, in *I santi d'Italia. La pittura devota tra Tiziano, Giuercino e Carlo Maratta*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale (23 marzo-4 giugno) (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2017), 35-45; Paola Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, in *Milano. Museo e Tesoro del Duomo, Catalogo generale*, ed. Giulia Benato (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2017), 68-79, e schede; Paola Venturelli, *"superbi abbigliamenti [...] d'argento. Manufatti e artefici per lo scurolo di san Carlo tra XVII e XIX secolo*, in *Lo scurolo di san Carlo nel Duomo di Milano*, ed. Elisa Mantia (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2024), 46-71.

4. Mancano indagini specifiche sulle botteghe aurificiarie milanesi tra XVI e XVII; per quelle degli intagliatori di materiali lapidei, dove praticavano anche orafi, cfr. Paola Venturelli, *Splendidissime Gioie. Cammei e cristalli milanesi per le corti d'Europa (XV- XVII secc.)* (Firenze: Edifir, 2013); per il periodo precedente: Paola Venturelli *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2021).
5. Archivio di Stato di Mantova (ASM), AG, b. 1706; Antonino Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII* (Milano: Bortolotti Giuseppe di Giuseppe Prato, 1889), 199; Paola Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettoni, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626-1627. Da Guglielmo a Vincenzo II Gonzaga* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2005), 117-118.
6. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. 5 (Milano: Gaetano Brigola, 1883), 202, 209. Per lo Scagni vedi oltre nel testo; il De Magistris apre bottega nel 1627; è eletto console della Scuola degli orefici nel 1633, 1639, 1653 e 1657, cfr. Daniela Romagnoli, *Le matricole degli orefici di Milano* (Milano: Associazione Orafa Lombarda,

Federico Borromeo si trova a lavorare insieme al collega Smeraldo Cantù, eseguendo calici, patene e intervenendo per 'aggiustamenti' della "Croce Maggiore"<sup>7</sup>.

Poteva poi trattarsi di laboratori operosi per molti anni all'insegna del medesimo marchio, portate avanti da maestri appartenenti a ceppi famigliari diversi.

Come ha evidenziato Mia Cinotti, per quasi duecento anni la Fabbrica commissiona opere aurificiarie a un unico *atelier*, quello all'insegna del "melone", punzone ritrovato dalla studiosa su alcuni esemplari eseguiti tra la fine del XVI secolo e il 1778, e recentemente anche sul rivestimento argenteo della volta dello scurolo di san Carlo<sup>8</sup>. L'impegno per la cattedrale inizia con Pietro Francesco da Como, attestato dal 1569 al 1606, se non oltre. Attivo anche per l'importante cantiere di Santa Maria presso San Celso (chiesa madre degli spagnoli), per San Maurizio al Monastero Maggiore e per la Certosa di Pavia, Pietro Francesco è figlio di Giovanni Antonio, "aurifice in Milano al mellone" già nel 1538<sup>9</sup>, nonché fratello di Giovanni Battista, più anziano di quattro anni, anch'egli orafo, con il quale nel 1572 abita nei pressi della parrocchia di Santa Tecla, vicino al Duomo<sup>10</sup>. Caso non isolato, questo marchio non è tuttavia registrato nelle matricole della Scuola degli orefici, benchè un Pietro Francesco figuri quale *console* nel 1581 e nel 1602. Quantomeno dagli inizi del XVII secolo, lavora al marchio "del melone" anche Melchione Prata (figlio di Giovanni Battista), orafo non iscritto alla Scuola, forse un collaboratore o un socio poi subentrato a Piero Francesco da Como, al quale nel 1600 e nel 1601 Melchione fa da fideiussore nel contratto per i busti reliquiario di san Galdino, santa Cristina e san Giovanni

---

1977), 243 *sub indice* (attestata dal 1311 al 1773, la Scuola era retta da un *abate*, tre *consoli* e un *tesoriere*; dopo avere pagato l'iscrizione alla Scuola al termine degli anni di apprendistato –circa otto– si poteva aprire bottega, notificando il proprio marchio; era vietato usare lo stesso marchio per diverse botteghe contemporaneamente; il marchio individuava la bottega, ma non l'artefice, non essendo accompagnato dai nominativi); cfr. anche Venturelli, *Arte orafa milanese 1450-1527*.

7. Angelo Meli, "La Misericordia Maggiore di Bergamo e il vescovo Cardinale san Gregorio Barbarigo", *Bergomum*, num. 57 (1963): 11-107, 22; per Smeraldo Cantù, cfr. Venturelli, *Oggetti preziosi a Milano* (Smeraldo Cantù apre bottega nel 1641, è *console* della Scuola nel 1644 e *abate* nel 1655; tra 1661 e 1662 lavora per il santuario della Madonna del Rosario di Vimercate).
8. Mia Cinotti, *Tesoro e arti minori*, in *Il Duomo di Milano*, vol. 2 (Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1973), 235-302; Mia Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, in Rossana Bossaglia, Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, vol. 1 (Milano: Electa, 1978), 43-363 (specialmente 64-67, 69: schede 37, 39-44, 54); Venturelli, "superbi abbigliamenti".
9. Sergio Gatti, "Documenti inediti sull'orafo Giovanni Antonio da Como e sulla croce argentea per la chiesa di San Giuliano a Gozzano", *Arte Lombarda*, num. 112 (1995): 101-106.
10. Venturelli, *Bottega milanese*, 288-289, 292-295; Venturelli, in Benati ed., 131-139 schede 23-27; Venturelli, "superbi abbigliamenti".

Buono –sui quai tornereno–, al cui completamento collabora<sup>11</sup>. Da una data imprecisata a gestire la bottega troviamo quindi Giovanni Battista Perego, *console* della Scuola nel 1614, 1615, 1622 e 1630, attestato dal 1609<sup>12</sup>; anch'egli impegnato per Santa Maria presso San Celso e nel 1625 per la Certosa di Pavia, figura inoltre nei conti di casa Borromeo dal 1624 al 1627<sup>13</sup>. Probabilmente è suo figlio il Federico Perego poco fa citato, un orafo sicuramente accreditato, dati i prestigiosi incarichi, che esercita con questo punzone durante l'ultima parte del XVII secolo<sup>14</sup>. Dopo un periodo per cui non possediamo notizie, il marchio perviene a Pietro Rubini. *Console* nel 1759 degli orafi milanesi e loro *abate* nel 1771, nel 1778 è incaricato del restauro dei busti reliquiario poco fa ricordati e della realizzazione delle basi per alzarli<sup>15</sup>.

Come si è potuto intuire, si tratta spesso di botteghe a carattere familiare, dove talvolta operano contemporaneamente membri della stessa dinastia usando un unico marchio che non li identifica però individualmente.

I due fratelli Alessandro e Giovanni Ambrogio Scagni (figli di Carlo)<sup>16</sup>, per esempio, nel 1624 si trovano a lavorare insieme per la scenografica gloria di dodici angeli in rame dorato sospesi alla volta del coro del Duomo circondanti il tabernacolo con la reliquia del Sacro Chiodo, il cui culto rilanciato da Carlo Borromeo durante la peste del 1576 viene riconsiderato dal cugino Federico<sup>17</sup>. Un insieme smantellato tra 1829 e 1831, con i due angeli più vicini alla reliquia sostenenti una corona di spine, i due “più grandi” reggenti invece un turibolo, altri due rispettivamente con il martello e la tenaglia e i rimanenti in atto di adorazione. Viene elaborato su disegno di Giovan Battista Crespi detto il Cerano (1573-1632), collaudatore dell'opera con Fabio Mangone (1587-1629), architetto della Fabbrica; al Cerano Federico Borromeo aveva affidato anche il “disegno” della nuova croce lignea entro cui riporre la teca in cristallo con il Sacro Chiodo, ornata d'argento e diamanti<sup>18</sup>.

11. Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, *Reg.* 887, 1600, giugno 28; 1601, aprile 14; Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, 132 scheda 23.

12. Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, 140-141 scheda 30; per i Perego orafi, rimando a: Paola Venturelli, “Aggiunte alla “Zoya di casa Borromeo” (2008). Orefici e argentieri milanesi tra XV e XVII secolo”, in *Studi in memoria di Alessandro Pisoni*, in corso di pubblicazione; Paola Venturelli, *Splendor et devotio. La cassa per il corpo di san Carlo Borromeo e lo scurolo argenteo*, di prossima pubblicazione.

13. Carlo Magenta, *La Certosa di Pavia* (Milano: Fratelli Bocca editori, 1897), 420.

14. Venturelli, *Splendor et devotio*.

15. Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, 133 scheda 23.

16. La discendenza da Carlo emerge da: Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Notarile*, cart. 24930, 1615, luglio 9 (Alessandro Scagni, figlio di Carlo, stima argenti di Ottavio Atellani).

17. Giovanni Battista Corno, *Il sacro Chiodo, tesoro del Duomo di Milano* (Milano: Stamperia Archiepiscopale, 1647); Fausto Ruggeri, *Il Santo Chiodo venerato nel Duomo di Milano* (Milano: NED, 1993).

18. Venturelli, *Oggetti preziosi a Milano*, 214, 228 nota 13; Venturelli, “Aggiunte”.

Nell'ottobre 1609 Alessandro aveva registrato il suo segno ("tri scagni", cioè tre sgabelli)<sup>19</sup>, venendo presto cooptato dal Duomo di Monza, per cui esegue tra il 1615 e il 1619 argenti, tra i quali il reliquiario a busto raffigurante san Giovanni Battista, titolare di questa chiesa, anche ricavando il materiale necessario da oggetti vecchi datigli dal Capitolo<sup>20</sup>. Il fratello Giovanni Ambrogio non figura invece tra i membri della Scuola orafa, ma lo vediamo lavorare per la Certosa di Pavia nel 1644 e nel 1660, quando realizza la maestosa cancellata in bronzo dorato di separazione tra le navate e il transetto<sup>21</sup>.

## 2. L' Inventor, il Traduttore in modelli plastici, l'Orafo

Negli anni considerati, quando si è ormai mutato lo *status* dell'orefice e le arti del metallo hanno perso la loro autonomia, venendo sottomesse a quelle cosiddette 'maggiori'<sup>22</sup>, l'iter esecutivo dei nostri manufatti è scandito dalla presenza di diverse figure professionali. Oltre ai maestri aurificiari ci sono, infatti, anche l'*inventor* e chi tradurrà in un modello plastico l'ideazione grafica, personalità per lo più distinte, pittori, scultori e architetti principalmente, con il conseguente problema dell'intreccio di apporti stilistici diversi nel prodotto finale.

In relazione alle opere qui trattate compare ripetutamente lo scultore Giovanni Andrea Biffi (1580 circa-1631)<sup>23</sup>. Contribuisce al monumentale apparato argenteo formato da una croce e sei candelieri, eseguito dalla bottega 'all'insegna del melone' su ordine di Federico Borromeo, e da questi nel 1604 donato al Capitolo Maggiore del Duomo. All'insieme aveva pensato lo stesso Carlo Borromeo nel testamento del 9 settembre 1576, lasciando alla cattedrale un cospicuo gruppo di argenti della sua cappella, consentendone la parziale alienazione solo per realizzare grandi candelabri destinati all'altare maggiore<sup>24</sup>, da poco trasformato con il ciborio e il tabernacolo offerti dallo zio, il papa Pio IV, sostanziando così la sua peculiare devozione eucaristica, con la centralità cultuale del corpo di Cristo.

19. Romagnoli, *Le matricole*, 189.

20. ASMi, *Religione*, p. a, cart. 2566,1615, luglio 26: segnalato in Paola Venturelli, "Documenti inediti per l' 'ostensorio prezioso' del Duomo di Monza", *Arte Cristiana*, num. 748, vol. LXXX (1992): 58-60, 60 nota 8; Venturelli, *Oggetti preziosi a Milano*, 225-226.

21. Luigi Baggi, *La visita erudita dell'insigne basilica della Certosa di Pavia* (Pavia: Tipografia Cappelli, 1817), 26, 28; Magenta, *La Certosa*, 354, 419, 420 (viene citato uno "Scagni" orefice, attestato nel 1680, 1684,1699).

22. Cfr. Marco Collareta, *Benvenuto Cellini e il destino dell'oreficeria*, in Alessandro Nova, Anna Schreurs, eds, *Benvenuto Cellini- Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert* (Wien: Böhlau, 2003), 161-169.

23. Rossana Bossaglia, *Biffi Gianandrea, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 10 (1968), 380-381.

24. Cfr. Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 68-69 schede 48-50.

Biffi riceve pagamenti il 18 gennaio 1602 per l' "immagine di cera della croce" e altri il 13 giugno per un non ben precisato "modello"; il 19 febbraio viene invece citato l' intagliatore Giovanni Taurino (figlio di Riccardo) per "un modello dela croce", presumibilmente ligneo<sup>25</sup>.

In questo caso doveva trattarsi di elaborazioni tridimensionali, ma va tenuto presente che nelle fonti scritte si registra la più che frequente oscillazione tra "dessignus" e "modellus"<sup>26</sup>. Altra insidia terminologica posta spesso dai documenti è l'uso indistinto del vocabolo 'disegno' sia per opere grafiche sia plastiche. Si menzionano "diversi desegni in carta cera et geso" nell'inventario del 12 dicembre 1587 della bottega appartenuta a Annibale Fontana (1540-1587), mancato l'1 novembre, il celeberrimo maestro della glittica, orafo e scultore, la cui statua in marmo raffigurante l'*Assunta* per Santa Maria presso San Celso entusiasmo Carlo Borromeo<sup>27</sup>; Annibale costituisce peraltro uno dei rari casi in questi anni di un artefice che produce personalmente disegni e bozzetti in creta per le sue opere, come provano le antine con la *Natività* e il *Transito della Vergine* (ca. 1583-1587), approntate con l'argento grezzo fornitogli da Pietro Francesco da Como, costituenti il paliotto dell'altare della Madonna dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso<sup>28</sup>. Alla morte i suoi materiali pervennero certamente ai Saracchi –celebre dinastia cui è unito in virtù della moglie Ippolita–, andando ad accrescere il corpus di "disegni si stampati et a mano come anco di rilievo" posseduto da questo *atelier*. Nel 1596 Giovanni Ambrogio, Michele e Simone, fratelli di Ippolita, ne decideranno l'appartenenza esclusiva a Giovanni Ambrogio, il maggiore e il capo bottega, in modo di non disgregare un patrimonio essenziale per la loro attività<sup>29</sup>.

Le 'invenzioni' potevano peraltro essere utilizzate più volte nel corso del tempo<sup>30</sup>. Come ha evidenziato Ernst Kris, la placchetta d'argento

25. Archivio Storico Diocesano di Milano (ASDMi), *Mensa arcivescovile, Mastri*, vol. 22, 1593-1604, f. 457.

26. Per "dessignus seu modellus" in relazione a Pellegrini Tibaldi, cfr. Jessica Gritti, *Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano*, in Giulia Benati, Francesco Repishti eds., *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del duomo di Milano*, Atti della giornata di Studio, Milano (10 giugno 2010), *Nuovi Annali*, II (2010): 67-85, 67 nota 2 (il termine nel documento è "modellum", ma si capisce trattarsi di un disegno che Pellegrino dovrà eseguire per l'ornamento in stucco della volta dello scurolo).

27. Paola Venturelli, 'Raro e divino'. Annibale Fontana (1540-1587), intagliatore e scultore milanese. Fonti e documenti (con l'inventario dei suoi beni), *Nuova Rivista Storica*, num. 89 (2005): 203-225, a 225; Venturelli, *Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli*, 151; per il Fontana, cfr. inoltre, Venturelli, *Splendidissime*, 39-49, 188-198.

28. Cfr. Anna Patrizia Valerio, "Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso", *Paragone*, num. 279 (1973): 32-53.

29. Venturelli, *Splendidissime*, 91-9; Paola Venturelli, "Un vaso di lapislazzuli a uso di fiasca stacciata". *Bernardo Buontalenti tra pietre dure, 'invenzione' e 'manifattura'*, in Amelio Fara, Piera Tordella eds., *Bernardo Buontalenti*, Atti del Convegno di Studi (Firenze 23-24 novembre 2024).

30. In relazione ai Saracchi, cfr. Venturelli, *Splendidissime*, 91-94.

con il *Sacrificio di Isacco* inserita tra le figure di Profeti al piede della croce donata nel 1604 da Federico Borromeo, è desunta da uno dei cristalli della cassetta eseguita da Annibale Fontana per Alberto V di Baviera, presumibilmente intorno al 1569-1570 (Monaco, Schatzkammer del Residenz)<sup>31</sup>; l'11 gennaio 1598, undici anni dopo la morte del Fontana, i Deputati della Fabbrica di San Celso decidono di far realizzare due candelabri per l'altare della Madonna dei Miracoli usando disegni dell'ormai defunto maestro<sup>32</sup>.

Gli argomenti fin qui trattati trovano esemplificazione attraverso i dodici reliquiari a busto contenenti i resti dei santi più venerati dalla Chiesa milanese, cui si è già accennato, sette elaborati dalla bottega di Pietro Francesco da Como, cinque da Federico Perego (tra 1674 e 1675), metà a spese della Fabbrica metà con le offerte al sepolcro di san Carlo, sei dei quali ancora oggi conservati (quelli dei santi Tecla, Sebastiano, Giovanni Buono, Ambrogio, Barnaba, Carlo Borromeo), gli altri (dei santi Galdino, Massimo, Cristina, Mona, Stefano, Lorenzo) distrutti nel 1796 durante le requisizioni napoleoniche<sup>33</sup>. Voluti da Carlo Borromeo con decreto del 9 novembre 1583, ma concretati solo a seguito delle disposizioni del cugino Federico del 14 dicembre 1595, i sette busti risultano perfezionati per la cerimonia di canonizzazione di Carlo Borromeo (1610).

'Volto' della reliquia, segni preziosi e tangibili delle glorie dei santi trasformati in un piccolo monumento, i reliquiari sono citati dallo stesso Borromeo nelle *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* del 1577, significativamente inseriti non con le suppellettili, ma nella prima parte delle *Istruzioni*, dedicata all'architettura sacra, dunque considerati come sorta di 'edifici' integrati nella struttura stessa della chiesa. I nostri erano esibiti sull'altare maggiore insieme all'apparato federiciano donato nel 1604 e alla grande statua argentea raffigurante Carlo Borromeo, offerta nel 1610 per la canonizzazione del grande arcivescovo dagli orefici di Milano, capeggiati dal famoso orafo Eliseo Magoria<sup>34</sup>.

31. Ernst Kris, "Materialen zur Biographie des Annibale Fontana und zur Kunsttopographie der Kirche S. Maria presso S. Celso", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, num. III, fasc. V (1930): 201-253, a 241-245.

32. ASDMi, *Archivio di San Celso, Amministrazione, Sedute registri*, vol. 1592-1599, alla data; Venturelli, in "Splendore e ornamento", 284.

33. Cinotti, 64-67; Venturelli, "Splendore e ornamento", 292-294; Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, schede 23-25; Venturelli, "superbi abbigliamenti".

34. Per la statua argentea di san Carlo, cfr. Venturelli, "Splendore e ornamento", 290-291; Venturelli, *Splendore e ornamento*, 123-125. Per Eliseo Magoria, cfr. Paola Venturelli, "Carlo Sovico ed Eliseo Magoria. Gioiellieri a Milano tra Cinque e Seicento. Alcune notizie", *Nuova Rivista Storica*, num. LXXXVI (2002): 376-398; per l'esposizione dei manufatti sull'altare del duomo, cfr. Venturelli, "... per servire".

Nell'analizzare i busti rimasti, includenti quello di san Carlo Borromeo, straordinaria traduzione di quella 'naturalizza' e 'verisimiglianza' tanto ricercate nell'epoca della Riforma cattolica dalle arti visive, coglibili qui nella piena restituzione delle fattezze del santo, della raffinata plissettatura del camice e del tessuto del piviale<sup>35</sup>, Mia Cinotti ne aveva sottolineato il vario carattere stilistico, certamente dovuto al loro *inventor*, che la studiosa ipotizzava per l'esemplare rappresentante san Carlo poter essere Giulio Cesare Procaccinini (1574-1625), mentre per quello di santa Tecla l'architetto Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Quanto alla traduzione plastica, risulterebbe modellato in creta da Francesco Brambilla il giovane –dal 1572 al 1599 (anno della morte) attivo per la cattedrale–, il reliquiario di santa Tecla (1584), mentre quelli dei santi Galdino, Cristina, Massimo, Mona e forse Giovanni Buono, dall'allievo e successore Giovanni Andrea Biffi<sup>36</sup>.

La perdita dei modelli impedisce purtroppo oggi il confronto con l'opera e non fa comprendere quale fosse l'apporto dell'orafo esecutore alla resa effettiva.

Abbastanza modesto ad ogni modo, pare di capire, nel caso del busto di santa Tecla, il primo a venire eseguito. Nel novembre 1583 Carlo Borromeo ordinava che venisse realizzato in "argento, giusta il disegno che verrà fatto dal perito", presumibilmente Pellegrino Tibaldi, come detto, in quel tempo il "perito" per tutti i lavori del duomo. Nel maggio dell'anno successivo si stesero i patti con Pietro Francesco da Como. Entro l'ottobre l'orafo avrebbe dovuto consegnare "una testa et busto d'argento della grandezza et in ogni qualità" uguale al "modello di terra di creta" fatto preparare dalla Fabbrica, minuziosamente descritto nel documento di allogazione. Si chiedeva che il "lavoro" fosse "di bontà de arte come il detto modello, ma fatto però con maggiore diligentia"; all'orefice si lasciava invece l'ideazione (e la spesa) del "breve con lettere" da porsi "sopra" il "petto" della santa, particolare non presente "nel modello" fornito. La Fabbrica dava tutto l'argento necessario, "fino, cioè di grana" (stimato più di 300 once), versando "per incamminare gagliardamente l'opera" 150 scudi d'oro e dandone altri 115 "per la manifattura", cifra questa della quale un terzo sarebbe rimasta nelle mani dei committenti e versato solo dopo "la colaudatione" del manufatto, effettuata da "periti di tal arte confidenti"<sup>37</sup>.

35. Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, 134-135 scheda 25.

36. Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 64-65; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, Appendici*, vol. 2 (Milano: Tipografia Sociale E. Reggiani e C., 1885), 226.

37. Cfr. *Annali della Fabbrica*, vol. 4, 207-208. Nel XVII secolo a Milano la moneta era la Lira imperiale e le sue frazioni: 1 Lira imperiale= 20 soldi=240 denari; 1 soldo= 12 denari. Lo scudo valeva circa 5 lire e 12 soldi. Lo scudo d'oro circa 6 lire imperiali. Esisteva anche il ducato d'argento. Non può esserci confusione tra scudo d'oro e d'argento: quando sono d'argento sono scudi e basta, diversamente sono scudi d'oro; nel 1619 lo scudo d'o-

Anche nel caso di Michelangelo Spiga i margini di autonomia paiono scarsi<sup>38</sup>. Secondo il documento di allogazione risalente all'1 febbraio 1624, del gruppo attorno alla reliquia del Santo Chiodo Michelangelo avrebbe dovuto eseguire l'"angelo grande" ("alto 7 braccia"), con "le sue ali e terribuli in mano a proportione conforme il disegno" consegnatogli insieme alla "misura e rilievo dell'ossatura di legname", su cui l'orafo doveva "tirargli" il "rame con martello"; "ferramenti et vide", così come il "rame a peso", venivano dati dal committente, mentre la "saldatura" delle lamine (che si richiedeva "perfetta, ma non d'argento") rimaneva a spese di Michelangelo. Anche in questo contratto si evidenzia la pratica della ratealizzazione dei pagamenti: 600 Lire alla stipula dell'accordo e, "quando sarà puoco meno che fornito" l'angelo, "avanti si levi dalla sua bottega, altri danari a giudizio" della Fabbrica, saldando il tutto una volta posto in "opera, perfetto et collaudato dalli prefati magnifici et molto reverendi signori delegati, dal signor pittor Cerano et architetto della ven. Fabrica"; il risultato finale sarebbe stato inoltre giudicato "in scritto d'un orefice" eletto dai committenti e da un altro scelto invece dallo Spiga. L'11 luglio 1624, "giusta la perizia fattane", fu deliberato l'importo della "mercede da darsi" all'orefice: 350 ducati<sup>39</sup>.

### 3. Costi e compensi. Materiali e manifattura

Questi documenti aprono all'argomento dei costi e dei pagamenti, tema per le arti aurifricarie lombarde mancante purtroppo di studi.

Stando evidentemente attenta a non mettere sullo stesso piano manufatti in cui il valore del materiale ha un qualche peso, ma dato il coinvolgimento nel nostro racconto del Cerano, credo utile partire dalle analisi condotte in tal senso da Andrea Spiriti sulla pittura secentesca a Milano<sup>40</sup>.

Il Cerano è artista di successo, con un passaggio decisivo intorno all'inizio della grande impresa dei Quadroni per il Duomo. Una

---

ro valeva 6,75 lire, nel 1648 era sceso a 6 lire, cfr. Massimo C. Giannini, Gianvittorio Signorotto eds., *Lo stato di Milano nel XVII secolo. Memoriali e relazioni* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato- Libreria dello Stato, 2006), LXXXV.

38. Michelangelo è attivo con il fratello Giovanni Andrea anche per i Gonzaga e i Savoia, cfr. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga*, 172-174; Venturelli, *Splendidissime*, 163 nota 89; Paola Venturelli. *Un "fornimento da cavallo alla gianetta" per il duca Francesco IV Gonzaga (1612)*, in Chiara Continisio, Marcello Fantoni eds., *Testi e Contesti per Amedeo Quondam* (Roma: Bulzoni, 2015), 265-275.

39. *Annali della Fabbrica*, vol. 5, 129, 130,131; *Annali della Fabbrica, Appendici*, vol. 2, senza indicazione p. (1624, promo febbraio).

40. Andrea Spiriti, "Impegno finanziario e scelte strategiche, costo e valore dell'arte nella Milano di secondo Seicento", *Quaderni Storici*, vol. 39, 116/2 (2004): 403-419; Andrea Spiriti, "Artisti e architetti nella Milano del Seicento: carriere e guadagni", in *Vivere d'arte. Carriera e finanze nell'Italia Moderna*, a cura di Raffaella Morselli (Roma: Carocci, 2007), 45-70.



serie di venti tele di notevoli dimensioni con episodi della vita di Carlo Borromeo, fatte realizzare in previsione della canonizzazione, fissata per il primo novembre 1610; tre giorni dopo, per la festa del santo, si espone anche la nuova serie di ventiquattro dipinti con i miracoli da lui compiuti, di più piccolo formato<sup>41</sup>. Una specie di libro figurato da stendere ai piloni delle navate del duomo, con forte impatto scenografico, subito ripreso nei venti medaglioni ovaliformi posti a ornare la casula della statua argentea donata nel 1610 dagli orafi di Milano al duomo già ricordata e, più tardi, negli altorilievi parimenti d'argento per il soffitto dello scurolo. Indice della posizione egemonica del Cerano nella cultura figurativa milanese e della sua affermazione sono proprio i quattro teleri con episodi della vita di Carlo Borromeo che gli vengono assegnati, dipinti a tempera e olio magro (tra 1602 e 1603); i primi due sono pagati 600 Lire l'uno, rispetto alle 400 di media degli altri artisti convocati. Le sei più piccole tele con i Miracoli gli fruttano invece 300 Lire l'una, più un'indennità speciale di 300 Lire; nel dicembre 1610 gli sono inoltre corrisposte 200 Lire per "24 iscrizioni fatte sopra li 24 quadri de' miracoli di santo Carlo"<sup>42</sup>. Cerano è chiamato anche a fornire disegni per opere tessili, compreso quelle per le solenni cerimonie del 1610<sup>43</sup>. La collaborazione a due stendardi carliani per il duomo gli fa guadagnare rispettivamente 780 e 1320 Lire, mentre per restauri e integrazioni al gonfalone civico di Milano gli sono corrisposte nel 1624 866 Lire. Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone (1573-1626), anch'egli impegnato per i quadroni carliani, guadagna invece nel 1608 per il gonfalone di Sant' Abbondio della cattedrale di Como 790 Lire, quindi venendo valutato ex novo meno dei semplici restauri apportati dal Cerano a quello civico milanese. In ogni settore l'autografia del Cresspi è un valore aggiunto, decisamente ben stimato, come mostra l'ordine crescente dei pagamenti versatigli, in quattordici anni di distanza quintuplicato. Al chiudersi della carriera la sua rilevanza non è affatto diminuita. Gli viene affidata la parte decorativa incisoria delle *Historiae Patriae Libri XX*, richieste nel 1622 allo stampatore regio e camerale Melchiorre Malatesta dal Consiglio dei Decurioni di Milano, mentre Federico Borromeo lo nomina direttore dell'Accademia Ambrosiana, da

41. Andrea Spiriti, "Identità e scarto iconografico: i quadroni di Federico Borromeo fra eredità carliana e progettualità politica", in *Federico Borromeo principe e mecenate, Studia Borromaica*, 18 (2004): 325-351; Annalisa Albuzzo, "Per compiere l'apparato che suole farsi ogni anno nel Duomo di Milano". I più tardi teleri sulla vita di san Carlo: dal progetto alla realizzazione (Perugia: Editrice Pliniana, 2009).

42. Edoardo Arslan, *Le pitture del duomo di Milano* (Milano: Ceschina, 1960), 104.

43. Cfr. Anna Patrizia Valerio, in Marco Valsecchi, Stefania Stefani Perrone et al. *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture* (Milano: Electa, 1973), 19-20 scheda 12; Cionotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 89-90, 92-93 schede 187, 198, 199; Andrea Spiriti, *L'apparato vaticano per la canonizzazione di san Carlo Borromeo (1610): novità e considerazioni*, in Marco Rossi, Alessandro Rovetta eds, *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer* (Milano: Vita e Pensiero, 1999), 291-300.

lui fondata nel 1621 (dove Gian Andrea Biffi insegna scultura). Tornato a operare per il duomo, data la sua personale esperienza nella plastica, anche in materiali metallici<sup>44</sup>, al momento dell'improvvisa morte di Mangone (1629) il Capitolo decide di non eleggere un nuovo ingegnere della Fabbrica, ma di nominare Cerano responsabile di tutti gli apparati scultorei e dei disegni<sup>45</sup>.

Torniamo ai manufatti del Duomo e al tema dei costi/ guadagni.

Secondo il gesuita Angelo Grossi, varrebbero diecimila scudi la croce e i candelieri eseguiti tra 1602 e 1604 dalla bottega 'all'insegna del melone' su ordine di Federico Borromeo, "fabricati di bellissimo disegno & con arte pellegrina, opera rispondente non meno alla grandezza della Chiesa, che all'animo generoso del donatore"<sup>46</sup>. Viene stimato invece 400 scudi il busto-reliquiario con le fattezze di Carlo Borromeo, anch'esso uscito dalla bottega "del melone", realizzato a spese della Confraternita dei Disciplini e donato al Tesoro di san Carlo<sup>47</sup>, cifra identica a quella attribuita all'anello pontificale d'oro con un 'grande' zaffiro lasciato da Carlo Borromeo alla sua cattedrale<sup>48</sup>.

Ma come si arriva a determinare il valore del manufatto aurificiario?

E' evidente che l'oro costa di più dell'argento, che l'argento può essere "di grana" o no, acquistato appositamente oppure recuperato fondendo manufatti vecchi, che la presenza o meno di gemme incide,

---

44. Cerano aveva già dimostrato le sue conoscenze nell'arte del metallo attraverso il progetto di una statua colossale, con il solo "geto" in bronzo della testa e delle mani, di cui scrive a Federico Borromeo l'8 aprile 1598, affermando d'avere già realizzato il "modello di una mano proporzionata alla grandezza del colosso" (la "mano non richiede meno di mille dugento libbre di metallo"); da riferirsi al gran "colosso" di Arona, voluto da Federico, raffigurante Carlo Borromeo, alto oltre 35 metri, in lastre di rame, concluso nel 1698; cfr. Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritte dai più Celebri Personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol. 7 (Milano: Giovanni Silvestri, 1822), 519-520; Venturelli, "Aggiunte".

45. Cfr. Francesco Repishti, in Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682* (Milano: Electa, 2004), 85-86. Per Cerano, da ultimo, ma senza includere gli apporti alle arti decorative, cfr. Marco Rosci ed., *Il Cerano (1573-1632). Protagonista del Seicento lombardo* (Milano: Federico Motta, 2005).

46. Angelo Grossi, *Relatione della festa fatta in Milano per la canonizzazione di S.to Carlo [...]* (Milano: Appresso l'her. di Pacifico Pontio, & Gio Battista Piccaglia, 1610), 13-14.

47. Giovanni Pietro Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo* (Brescia: Bartolomeo Fontana, 1620), 392; Gian Giacomo Besozzo, *Distinto Ragguaglio dell'origine e stato presente dell'ottava meraviglia del mondo o sia della gran Metropolitana dell'Insubria, volgarmente detta il Duomo di Milano* (Milano: Stamperia di Carlo Federico Gagliardi, 1694), 47 (l'argento peserebbe 350 once).

48. Venturelli, "Splendore e ornamento", 290-291; Paola Venturelli, *A 'Pontifical ring... given by P. Sixtus IV to St. Charles Borromeo'*, in Benati, Repishti eds., 293-298, a 296.

così come la manifattura, lo *status* sociale delle opere e il livello della fama dei loro autori<sup>49</sup>.

Tra il 4 e l'8 settembre 1604, in occasione della donazione federiciana, il grande apparato per l'altare maggiore viene stimato e prezato. La valutazione è fatta da Melchione Prata e sottoscritta da Pietro Francesco da Como. Costando l'argento "lire 5 soldi 6 per oncia" (come si dichiara nel documento) e pesando la croce 2502 once e 18 denari, il costo per il solo argento del manufatto ammonta a Lire 13264.11, cifra cui viene aggiunta quella della "fattura", di 4438 Lire; poiché pesano 4210 once e 18 denari, i sei candelieri sono prezati invece per l'argento L. 22317.5, mentre per la "fattura" 8420 Lire. L'importo totale ascende quindi a Lire 48439.16<sup>50</sup>, con la "fattura" stimata intorno a un terzo del costo del materiale.

Si nota peraltro una disparità rispetto alla cifra riportata da Angelo Grossi, ma va tenuto in conto che esistevano la prassi degli acconti, i pagamenti in natura, gli esborsi per alloggi messi a disposizione agli artefici, per il vitto e il vestiario, oltre alle spese per i progetti, le perizie e i collaudi, nonché per il trasporto dell'opera, con l'eventuale pagamento di dazi e gabelle<sup>51</sup>.

Per il dipinto con *San Carlo in gloria* per la chiesa di san Gottardo in Corte, Cerano è saldato dalla Camera nel 1613 con 500 scudi (da L. 6 l'uno), ma il pittore aveva già avuto al riguardo anticipi che dovrebbero essere di 150 scudi<sup>52</sup>. Per le "molte fatiche fatte intorno alli disegni dell'ornato del luogo del santissimo Chiodo", il 28 settembre 1623 lo stesso Cerano viene ricompensato con una tazza d'argento equivalente all'importo di 102 Lire<sup>53</sup>. Nel 1642, Giovanni Ambrogio Scagni che, per lungaggini burocratiche non era ancora stato remunerato per le sue fatiche intorno all'urna di san Carlo Borromeo (finita nel 1638), è 'premiato' dall'arcivescovo Cesare Monti (1594-1650) con una particella delle viscere di san Carlo Borromeo e un pezzetto di spugna imbevuta

49. Paola Venturelli, "Opere in pietre dure nell'inventario Gonzaga del 1626-1627. Qualche nota su stime, prezzi e costi (tra Milano e Mantova)", *OADI. Osservatorio delle Arti Decorative in Italia*, num. 22, dicembre 2020, [www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista)

50. Il marco (8 once) = gr. 234, 997300; l'oncia (=24 denari) = gr. 29, 374662; denaro (24 grani) = gr. 1, 223944. Per il documento del 1604, vedi. Anna Patrizia Valerio, in Marco Valsecchi, Stefania Stefani Perrone et al., 17- 18, schede 8, 9; Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, Cinotti, 68.

51. Cfr. Guido Guerzoni, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)* (Venezia: Marsilio, 2006), 231-264.

52. Gian Battista Sannazzaro, "Per il San Carlo in gloria di Cerano e l'altare maggiore nella chiesa di San Gottardo in Corte a Milano: nuovo documenti", *Arte Lombarda*, 182/183 (2018): 51-60.

53. *Annali della Fabbrica*, vol. 5,129. Erroneamente Marco Rosci afferma trattarsi di disegni per il "luogo del SS. Chiostro", riferendoli allo "scurolo" di san Carlo "e alla sua cassa", cfr. Marco Rosci, *Il Cerano* (Milano: Electa, 2000), 295.

nel sangue del santo<sup>54</sup>. Per “saldare il pagamento” dovuto a Federico Perego per i medaglioni d’argento dello scurolo di san Carlo, un impegno trascinato fino agli anni 1688-1689, viene chiesto all’orefice di “contentarsi di scudi 25 contanti” e di un “diamante sciolto”<sup>55</sup>.

Tra gli elementi che incidono sui costi dei manufatti sta ovviamente anche l’eccezionalità dei materiali<sup>56</sup>.

Come il cristallo di rocca, specie quello privo di impurità, senza imperfezioni e trasparente, la cui lavorazione dalla fine del XV secolo era detenuta con esclusività dalle botteghe milanesi<sup>57</sup>. Caratterizza opere lussuose, riservate a personaggi di alto rango. Erano in cristallo gli oggetti offerti alla fine del 1598 dalla “Città di Milano” a Margherita d’Austria, sposa per procura dal 15 novembre di Filippo III, da poco succeduto a Filippo II sul trono spagnolo e di passaggio nel capoluogo lombardo. Stimati complessivamente dodicimila scudi, comprendevano un “portapace grande” con oro e gemme, eseguito da Giovanni Antonio Scala, costato alla Tesoreria di Milano 1500 ducati<sup>58</sup>. Dei pezzi di cristallo in procinto di essere portati alla corte di Mantova alla fine del dicembre 1587 dall’orafo Giovanni Tradate, “netti, senza ghiaccio e limpidissimi”, quello di 18 once, viene stimato 101 Lire e 10 soldi, altri quattro di once 17 circa sono invece valutati “a occhio Lire 90”<sup>59</sup>.

Anche in questo caso al prezzo del materiale andava aggiunto quello della lavorazione, che variava a secondo della difficoltà esecutiva, ed esistevano formule di pagamento ratealizzate e in natura.

Il 14 aprile del 1601 da Venezia si informava la corte Gonzaga dei costi di certi cristalli di “grandezza” non specificata nel documento: “cinquanta marchetti il pezzo grezzo. A spianarli vogliono soldi 16 l’uno e a farli lustri vogliono altri soldi 16 e soldi dui per la spesa che ne va, tali che ogni pezzo di cristallo lisciato e lustrato costa soldi 84 di

54. Leonida Besozzi, “Destinazione e tipologia delle reliquie di un santo dell’età moderna”, *Studia Borromaeica*, 11 (1997): 277- 302, a 285.

55. Albuzzi, “Per compiere”, 208-209; Venturelli, *superbi abbigliamenti*.

56. Cfr. Paola Venturelli, *Mantova. Collezioni e collezionisti di oggetti suntuari in pietre dure. Tra la corte e i cortigiani (XVI-XVII sec.)*. Alcune riflessioni, in Cinzia Cremonini, Elena Riva eds., *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell’Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, Atti del convegno (Somma Lombardo 2007) (Roma: Bulzoni, 2011), 355-374; Paola Venturelli, *Gonzaga Collecting: Palace Inventories and New Objects (1626-1709)*, in Antonio Álvarez-Osorio Alvaríño, Cinzia Cremonini, Elena Riva eds., *The Transition in Europe between XVIIth and XVIIIth centuries. Perspectives and case studies* (Milano: Franco Angeli, 2016), 350-364; Venturelli, *Opere in pietre dure*.

57. Paola Venturelli, *La lavorazione delle pietre dure e dei cristalli*, in Philippe Braunstein, Luca Molà eds., *Il Rinascimento italiano e l’Europa*, vol. 3, *Produzione e tecniche* (Treviso: Angelo Colla Editore, 2007), 261-282; Venturelli, *Splendidissime*.

58. Cfr. Venturelli, “Splendore e ornamento”, 292 (*Portapace*, cioè *pace*, cfr. nota 4); Venturelli, *Splendidissime* (cui rimando per i costi dei cristalli), 101 e sgg.

59. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga*, 117-118.

questa moneta”<sup>60</sup>. Disposti intorno al 1573 a trasferirsi temporaneamente presso la corte di Alberto V di Baviera, i fratelli Giovanni Ambrogio, Stefano e Simone Saracchi –i primi due lavoravano “di grossaria”, il terzo nella più complessa e delicata operazione degli intagli figurati– rendevano note al duca le loro richieste. Oltre al pagamento delle singole opere e delle spese di viaggio, anticipate prima della partenza, una dimora per alloggiare e lavorare, strumenti e materiali necessari, Giovanni Ambrogio chiedeva 15 scudi al mese come salario, conteggiato iniziando dal giorno in cui avrebbero lasciato Milano e ricevendo appena arrivati in Baviera “il restante d’un anno”; l’importo mensile del salario rimaneva identico per Stefano, ma saliva a 20 scudi per Simone e si abbassava a otto per il loro aiutante (“che disgrossi li lavori”)<sup>61</sup>. L’ esemplare in forma di imbarcazione, con intagliate “Historie antiche”, legature d’oro gemmate, alberi, vele, personaggi diversi (“Schiavi Mori [...] Capitani, Soldati, Comiti, Sottocomiti, Bombardieri”) e “pezzi d’artiglieria, li quali sparavano”, consegnato nel 1579 al duca Alberto V unitamente a un “grandissimo vaso”, fruttarono ai Saracchi seimila scudi d’oro “di premio” e duemila Lire Imperiali “del ben servito”<sup>62</sup>.

Anche sul costo delle opere in quarzo ialino incide il livello della fama degli artefici. Era disponibile sul mercato per 800 scudi il “quadretto di cristallo con un Cristo alla Colonna” eseguito da Annibale Fontana e proposto da Gian Giacomo della Torre il 6 luglio 1594 a Carlo Emanuele I di Savoia, “cosa molto bella et da Principe”; un prezzo ritenuto “assai alto”, ma che Gian Giacomo riuscirà nella contrattazione quasi a dimezzare, accordandosi per 450 scudi. Viene pagata seimila scudi la cassetta gemmata, in ebano e inserti d’oro, per Alberto V di Baviera poco fa menzionata, con lastrine (16 cm) incise dallo stesso Annibale, ed è stimata 1500 ducatonì quella con dodici formelle in cristallo recanti le *Storie di Ercole* sempre del Fontana, che avevo individuata nell’inventario della collezione Gonzaga del 1626-1627, un contenitore lungo circa 50 cm., del quale oggi rimangono solo alcune lastrine (ca. 10 cm. di altezza) in diversi musei. In questo inventario troviamo anche due grandi vasi valutati 3000 ducatonì, eseguiti nello stesso materiale, ma con legature in rame dorato, da me ricondotti ai Saracchi<sup>63</sup>. Si tratta dei due contenitori per i quali il 26 febbraio 1598 Pirro Visconti Borromeo viene incaricato dal duca Vincenzo I di procurare “cristalli,

60. ASMn, AG, b.1533, f. l, cc.69 (C); *marchetto* è il nome popolare del soldo veneziano: vi era infatti raffigurato san Marco.

61. Rudolf Distelberger, “Die Saracchi Werkstatt und Annibale Fontana”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXI (1975): 161-162, doc. 4 (documento senza data).

62. Cfr. Venturelli, *Splendidissime*, 201.

63. Lira manotovana= 20 soldi di 12 denari; Ducatone = 10 Lire; cfr. Raffaella Morselli, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati. Di autori senza opere e di opere senza autore*, in Stefania Lapenta, Raffaella Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. La quadreria nell’elenco dei beni del 1626-1627* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006), 58- 59 nota 48.

cercando di tirarli, se fusse possibile, ad uno scuto la libra”, stringendo “il prezzo a scuti 700, essendo i cristalli un pezzo di libre 770, e l’altro 300, o almeno a tre quarti di scuto la libra”<sup>64</sup>. Può da ultimo essere presa in considerazione la “cassa d’ebano fatta a sei faccie”, con gemme e inserti d’oro, corredata da cristalli intagliati recanti episodi del *Vecchio Testamento*, completata in cima da “uno specchio”, anch’esso di quarzo ialino. Ancora nel luglio 1596 presso la bottega dei fratelli Giovanni Ambrogio, Simone e Michele Saracchi, viene iniziata con il finanziamento del socio Maurizio Visconti e completata attraverso la collaborazione degli orafi Giovanni Ambrogio Cellario e Giovanni Giacomo Mandelli. Il prezzo della vendita venne fissato a 3000 ducaton, escluso L. 4798, s. 10, d. 6, per “tante gioie, et oro”, aggiunti dal Cellario e dal Mandelli; venduto ad un certo punto a Praga lo “specchio” per 4000 Lire imperiali, la “cassa” venne smerciata per 3600 scudi alla “Citta di Milano”<sup>65</sup>.

Anche in seguito i manufatti di questo materiale manterranno costi elevati. L’elenco delle spese per la venuta a Milano della sposa di Filippo IV di Spagna, Maria Anna d’Austria, tra l’agosto e il settembre 1649 annovera l’esborso di 7426 ducati per un “vaso grande a fare di christallo di tenuta di boccali et un bacile di christallo”<sup>66</sup>.

#### 4. Il Tronetto per l’esposizione del Santissimo Sacramento

Illustrano con efficacia le questioni sin qui evidenziate un maestoso tronetto espositivo (Milano, Museo del Duomo) (Fig. 1) e l’arca per contenere il corpo di san Carlo Borromeo nello scurolo del Duomo (Fig. 2). Entrambe le opere sono realizzate con argento di alta qualità e quarzo ialino, ed entrambe sono state ricondotte a un progetto del Cerano. Di esiti formali ben distinguibili all’interno dei molti esemplari della cattedrale, il trono per l’esposizione del Santissimo all’altare maggiore (66,8x73,5x42 cm) spicca per l’abbondante impiego di argento, lavorato con grande maestria, oltre che per l’inusuale inserto alla base di cristallo di rocca. Due dinamici angeli alati in getto (alti 49 cm) sorreggono il vassoio previsto per portare l’ostensorio, poggiando

64. Per la cassetina di Annibale Fontana e i due vasi Gonzaga, cfr. Paola Venturelli, “A proposito di un recente articolo sugli ‘Scala e altri cristalli milanesi’. Con notizie circa un’opera di Annibale Fontana”, *Nuova Rivista Storica*, num. LXXV (2001): 135-144; Paola Venturelli, “*Havendo animo a tutti li christalli, e altri vasi, cameo grande et altri camei*”. *Oggetti preziosi della collezione Gonzaga (dal duca Guglielmo al 1631)*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, catalogo della mostra a cura di Raffaella Morselli (Mantova 2002) (Milano: Skira, 2002), 233-252, 290-292; Venturelli, *Le collezioni Gonzaga*, 125-133.

65. Ho reperito e pubblicato la documentazione in Venturelli *Splendidissime*, 118-119, 209-208 (qui anche l’accostamento alla “Cassa à sembianza d’un Teatro, over Tribuna in sei angoli”, con intagli dei Saracchi raffiguranti “la creazione del Mondo fino al sesto giorno”, citata da Paolo Morigia nella *Nobiltà di Milano*, 1595).

66. Venturelli, *Splendidissime*, 64-65.



Figura 1. Giovanni Battista Perego e Maestro cristallai, *Tronco espositorio*, 1600 ca- post 1630. Milano, Tesoro e Museo del Duomo (Archivio Fotografico della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano).



Figura 2. *Scurolo del Duomo di Milano* (Archivio Fotografico della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano).

in precario equilibrio sopra massi tondeggianti levigati di quarzo, più o meno grandi e uniti tra loro da commettiture in argento, su cui si adagiano teste cherubiche d'argento dorato; agli angoli del basamento sono inseriti ad incastro due bracci reggicandela binati, nel rispetto della tipologia.

Come risulta dalle indagini archivistiche di Mia Cinotti, viene approntato per volontà di Federico Borromeo che, il 14 dicembre 1595, da pochi mesi divenuto arcivescovo di Milano, ne aveva decretato la fabbricazione "entro un anno"<sup>67</sup>. L'effettiva esecuzione sembra tuttavia iniziare solo cinque anni dopo, come attesterebbe un pagamento a Giovanni Battista Perego del 20 settembre 1600, concretandosi nelle parti metalliche tra 1617/ 1618 e 1625, anche grazie al legato testamentario del canonico ordinario del duomo Alessandro Maggiolini, mancato nel 1622. Un iter realizzativo lungo, credo forse anche da connettersi alle vicende personali del Borromeo<sup>68</sup>, entro cui troviamo nuovamente Gian Andrea Biffi. Delle 147 Lire imperiali destinategli il 16 dicembre 1617 dalla Fabbrica, infatti, 50 erano per due angeli "da gittare d'argento d' esporre il ss. Sacramento all'altare maggiore"; altri esborsi in suo favore (L. 66 imperiali) sono annotati il 22 agosto 1618 per "haver fabbricato un modello de duoi angeli, per tenere esposto il S.mo Sac.to"<sup>69</sup>.

Quanto alle risultanze formali, sempre Mia Cinotti osservando lo stile vivacemente plastico dei due vigorosi angeli, giudicato estraneo a quello del Biffi, aveva ipotizzato potesse trovare ragione in un perduto disegno del Cerano.

Spetta a chi scrive invece, riprendendo successivamente in esame l'opera, il collegamento del Tronetto a fonti scritte ignorate dalla critica<sup>70</sup>.

---

67. Cinotti, in *Il Duomo di Milano*, 268-269; Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 74-75.

68. Federico Borromeo deve abbandonare Milano a seguito di controversie insorte con il potere spagnolo (1596), facendovi ritorno cinque anni più tardi, dopo la designazione del Governatore Pedro Enriquez de Acevado y Toledo, conte di Fuentes; i conflitti si placeranno solo con il successivo Governatore Pedro Álvarez de Toledo y Osorio (1615) e la firma della *Concordia iurisdictionalis inter forum ecclesiasticum et forum saeculare Mediolani*, ratificata da Paolo V e Filippo III (1617); cfr. Massimo C. Giannini, "Politica spagnola e giurisdizione ecclesiastica nello Stato di Milano: il conflitto tra il cardinale Federico Borromeo e il visitador regio don Filippo de Haro (1606-1607)", *Studia Borromaica*, VI (1992): 195-226.

69. *Annali della Fabbrica*, vol. 5, 103, 107, con la cifra di 16 Lire imperiali, ma in realtà L. 66; AVFDMi, *Mandati* 52 (1618, II semestre) 22 agosto 1618 66 lire; AVFDMi, *Mastro* 351A, f. 405, 22 agosto 1618; ASDMi, *Sez. X, Metropolitana* 80, fasc. 25: documenti segnalati da Cinotti, in *Il duomo di Milano*, 268-269, 299; Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 74-75; cfr. inoltre Fausto Ruggeri, "Documenti per la storia della biblioteca del Capitolo metropolitano di Milano", *Aevum*, num. 84, fasc. 3, (2010): 839-888, 885 nota 258.

70. Sintetizzo quanto in Venturelli, "Aggiunte"; Venturelli, in "Splendore e ornamento", 296-297; Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, 140-141 scheda 30.



Lo identificavo, infatti, nel manufatto menzionato nella *Vita di Federico Borromeo* compilata dal sacerdote Francesco Rivola (1656). Nell'elogiare le energie profuse dal cardinale per il "decoro" della cattedrale, Rivola afferma che "applicò etiando alla sagrestia di essa vari benefici semplici, e varie limosine, con intendimento che di esse ella si valesse per fabbricar quel magnifico Trono, nel quale riporre si suole la sacrosanta Hostia, per essere pubblicamente sopra l'Altar maggiore da' fedeli venerata, ed adorata"<sup>71</sup>. Per i due angeli richiamavo invece i "due modelli di angioletti con velo in mano alti once 9 (si crede) di quelli che si espongono nel Duomo davanti al Santissimo", descritti nell'inventario del 1685 dell'Ambrosiana, legandoli ai "prototipi" argentei per la 'hieroteca' del Duomo eseguiti da Annibale Fontana (artista le cui opere erano ripetutamente copiate dagli allievi dell'Accademia) citati nel *De origine et statu* di Pietro Paolo Bosca (1632-1699)<sup>72</sup>. Terzo tassello il riconoscimento del Tronetto nell'oggetto ricordato nel testamento del 24 agosto 1630 di Alessandro Mazenta, Prefetto delle fabbriche ecclesiastiche, con carriera interamente costruita da Federico Borromeo<sup>73</sup>, un documento reperito e pubblicato da Mario Comincini nel 1999. Mazenta destina un legato (seicento scudi) per "far fornire il tabernacolo gestatorio di cristallo già cominciato conforme al modello fatto dal sig. Gio Batta Cerano" e "compire et perfetionare l'Evangelistorio cominciato con il modello del medesimo Signor Cerano", opere entrambe che avrebbero dovuto "servire" alla "chiesa Metropolitana"; nel caso "non si potesse per la qualità dei tempi dar perfettione all'una et all'altra cosa", precisava il testatore, essendo le sue ultime volontà redatte nei giorni della disastrosa pestilenza di manzoniana memoria, "almeno si compisci detto Tabernacolo"<sup>74</sup>.

71. Francesco Rivola, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano* [...] (Milano: Dionisio Gariboldi, 1656), 464-465.

72. Paolo Bosca, *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae* [...] (Milano: Ludovici Montiae, 1672), 171 ("quos Annibal ad Divini Panis hierothecam gerendam fecit ex argento, cum in ara Templi Maximi colitur"), rimando a Venturelli, "Aggiunte".

73. Mazenta presenza l'8 settembre 1604 all'atto della donazione dell'apparato eseguito per volontà di Federico: Biblioteca Ambrosiana di Milano (BAMi), S P, II 262, fasc 1, 1604; arcidiacono del Duomo con breve arcivescovile del 1610, ideatore dell'apparato per la canonizzazione di Carlo Borromeo, presente all'atto di fondazione dell'Accademia Ambrosiana (25 giugno 1620), viene nominato nel 1627 da Federico arciprete della cattedrale; è Mazenta a proporre il Cerano per il progetto della nuova facciata di San Paolo a Milano, cfr. Venturelli, "Aggiunte".

74. ASMi, *Notarile*, cart. 26887 (alla data; codicillo del 16 dicembre 1630 con l' accettazione del legato a favore del Duomo), cfr. Mario Comincini, in Federico Cavalieri, Mario Comincini, *Pitture nell'Abbatense e nel Magentino* (Abbiategrosso: Società Storica Abbatense, 1999), 158; ora in Mario Comincini, *Studi per la storia dell'arte nel Milanese* (Gaggiano-Mi: Edizioni Il Ponte, 1985), 186-199, a 189; Comincini trascrive "600 Lire", ma la cifra è forse da interpretarsi come '600 scudi', come mi indica l'Autore, che ringrazio; cfr. Venturelli, "Aggiunte": ho proposto di identificare l' "Evangelistorio" nell' *Evangeliaro di Ariberto d'Intimano* (1018-1026 ca.), composto da due valve riunite in tempo non precisabile, una d'oro, smalti e gemme, l'altra d'argento, entrambe rimaneggiate nel XVII secolo aumentandone

Si menziona dunque un “tabernacolo gestatorio”, quindi trasportabile, con parti in “cristallo”, da portare a compimento (“fornire”) nel rispetto di un “modello” elaborato da Cerano, evidentemente ritenuto importante da Alessandro Mazenta dato l’importo del legato e coerente con quel “magnifico Trono” citato da Rivola, dato il non infrequente ondeggiamento nelle fonti scritte tra trono/tronetto e tabernacolo<sup>75</sup>, che se ignorato può condurre a errate considerazioni<sup>76</sup>.

La tipologia del tronetto espositorio, nel periodo post-tridentino connotata da soluzioni fastose e complesse, detiene un posto rilevante nel rituale ambrosiano. Utilizzati per l’esposizione eucaristica e posti sull’altare, servivano per l’adorazione del Santissimo nelle Quaranta

---

la dimensioni per parregarle l’una con l’altra; nel 1595 Federico Borromeo prescrive che fosse “restaurata la copertura argentea del libro deli Vangeli senza mutare nulla dell’antichità dell’opera” (Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 56); cfr. Venturelli, “Aggiunte”, 60-62; Paola Venturelli, “Senza mutar nulla dell’antichità dell’opera” *L’evangelario di Ariberto d’Intimiano*, in Umberto Bordoni, Noberto Valli eds, *Il nuovo Evangelario Ambrosiano e capolavori antichi. La bellezza della Parola*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale-Galleria San Fedele-chiesa di San Raffaele (4 novembre-11 dicembre 2011) (Cinisello Balsamo: Silvana Editore, 2011), 39-46; da ultimo, Venturelli, *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, 95-99 scheda 5 a-b.

75. Mi limito a segnalare il più modesto “Trono d’Ebano e Tartaruga co’ riporti & ornamenti d’argento per esporre il Santissimo Sacramento sopra l’Altare [...], l’argento pesa onz. 60”, citato da Besozzo (Besozzo, *Distinto ragguaglio*, 46-47), registrato negli inventari sia come ‘trono/tronino’ che ‘tabernacolo’ (per esempio: ACMMi, *Sagrestia meridionale*, cart. 5, Inventario 1784, n. 38: “Un tronino ossia tabernacolo di ebano a testugine”; e il perduto manufatto in argento per esporre il Santissimo sull’altare del Duomo di Novara, fatto eseguire a Milano tra 1684 e 1685, con due angeli su un piedestallo, di cui si ignorano autore e artefice del disegno (unico nome citato è quello di Andrea Biffi, presumibilmente Andrea Biffi il Giovane, figlio di Carlo e nipote di Gian Andrea, architetto della Fabbrica del duomo di Milano dal 1679), al quale si richiede una consulenza per non precisati perfezionamenti al modello): nell’atto notarile relativo alla consegna si scrive: “Tronus, sive tabernaculus argenteum singularis magnificentiae”; tra le indicazioni all’orafo: “la macchina riesca facile a pottersi maneggiare, acciò non venga a patire da chi haverà cura di portarla dalla sacristia all’altare”; l’altezza totale prevista era di circa due braccia milanesi (cfr. Marina Dell’Olmo, “Cronache dal cantiere della cupola del Duomo di Novara all’epoca degli Odescalchi. Nuovi documenti per la cultura figurativa della città”, *Novarien* (2013): 264-282, 277 nota 8).
76. Silvio Leydi respinge le mie ipotesi, negando l’identificazione nell’oggetto menzionato da Mazenta e quindi l’apporto di Cerano, perchè “in primo luogo il Tronetto pare quasi terminato nel 1625” e “inoltre, nei documenti il Tronetto è sempre chiamato appunto ‘Tronetto’ o ‘Trono’ e mai tabernacolo, che anche liturgicamente e concettualmente è altra cosa rispetto al Tronetto, che alla fine meglio potrebbe essere definito un ostensorio ambrosiano e cioè proprio quel ‘magnifico trono, nel quale riporre si suole la sacrosanta Hostia’ citato da Rivola, cfr. Silvio Leydi, “Un dono veramente regale. L’arca in argento e cristallo per il corpo di san Carlo Borromeo (con due intermezzi)”, *Arte Lombarda*, num.189-190 (2020): 118-138, 129 (dispiace vedere in questo contributo omissa la bibliografia già edita sui temi trattati, così come non restituite in modo corretto ai rispettivi studiosi ipotesi inedite, letture storico-critiche, repertimenti archivistici, ecc. E’ necessario quantomeno qui sottolineare che l’ostensorio ambrosiano ha caratteristiche ben precise, indicate da Carlo Borromeo nelle *Istruzioni* del 1577, e non può in alcun modo essere riconosciuto nella descrizione del Rivola, né confuso con la tipologia del Trono/ Tronetto; cfr. Marco Navoni, *Ostensorio*, in Angelo Majò ed, *Dizionario della chiesa ambrosiana* (Milano: NED, 1992), vol. 5, 2622-2623).

Ore, consentendone la visione per un tempo prolungato e non solo per pochi minuti durante la Messa. Approvata nel 1537 da papa Paolo II, la pratica di preghiere delle Quaranta Ore riceve una prima organizzazione stabile per Milano da Carlo Borromeo, che la potenzia nell'ambito del culto eucaristico da lui riformulato, anche fondando nel 1583 la confraternita del Santissimo Sacramento. Tale pratica ha poi una prima regolamentazione a Roma da papa Clemente VIII nel 1592 (tre anni prima quindi che il neo arcivescovo di Milano Federico Borromeo ordinasse la fabbricazione del nostro Tronetto), venendo quindi perfezionata con l'*Instructio Clementina*, promulgata a Roma 1705 da papa Clemente XI, ripubblicata nel 1736 da Clemente XII<sup>77</sup>.

Focalizziamoci in conclusione sull'insolito inserto di cristallo, meravigliosa ricreazione della natura d'ingegno barocco.

Nel primo inventario di sagrestia in cui l'opera è registrata che avevo reperito, risalente al 1653, si descrivono: "Due angeli di getto che fanno un Trono, quali sostengono un gradino sopra il quale si espone il S.m Sacr.to, con suo velo, quattro ale d'argento per li sud.ti Angioli, quali Angioli posano il piede sopra un monte di Cristalli di monte, tramezo de i quali vi sono alcuni angioli d'argento adorato pesa once 680"<sup>78</sup>. Oltre a evidenziare il peso del manufatto (più di 20 chili), che – se si tiene il dato dell'argento a Lire 5.6 per oncia espresso nella stima della donazione federiciana del 1604– per il solo argento sarebbe costato 3.808 Lire, il compilatore si premura di definire la sagoma conferita ai quarzi usando il vocabolo "monte", termine presente pure nell'inventario del 1707<sup>79</sup>.

Non posso a questo punto sfuggire alla suggestione offerta da una fonte d'archivio resa nota da Maria Cruz de Carlos.

Nel marzo 1612, mentre si sta avviando l'esecuzione dell'urna per il corpo di san Carlo Borromeo, viene versata al cristallai Angelo Benzoni una somma di 2000 scudi, da impiegare sia per l'urna sia per altri manufatti. Tra questi un "pedestallo" di bronzo dorato, con "lavori et figure de oro nel quale si ha da asentare il pezzo grande di cristallo in forma di montagna", in conformità a modelli ("disegni") forniti da

77. Cfr. Luisella Cabrini Chiesa, "Per la comprensione dello sviluppo storico delle Quarantore: note in margine a due pubblicazioni milanesi del Settecento", *Studi e Fonti di Storia Lombarda. Quaderni milanesi*, num. XI (1991): 25-92; Giovanni Battista Sannazzaro, in Giulia Benati, Anna Maria Roda eds, *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso* (Milano: NED, 2001), 242-243.

78. Archivio del Capitolo della Metropolitana di Milano (ACMMi), *Sagrestia meridionale*, cart. 3., inventario 1653, f. 21.

79. ACMMi, *Sagrestia meridionale*, cart. 4, inventario 1707, ff. 170-171; Luigi Malvezzi in *Il Tesoro del duomo di Milano* (Milano: Boniardi-Pogliani, 1840, 26), interpreta invece in tal modo: "un bel Trono [...] la cui base è formata da vari pezzi di cristallo di rocca foggiate a guisa di nube".

“Virgilio” e dall’ “Ingeniero” della Fabbrica<sup>80</sup>; due personaggi da identificare verosimilmente il primo nel famoso intagliatore Virgilio del Conte (figlio di Anselmo), operoso anche per il Duomo, il secondo in Francesco Maria Richino (1584-1658)<sup>81</sup>, intendendo inoltre il modello fornito da Virgilio come un’ opera lignea.

Potrebbe questo “cristallo in forma di montagna” essere stato poi utilizzato per il nostro manufatto?

Non è possibile per ora giungere a nessuna conclusione. Prima di venire esposto nell’attuale Museo del Duomo (inaugurato nel 2013), al Tronetto era ad ogni modo unito un basamento alto 21.5 cm, in metallo dorato su anima di legno, un elemento non ancora preso in considerazione dagli studiosi, ma che conferiva maggior completezza all’opera.

## 5. L’arca per il corpo di san Carlo Borromeo

Formata da grandi lastre sagomate di cristallo di rocca perfettamente levigate e tersissime, ingabbiate in un’intelaiatura d’argento vivacizzata da personificazioni a tutto tondo di Virtù, angeli e cariatidi, l’arca costituisce il punto focale dello scurolo, pensato come una sacra teca per l’ancora più sacra cassa contenente il corpo del famoso arcivescovo (Fig. 3). Un grande reliquiario, promosso da Federico Borromeo a partire dalla ricognizione del corpo del cugino Carlo effettuata nel marzo 1606, trovando indecoro sia il contenitore (“una cassa di piombo coperta di un’altra cassa di tavole”) sia il luogo, umido e malsano, efficace attestazione del particolare connotato borromaico dove arte e cultura devono porsi entro il disegno della Provvidenza e l’arte servire a scopi religiosi, sollecitando pietà e devozione.

Le sue tappe iniziali ci sono restituite dall’oblato Marco Aurelio Grattarola, fonte su cui tempo fa mi ero soffermata.

80. Maria Cruz de Carlos, *El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)*, in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, coord. José Luis Colomer (Madrid: Ediciones Fernando Villaverde, 2003), 247-275 a 250-251; Maria Cruz de Carlos, *‘Al modo de los antiguos’: Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla*, in Alonso Begoña, Maria Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005), 207-314, a 215-216 (AHNT, Frias 80, f. 285: “los disignios de Virgilio y el Ingeniero de la fabrica del Domo”); ASMi, *Registri della Cancellaria Spagnola*, serie XXII, reg. 52, ff 37v-38r.

81. Vincenzo Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765* (Milano: Max Kantorwicz, 1895), *sub indice*, 79; Cinotti, in *Il duomo di Milano*, 275-277, 280; Cinotti, *Tesoro e arti suntuarie*, 85 scheda 168; per Richino, cfr. Jessica Gritti, *Richino, Francesco Maria*, in *DBI*, vol. 87, 2016 online.

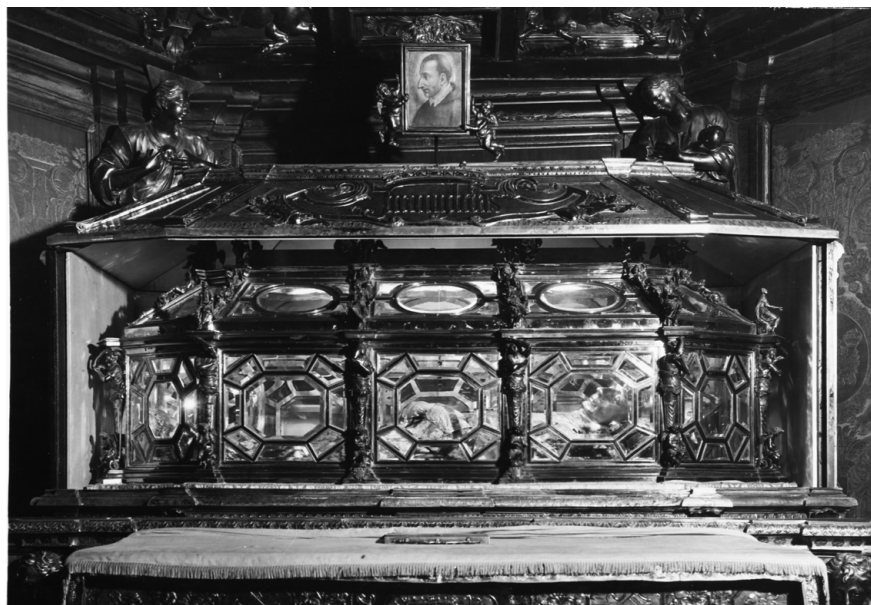


Figura 3. Giovanni Battista Perego e Giovanni Ambrogio Scagni (parti in metallo), Maestri cristallai di Milano, *Arca per il corpo di San Carlo Borromeo*, 1611 ca.- 1638. Milano, Scurolo del Duomo (Archivio Fotografico della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano).

Nei *Successi maravigliosi* (1614) egli racconta di come la “divina provvidenza dispose che fosse ritrovata una quantità di cristalli e di grandezza e di bellezza stupendi” ad opera di un pastore, in area svizzera, “vicino a una villa chiamata Gliciga in Valesè”, in un “luogo piano ed esposto ai raggi del sole; circostanze contrarie alla natura del cristallo, il quale viene nei luoghi opachi delle alte montagne”. La notte del 28 luglio 1611 sia il cristallai Pietro Francesco Cingardi che il collega Giovanni Angelo Benzoni avevano sognato del miracoloso ritrovamento. Data la straordinarietà dell’evento i due avevano deciso di mettersi immediatamente in viaggio, constatando una volta raggiunto il posto la veridicità dei loro sogni. Ne era seguito l’acquisto dei cristalli (a “buonissimo prezzo”), con “denari della Camera Regia”. Tornati a Milano avevano mostrato il materiale al Governatore di Milano, il Contestabile di Castiglia Juan Fernández de Velasco y Trovar, V duca di Frías (ca. 1550-1613)<sup>82</sup>, il quale, ammalatosi poi in modo grave, “fece voto di far fabricare con questi cristalli un’ Arca per il corpo di S. Carlo”. Guarito poco dopo, aveva informato del suo progetto Filippo III di Spagna, trovando immediata attenzione nel sovrano. Fu senza dubbio “tutta opera

82. Su questo personaggio, cfr. Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez, Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Comdestable Juan Fernández de Velasco y Trovar, V Duque de Frías (c. 1550-1613)* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014).

di Dio per honorare il suo santo”, conclude Grattarola, “tanto più [...] che non è ocorsa mai disgratia né in segare né in lustrare, né meno in lavorare”, così come invece “accaduto con alcuni pezzi che furono salvati per uso profano, i quali nel segarli andarono in pezzi”<sup>83</sup>.

Le affermazioni dell’oblato non sono fantasiose né prive di fondamento, come avevo avuto modo di evidenziare accostando a questa fonte –senpre citata, ma mai incrociata a documenti– la lunga e dettagliata relazione del viaggio compiuto per reperire cristalli nelle zone svizzere, tra il 4 agosto e il 23 settembre 1611, dal mercante Giovanni Antonio Pedrini in compagnia di Giovanni Angelo Benzone, Pietro Francesco Cingardi e Michele Saracchi: date, luoghi e personaggi coincidono, infatti, con il testo del Grattarola<sup>84</sup>. Si tratta di un resoconto ricco di molte informazioni, altrove esaminate, in cui si riportano tra l’altro le spese per l’acquisto dei materiali, anche descritti negli aspetti materici. Vengono scelti i pezzi grandi e limpidissimi, scartando i cristalli non perfetti, in quanto “torbidi” e non “netti”, con ‘vene’ interne, o con “in mezo” delle “piumette negre”. Quanto agli importi sborsati per la compera, dalla “memoria” del 30 aprile 1612 sottoscritta da Giovanni Angelo Benzone, in cui Giovanni Antonio Pedrini chiede di essere pagato per i “cristalli ordinategli per l’Eccellenza Vostra”, accennando a un decreto del 6 febbraio (quando gli vengono versati 500 ducaton) e dai documenti allegati, ricaviamo che furono spesi in tutto 2.116 ducaton, comprensivi dei 1100 ducaton per un grande blocco di quarzo ialino e altri cinque più piccoli. A Milano i cristalli furono consegnati a diversi maestri, destinando a Michele Saracchi, Pietro Francesco Grossi, Domenico de Lameni e al Cingardi i meno grandi per ricavarne vasi e altri oggetti, “per ordine et servizio di sua Eccellenza”<sup>85</sup>.

Gli artigiani menzionati non mancano di concretezza storica, né risultano alle prime armi. Già nel 1599 attivo per i Gonzaga<sup>86</sup>, Giovanni

83. Grattarola, *Successi*, 519-521; Venturelli, “Aggiunte e puntualizzazioni; per l’autore, cfr. Fabrizio Pagani, “Marco Aurelio Grattarola e la canonizzazione di san Carlo”, in Zardin, Frosio, *Carlo Borromeo*, 73-100.

84. ASMi, *Potenze Sovrane post 1535*, 6; ASMi, *Registri della Cancelleria Spagnola*, Serie XII, reg. 51, cc. 33v, 38r-v: per cui, cfr. Venturelli, “A proposito”, 135-144; Venturelli, “Aggiunte”; Venturelli, *Splendore e ornamento*, 130-132; Venturelli, *Splendidissime*, 95 e sgg.

85. Rimando a Venturelli, *Splendidissime*, 63, 95-96, 101, 118 (dalla “Relatione delli pezzi più grossi delli cristalli che sono trovati nel paese de Ursera”, datata 6 agosto 1611).

86. Con David Cervi, l’1 aprile 1599 il Benzone era intenzionato a recarsi a Mantova portando dei “tazzoni” dove era “l’effigie dell’Imperatore con le sue imprese”, quali campioni da sottoporre al duca Gonzaga, cfr. Antonino Bertolotti, “Le arti minori alla corte di Mantova nei secolo XV, XVI, XVII”, *Archivio Storico Lombardo*, XV (1888): 259-318, 491-590, 980-1075, a 317; Roberta Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)* (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2003), docc. 654, 655, 789; Venturelli, *Le collezioni Gonzaga*, 118-119; per David Cervi, cfr. Paola Venturelli, “David Cervi e Salomone de Vita: gioiellieri ebrei al servizio dei duchi Gonzaga. Note d’archivio”, *La Rassegna Mensile di Israel*, LXVIII, Settembre/ Dicembre (2002): 79-89. Un Giovanni Angelo Benzone, *quondam* Cristoforo, figura il 2 luglio 1600 quale testimone al versamento della dote di Margherita

Angelo Benzoni con Pietro Francesco Cingardi aveva goduto la fiducia di Pedro Enriquez de Acevedo conte di Fuentes, Governatore di Milano, città dove Pedro muore il 22 luglio 1610, con funerali solennemente celebrati in Santa Maria presso San Celso. Nel suo testamento risalente a pochi giorni prima (9 luglio) egli ricorda Giovanni Angelo Benzoni e "Pietro Francisco, cristalero", il secondo senz'altro da identificare nel Cingardi, entrambi con lui in credito<sup>87</sup>. Non avendo eredi, nella primavera del 1612 i beni del Governatore rimasti nel capoluogo lombardo vengono messi all'asta. Sono il Benzoni e il Cingardi con Michele Saracchi a stimare gli esemplari in cristallo, diaspro orientale e agata da inviare in Spagna, "per sua Maestà con altri per la Regina", manufatti prezziati poi da Maurizio Visconti, personaggio più volte attestato quale socio finanziatore dei Saracchi<sup>88</sup>. E' questa la celebre dinastia milanese attiva tra il secondo Cinquecento e gli anni trenta del Seicento per una prestigiosa clientela (incluso il cardinale Federico Borromeo), cui appartiene Michele, che peraltro morirà di lì a poco, a 55 anni, il 5 settembre 1613<sup>89</sup>.

Un'indicazione sulla successiva cronologia dell'arca ci è fornita sempre da Marco Aurelio Grattarola. Egli infatti scrive che, dopo aver completato lo scurolo, "hora si attende a fabricar una cassa di cristallo di montagna con i legamenti d'argento, di comissione, et a spese del Potentissimo Re cattolico Filippo Terzo, havendo sua maestà a tal fine fatto assegno di quattro mila ducati", come risulterebbe da una perduta lettera del 16 dicembre 1611<sup>90</sup>. Una notizia non chiara ("hora si attende": si ha intenzione di realizzare, o si sta realizzando?), affiancata dall'oblato a una minuziosa descrizione delle parti costituenti la cassa, sicuramente ricavata da un progetto grafico a lui noto, esistente *ante* 1614, essendo l'opera in quel momento molto lontana dalla conclusione. Come evidenzia la piattaforma documentaria costruita attraverso le indagini archivistiche di Mia Cinotti<sup>91</sup>, Maria Cruz de Carlos<sup>92</sup>, Mario Comincini<sup>93</sup>, Annalisa Albuzzi<sup>94</sup>, e soprattutto di José Juan Pérez

---

Corio, figlia dell'intagliatore Girolamo, moglie di Gabriele Saracchi (Venturelli, *Splendidissime*, 215).

87. Non sono indicati gli importi, né precisate le opere, cfr. Fernandez Duro, *Don Pedro Enriquez de Acevedo conde de Fuentes* (Madrid: Manuel Tello, 1884), 635.

88. Venturelli, *Arti preziose*, 95; Venturelli, *Splendidissime*, 63, 67 n., 96, 10 (per Maurizio Visconti, *ivi*, sub *indice*).

89. Cfr. Venturelli, *Splendore e ornamento*; Venturelli, *Le collezioni Gonzaga*, 163-172; Venturelli, *Splendidissime*, 60-61, 99-220.

90. Grattarola, *Successi*, 129.

91. Cinotti, in *Il duomo di Milano*, 268-269, 206 note 185, 186.

92. De Carlos, *El VI Condestable de Castilla*, 247-275, a 250-251; De Carlos, *Al modo de los antiguos*, 207-314, a 215-216.

93. Comincini, *Per l'urna*, 246-252.

94. Annalisa Albuzzi, *La Congregazione dello Scurolo di San Carlo. "Recta administratio" e promozione del culto tra decoro artistico e devozione*, in Frosio, Zardin, 417-455, a 428-432; l'Autrice ha in corso ricerche sull'argomento; cfr. Venturelli, *Splendor*.

Preciado<sup>95</sup>, l'opera fu infatti ultimata solo nel 1638, al tempo del Governatore Diego Felípe de Guzmán, marchese di Leganés (1580-1655) e dell'arcivescovo Cesare Monti.

I lavori devono cominciare alla fine del 1611 o agli inizi del successivo. Il 16 marzo del 1612 viene emesso l'ordine di Muzio Parravicino (1579-1615), Tesoriere generale dello Stato di Milano dal 1600, di pagare l'argentiere "Treda" (Giovanni Tradate) per una cassa di cristallo e argento dorato, da eseguirsi conforme a un "designo". Successivamente scartato perché "no era considerado el mejo maestro de la ciudad para hacer esta obra"<sup>96</sup>, Tradate fu sostituito da Giovanni Battista Perego. Nel 1620 l'arca non era però ancora conclusa, rimanendo diverse parti da 'perfezionare'. Risultavano peraltro pagate 600 Lire "al Muserone che lavora cristalli" (un membro dell'altra famosa dinastia milanese di intagliatori, attiva tra XVI e XVII per le corti d'Europa)<sup>97</sup>, 500 Lire al Biffi per modelli di cera riguardanti la "cassa" e altre circa 500 per non precisati "modelli"; erano state versate anche 152 Lire a "Robecho ingegnere e al Genovesino pitore" a causa di "un disegno", "ben fatto et ben colorito per mostrare il rilievo di detta cassa a Sua Maestà". Si tratta di Giuseppe Robecco, nominato ingegnere nel 1604-1605 e di Bartolomeo Roverio detto il Genovesino, operoso per il duomo nel 1617/1619, e di un elaborato a mio avviso documentante lo stato di fatto dell'opera in quel 1620<sup>98</sup>.

L'impresa andò avanti a rilento, interrotta anche dalla perniciosa epidemia del 1630, riprendendo solo con il 18 novembre 1636, quando si ordina di "perfezionare la cassa di Cristallo"<sup>99</sup>.

95. José Juan Pérez Preciado, *El Marqués de Laganés coleccionista español en la Europa del Siglo XVII*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Tesis de Doctoral 2008 (Madrid: E-Prints Complutense, 2010), 2 voll. (vol. 1, spec. 397-410).

96. De Carlos, *El VI Condestable*, 150-151; De Carlos, *Al modo de los antiguos*, 215 n. 15 (con i documenti di pagamenti riferibili alle prime fasi, in AHNN, Frias 80, f. 285); Pérez Preciado, *El Marqués de Laganés*, I, 399-402, cfr. ASMI, *Registri della Cancelleria dello Stato*, Serie XXII, 60, ff. 17v, 29v.

97. Cfr. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga*, 117-165; Paola Venturelli, *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Collezioni di Palazzo Pitti* (Firenze: Giunti, 2009), *sub indice*; Venturelli, *Splendidissime*, 21-27, 166-177. Nel 1598 in relazione a oggetti di cristallo per Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla, si citano un "Miserono" (De Carlos, *El VI Condestable*, 247) e un "Ottavio Miseron" (Aurelio A. Barrón García, *La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernandez de Velasco, Gobernador de Milan, en Medina de Pomar, in El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, ed. María José Redondo Cantera (Valladolid: Unversidad de Valladolid, 2004), 517-534).

98. ASMI, *Culto p.a.*, cart. 1050 (Fasc. Arredi sacri e reliquie): documentazione segnalata da Cionotti, in *Il Duomo di Milano*, 268-269, 206 note 185, 186; cfr. Maria Luisa Gatti Perer, "Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII. Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni. I", *Arte lombarda*, IX/1, (1964): 188-217; *Annali della Fabbrica*, vol. 5, 102, 109.

99. Pérez Preciado, *El Marqués de Laganés*, vol. 1, 402 nota 1487.



A tal fine, il 13 febbraio 1637 viene stipulato un contratto tra il primicerio del duomo Giulio Cesare Visconti, delegato del cardinale Cesare Monti, e Giovanni Ambrogio Scagni, che ha soppiantato il Perego, mancato nel 1630. Cugino e uomo di fiducia di Federico Borromeo, essendo la madre Isabella Borromeo sorella dell'arcivescovo Carlo, Giulio Cesare Visconti è una figura interessante. Nominato Presidente dei Conservatori della neonata Accademia Ambrosiana dallo stesso Federico, nella dimora acquistata nel 1624, appartenuta all'orafo Eliseo Magoria, morto due anni prima, conserva una collezione d'arte, con tra l'altro bozzetti di sculture approntate per il duomo tra 1610 e 1642 quando era deputato della Fabbrica, opere di Cerano, cammei e "quadri di pietra"<sup>100</sup>. In forza del contratto Giovanni Ambrogio Scagni si impegnava a "perficere la cassa d'argento e cristallo [...] da alcuni anni [...] principciata", usando quanto al momento fatto: 218 pezzi di cristallo già lavorato (ma per i "Triangoli piccoli" si dice che ne mancavano tre) con i loro "telari" (ne risultano 96), "terminali" (12 grandi e 12 piccoli), 'cornici' (in tutto 15) e parti figurate (sette "putini" e sei "figure") d'argento; doveva aggiungere i "pezzi d'argento" mancanti ("cose di getto", "cose piane" e "statue"), rispettando il "gusto e soddisfattione" di Cesare Monti, confrontando sempre "misure, sagome, disegni e ogni altra cosa a parte a parte avanti di mettervi mano" con Giulio Cesare Visconti "o altra persona che sia deputata da Sua Eminenza". Allo Scagni sarebbero stati corrisposti 40 soldi per oncia d'argento in relazione alle parti "piane", oltre a un'altra somma da definirsi per quelle di "getto"; nel caso quanto eseguito non fosse stato ritenuto soddisfacente, l'orafo era tenuto però a rifarlo a sue "spese"<sup>101</sup>.

Il 2 novembre 1638 la cassa, finalmente conclusa e pronta per le solenni cerimonie del primo centenario della nascita di Carlo Borromeo, viene sottoposta a una dettagliata descrizione di stima sia delle parti d'argento (che pesano in tutto 3917 once e 17 denari) sia di cristallo (156 pezzi "tra grandi e piccoli" nella cassa e 65 nel "coperto")<sup>102</sup>. Quanto ai costi, da successiva documentazione risalente al gennaio 1641, apprendiamo che lo Scagni ricevette 26049. 9, 6 Lire

100. Per Eliseo Magoria e la statua, cfr. alla nota 34 *supra*; per la collezione e la dimora di Giulio Cesare Visconti, cfr. Vittoria Orlandi Balzari, *Il palazzo Visconti Lunati Verri in Milano e la sala del Grechetto*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (XVII-XVIII)*, ed. Andrea Spiriti (Roma: Viella, 2013), 61-107.

101. Comincini, *Per l'urna*, 249-251.

102. Trascritta in Pérez Preciado, *El Marqués de Laganés*, vol. 1, 402-403 nota 1488 ("Breve descrizione della cassa d'argento, et cristallo fatta a spese di sua maestà catholica fabricata da Gio. Ambrogio Scagno orefice di Milano per riporvi il corpo del glorioso san Carlo Borromeo", ASDMi, *Curia arcivescovile*, Sezione IV, Carteggio Ufficiale, 81, 1635-1645; cfr. anche in ASMi, *Culto p. a*, cart. 1056, Fasc. Arredi sacri e reliquie).

per “fattura, et spessa”, mentre la “fattura di diversi christallari” ammontò a L. 4827.7.6<sup>103</sup>.

Lasciando ad altra sede l’analisi delle componenti formali dell’urna<sup>104</sup>, i cui esiti sono immediatamente diffusi dall’incisione di Giovan Paolo Bianchi, datata 30 ottobre 1638 (“Vera effigie del corpo di S. Carlo Borromeo”), dedicata “All’Ill.mi SS.ri Baldessar Castel Besozzo Regio feudatario Vicario di Provisione et SS.ri Sessanta del Consiglio Generale della Città di Milano”<sup>105</sup>, mi limito qui a segnalare due fonti scritte sfuggite alla critica.

Si ritiene che spetti a Lazzaro Agostino Cotta la prima menzione di Cerano quale autore del progetto. Scrittore ritenuto attendibile poiché dimostra sempre conoscenza diretta dei fatti narrati, nel *Museo novarese* (1701) poco dopo avere citato il “colosso” di Arona raffigurante Carlo Borromeo, eseguito su progetto del Cerano, afferma infatti che il pittore avrebbe anche “dissegnata” l’ “arca ammirabile” dello scurolo<sup>106</sup>.

In realtà, il nome del pittore era stato già fatto dall’altrettanto attendibile e ben documentato Gian Giacomo Besozzo nel *Distinto ragguaglio*, edito nel 1694, citando l’arca quale “opera impareggiabile per la fattura, & disegno del Cerani di valore di sedici mille scudi”; ce ne indica anche il peso (4000 once), segnalando pure la presenza di 27 pezzi di “Cristalli di Montagna grandi finissimi” e “altri più piccoli al num. 194”, conteggi concordanti con quelli nella relazione del 2 novembre 1638 e, per il numero totale dei cristalli (duecentoventuno), anche con il contratto del 1637 stipulato con Giovanni Ambrogio Scagni<sup>107</sup>. Il progetto del Cerano viene poi dato per certo nelle *Pitture, sculture et ordini d’architettura* di Giuseppe Biffi, che si dichiara nipote di Gian Andrea Biffi e vivente nel 1705<sup>108</sup>, tornando quindi negli aggiornamenti del *Distinto ragguaglio* di Besozzi pubblicati nel 1723

---

103. ASMi, *Registri della Cancelleria dello Stato*, Serie XII, 61, f. 35 (1641, gennaio 22); cfr. Pérez Preciado, *El Marqués de Laganés*, vol. 1, 402 nota 1487.

104. Venturelli, *Splendor et devotio*.

105. Per l’esemplare al British Museum di Londra, inv. nr.1925, 0728. 25, cfr. Mark McDonald, *The Print Collection of Cassiano dal Pozzo*, vol. 3 (London: Harvey Miller, 2019), cat. num. 1643.

106. Lazzaro Agostino Cotta, *Museo novarese [...]* (Milano: per gli Heredi Ghisolfi, 1701), 292.

107. Besozzo, *Distinto ragguaglio*, 41.

108. Marco Bona Castellotti, Silvia Colombo eds., *Giuseppe Biffi, Pitture, sculture et ordini d’architettura [...]* (Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1990), 208.

e nel 1739<sup>109</sup>, nonché nel primo volume della *Descrizione di Milano* (1737) di Serviliano Latuada<sup>110</sup>.

Non ricorda Cerano, ma dedica grande attenzione all'arca, l'altra trascurata fonte: il *De peste* (1641) del canonico Giuseppe Ripamonti (1573-1643)<sup>111</sup>.

Spettatore oculare della terribile pestilenza del 1630, Ripamonti ci lascia un resoconto straordinario e vivido di quei devastanti giorni, ritmati pure dalla processione dell'11 luglio 1630 –narrata nel primo dei cinque Libri che formano l'opera (I, 96-110)– quando, nella vana speranza di allontanare l'epidemia, il corpo di san Carlo venne portato per le vie di Milano entro un' "Arca" foderata da un drappo serico bianco, con ai lati finestrelle in cristallo ("crystallinis ad latera fenestris"), attraverso le quali si intravedevano le fattezze consunte del Santo, anche se in effetti la conseguenza fu l'impennata dei contagi e dei decessi.

La nostra preziosa cassa viene considerata da Ripamonti nel lungo "fragmentum" messo in chiusura al Libro V, l'ultimo (V, 56-199)<sup>112</sup>.

La valenza testimoniale del testo appare per noi primaria. L'autore attinge, infatti, a una pluralità di fonti, anche provenienti dagli archivi civici, intrecciandole al proprio personale ricordo. Afferma per esempio di avere trovato il numero dei cristalli impiegati nell'arca (156 per la cassa e 77 per il coperchio, quindi divergendo però leggermente dai conteggi appena citati del 1637 e 1638) "annotato con precisione" nelle "carte", e di avere tratto dai "registri regi" il costo ("sessantamila monete d'oro") dell'opera (V, 171, 174). Altra fonte dichiarata è il "libro sui fatti memorabili di San Carlo", cioè lo scritto di Marco Aurelio

109. *Distinto ragguaglio dell'ottava Maraviglia del Mondo o sia della Gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano* (Milano: P. F. Nava, 1723), 37; *Distinto ragguaglio dell'ottava Maraviglia del Mondo o sia della Gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano* (Milano: Pietro Antonio Frgerio, 1739), 30.

110. Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano* (Milano: Giuseppe Cairoli, 1737), vol. 1, 72-73.

111. Giuseppe Ripamonti, *De peste quae fuit anno MDCXXX libri V desunti ex annalibus urbis [...]* (Milano: Tipografia Ducale, 1641): in relazione all'arca, cfr. 366 e sgg. Se non specificato per le citazioni, la traduzione in italiano è da: Cesare Reposi, Stefano Corsi, con contributi di Paolo Mazzarello e Angelo Stella, *Giuseppe Ripamonti, La peste di Milano del 1630* (Milano: Luni Editrice, 2021), 76-81 (Lib. I, 96-110), 259-275/15-23 (Lib. V, 156-199). Familiare di Federico Borromeo che accompagna nel 1610 a Roma alla cerimonia di canonizzazione del cugino Carlo e che lo vuole dal 1607 come storiografo nella neo istituita Biblioteca Ambrosiana, quindi morto Federico (21 settembre 1631) protetto di Diego Felípe de Guzmán, marchese di Leganés, Governatore di Milano, Ripamonti viene incaricato dal Consiglio generale dei Sessanta Decurioni di scrivere la storia di Milano, proseguendo quella di Tristano Calco, cfr. Francesco Cusani, "Paolo Moriggia e Giuseppe Ripamonti storici milanesi", in *Archivio Storico Lombardo*, IV (1877): 56-69; Edgardo Franzosini, *Sotto il nome del cardinale* (Milano: Adelphi, 2013).

112. "Frammento della mia storia in cui si narrano la fama di san Carlo. Il dono dell'arca da parte del re cattolico. La processione condotta in Milano nel 1638", in Reposi, Corsi, 259-275.

Grattarola, autore il cui nome Ripamonti non pronuncia. Da qui trae l'episodio quasi in forma di miracolo del ritrovamento dei cristalli sui monti svizzeri e il sogno di Benzzone e Cingardi, aggiungendo tuttavia a riguardo dei due che si trattava di due "artisti della cui arte" il "governatore Velasco" si "serviva per la realizzazione delle opere da mandare alla reggia" (V, 161)<sup>113</sup>, quasi avendo sotto gli occhi la relazione di Pedrini.

Non può sfuggire ad ogni modo la concordanza tra il suo racconto e quanto trasmesso dai documenti poco fa considerati. Passa in rassegna tutte le tappe realizzative dell'arca, dall' "idea iniziale [...] nata sotto il Velasco", il "primo" ad "affidare al Re le reliquie dell'Arcivescovo", quindi il "lungo oblio" dell'iniziativa presso "gli altri governatori" e, finalmente, la ripresa dei lavori e il loro compimento per volontà di Diego Felípe de Guzmán, marchese di Leganés, "non senza che se ne accrescesse bellezza e fama, grazie al cardinal arcivescovo Cesare Monti", che aveva "lui stesso [...] guidato e istruiti gli esecutori su quale forma e disegno la si dovesse perfezionare", impiegando il suo "ingegno" per renderla "più raffinata e abbellita" (V, 158-159), segnalandoci così interventi dell'arcivescovo modificanti un iniziale progetto. Ripamonti sottolinea anche il ruolo avuto da Giulio Cesare Visconti (V, 174-175), scelto "oltre che per i nobili natali e la finezza dell'intelletto, anche perché [...] imparentato con il casato dei Borromeo", il quale "amministrò tutto l'aspetto finanziario e seguì la costruzione dell'arca", accennando inoltre a modelli nelle mani dei maestri impegnati nelle ultime fasi (V, 162). "Disegno e forma dell'opera" -scrive infatti- "gli artisti non cessano di mostrarli su pergamena, dandone una riproduzione geometrica che rappresenta l'insieme e le parti"<sup>114</sup>. Ma di quali "Disegno e forma [...] su pergamena" ("Descriptionem formaque [...] in membranibus") parli Ripamonti non è dato sapere. Si riferisce al supposto disegno di Cerano, o a quello di "Robecco" e Richino? Oppure a un altro ancora, con gli 'abbellimenti' dovuti a Cesare Monti? E chi sono gli "artifices" che orgogliosamente esibiscono tali modelli? Comunque sia, conclude Ripamonti, "iniziata da tempo" e condotta "lentamente da circa trent'anni, e non senza interruzioni [...] sei anni dopo la cacciata della peste e la liberazione della città", l'arca "fu terminata" (V, 152-153)<sup>115</sup>.

Il testo non manca inoltre di restituirci i meccanismi della percezione visiva di Ripamonti e le sue sensazioni di fronte all'opera

113. ASMi, *Potenze Sovrane post 1535*, 6 (1612: marzo 12 e 13, aprile 30).

114. Ripamonti, *De peste*, 374: "Descriptionem formamque Operis artifices in membranibus exhibere non cessant lineari pictura, quae totum pertesque designat; telemque ipse ostendam"; rimando a Venturelli, *Splendor et devotio*.

115. Iniziata alla fine del 1629, preceduta da due anni di carestia, l'epidemia viene dichiarata debellata il 21 novembre 1631 al cessare del contagio; il 7 febbraio 1632 viene proclamata ufficialmente la "liberazione" dalla peste.

(V,168-174). Percezione che egli vuole condividere con il lettore (l' "impressione che l'arca fece a me e come vidi colpiti gli occhi e l'animo di tutti gli altri"), tutta giocata sul tema della luce, del 'fulgore' e dello 'sfolgorio', originati sia dai materiali dell'arca sia dal corpo del santo in essa riposto, in una ridda di contrastanti sensazioni che valorizzano l'esperienza e l'esaltazione della meraviglia in dimensione barocca: l' "ammirazione sconfinava nel terrore e si mescolava allo stupore [...]. Ne derivava venerazione anche verso la maestà di un oggetto così nuovo" (V, 162-166)<sup>116</sup>.

Dalla sua narrazione emerge anche che l'elemento distintivo dell'opera non sono tanto le figurazioni argentee, pur elogiate da Ripamonti, ma il cristallo di rocca, la materia trasparente attraverso cui la vista può percepire nei reliquiari la realtà dei sacri resti, simbolo di castità, attributo della Vergine, di Dio e dei santi, comparato per la sua incorruttibilità alla vita del Salvatore. Nella stessa prospettiva è del resto mi pare già Grattarola quando afferma che l'intelaiatura argentea non 'invade' ('occupa') la "nobiltà della materia principale", il "cristallo purissimo, & lucidissimo di montagna", relegando così le parti metalliche a un ruolo secondario<sup>117</sup>.

Formata da "meravigliosi" pezzi di quarzo ialino, il cui "fulgore" intrinseco era vinto da quello, accecante, emanato dal "sacro corpo" di san Carlo, la cassa fu "tratta dalla sagrestia, e diligentemente chiusa", venendo "deposta sopra l'altar maggiore alla venerazione", con il duomo adobbato sontuosamente e il Tesoro del santo esposto, "una sorta di cielo" sfavillante, in gara "per ricchezza coi tesori dei re" (V, 186, 187). Celebrata la Messa, l'arca fu portata fuori dal duomo e fatta sfilare per le "contrade coperte di tele, le muraglie adorne di arazzi, i quadri ed altri oggetti preziosi, tratti dalle case dei ricchi", passando tra una folla immensa di devoti (V, 194-194).

Lo spazio come luogo di recita sociale quindi, dove si inteccano e agiscono opere, artefici e fruitori, potenti e umili, grande e piccola storia, visualizzato nell'incisione delineata da Gian Mauro della Rovere e incisa da Giovanni Paolo Bianchi<sup>118</sup>, con l'arca di san Carlo trasportata nella navata centrale del duomo, nei cui intercolunni spiccano i dipinti con le gesta dell'indimenticabile Borromeo.

116. Repossi, Corsi (V, 262): "Come da una sfera o da una fonte di luce, se ne sprigionava in ogni direzione un abbondantissimo fulgore, tale che, non appena aveva preso a toccare entrambe le pupille, insieme le blandiva e consolava, e per contro le confondeva [...]. Tanto era lo sfolgorio della natura splendente del cristallo".

117. Grattarola, *Successi*, 522.

118. "Processione per la pace universale fra Principi Catholici con il Corpo di S. Carlo riposto nell'arca di cristalli offerta al S.to da S. N. Catholica a 4 novembre MLCXXXVIII" (un esemplare: preso la CRSABMi, A.S.g. 3-32).

Possiamo in chiusura affiancare a questo straordinario affondo nella sensibilità di un colto spettatore del 1638, quanto scrive nel suo diario un altro testimone oculare, certamente meno conosciuto e celebre di Ripamonti: il notaio Piero Antonio Calco. Un registro emotivo molto diverso, meno raffinato, più aderente alla concretezza delle cose, tradotto attraverso un linguaggio piano e semplice, dai costrutti asciutti, 'notarili', lontano dalla prosa di Ripamonti, così ricca nel lessico e articolata nella sintassi, mutuata dai testi classici, ma che ci regala una fresca istantanea di quel 4 novembre 1638, "giovedì".

Fu portato -scrive il notaio- il "corpo di S. Carlo per la città in una cassa di cristallo con legature d'argento et d'oro di valore de d.ti 30 mila donata dal re di Spagna", condotta "dalli vescovi et cardinale" per le vie "della Pescaria Vecchia, Brovette, Fustagnari, Cordusio, Armaruoli, Orefici, con le strade ornatissime et principalmente quella delli orefici; infinito numero de forastieri di modo che non si poteva camminare; venne pioggia tollerabile"<sup>119</sup>.

## Bibliografia

- Albuzzi, Annalisa. *"Per compiere l'apparato che suole farsi ogni anni nel Duomo di Milano". I più tardi teleri sulla vita di san Carlo: dal progetto alla realizzazione*. Perugia: Editrice Pliniana, 2009.
- . *La Congregazione dello Scurolo di San Carlo. "Recta administratio" e promozione del culto tra decoro artistico e devozione*. In Frosio e Zardin, 417-455.
- . *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, voll. 1-6. Milano: Gaetano Brigola, 1877-1885.
- . *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente. Appendici*, vol. 2, Milano: Tipografia Sociale E. Reggiani e C., 1885.
- Arslan, Edoardo. *Le pitture del duomo di Milano*. Milano: Ceschina, 1960.
- Baggi, Luigi. *La visita erudita dell'insigne basilica della Certosa di Pavia*. Pavia: Tipografia Capelli, 1817.
- Barrón García, Aurelio A. *La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernandez de Velasco, Gobernador de Milan, en Medina de Pomar. En El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, a cura di María José Redondo Cantera, 517-534. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

---

119. Alessandro Giulini, "Un diario secentesco inedito d'un notaio milanese", *Archivio Storico Lombardo*, 56 (1930): 466-482, 482.

- Benati, Giulia, ed. *Milano. Museo e Tesoro del Duomo, Catalogo generale*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2017.
- Benati, Giulia e Anna Maria Roda eds. *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*. Milano: NED, 2001, 242-243.
- Benati Giulia e Francesco Repishti eds. *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del duomo di Milano*, Atti della giornata di Studio (Milano, 10 giugno 2010), *Nuovi Annali*, II (2010).
- Bertolotti, Antonino. "Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII". *Archivio Storico Lombardo*, XV (1888): 259-318, 491-590, 980-1075.
- . *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*. Milano: Bortolotti Giuseppe di Giuseppe Prato, 1889.
- Besozzi, Leonida. "Destinazione e tipologia delle reliquie di un santo dell'età moderna". *Studia Borromaica*, num. 11 (1997): 277-302.
- Besozzo, Gian Giacomo. *Distinto Ragguaglio dell'origine e stato presente dell'ottava meraviglia del mondo o sia della gran Metropolitana dell'Insubria, volgarmente detta il Duomo di Milano*. Milano: Stamperia di Carlo Federico Gagliardi, 1694.
- Biscottini Paolo ed. *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, catalogo della mostra, Milano, Museo Diocesano - Museo del Duomo (5 novembre 2005 - 7 maggio 2006). Milano: Museo Diocesano 2005.
- Bona Castellotti, Marco e Silvia Colombo eds. *Giuseppe Biffi, Pitture, sculture et ordini d'architettura [...]*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1990.
- Borromeo, Carlo. *Instructionum Fabricae et supellectilis ecclesiasticae Libri II*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000.
- Bosca, Paolo. *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae [...]*. Milano: Ludovici Montiae, 1672.
- Bossaglia, Rossana, *Biffi Gianandrea, il Vecchio*, in *DBI*, vol. 10 (1968), 380-381.
- Bottari, Giovanni Gaetano e Stefano Ticozzi. *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritte dai più Celebri Personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol. 7. Milano: Giovanni Silvestri, 1822.
- Cabrini Chiesa, Luisella. "Per la comprensione dello sviluppo storico delle uarantore: note in margine a due pubblicazioni milanesi del Settecento". *Studi e Fonti di Storia Lombarda. Quaderni milanesi*, XI (1991): 25-92.

- Carlos, Maria Cruz de. *El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)*, in Colomer José L. ed. *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones Fernando Villaverde, 2003, 247-275.
- . “Al modo de los antiguos’. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla”. En *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)* a cura di Begoña Alonso Ruiz; María Cruz de Carlos Varona, Felipe Pereda Espeso, 207-314. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- Cavalieri, Federico e Mario Comincini. *Pitture nell'Abbatense e nel Magentino*. Abbiategrosso: Società Storica Abbatense, 1999.
- Cinotti, Mia. *Tesoro e arti minori*, in *Il Duomo di Milano*. Milano: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1973, vol. 2.
- . *Tesoro e arti suntuarie*, in Rossana Bossaglia, Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*. Milano: Electa, 1978, vol. 1, 43-363.
- Collareta, Marco. “Benvenuto Cellini e il destino dell'oreficeria”. In *Benvenuto Cellini - Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, a cura di Alessandro Nova, Anna Schreurs, 161-169. Wien: Böhlau, 2003.
- Comincini, Mario. *Studi per la storia dell'arte nel Milanese*. Gaggiano-Mi: Edizioni Il Ponte, 1985
- Corno, Giovanni Battista. *Il sacro Chiodo, tesoro del Duomo di Milano*. Milano: Stamperia Archiepiscopale, 1647.
- Cotta, Lazzaro Agostino. *Museo novarese [...]*. Milano: per gli Heredi Ghisolfi, 1701.
- Cusani, Francesco. “Paolo Moriggia e Giuseppe Ripamonti storici milanesi”. *Archivio Storico Lombardo*, IV (1877): 56-69.
- Dell'Olmo, Marina, “Cronache dal cantiere della cupola del Duomo di Novara all'epoca degli Odescalchi. Nuovi documenti per la cultura figurativa della città”. *Novarien* (2013): 264-282.
- Distelberger, Rudolf. “Die Saracchi Werkstatt und Annibale Fontana”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXI (1975): 161-162.
- Fernández Duro, Cesáreo. *Don Pedro Enriquez de Acevedo conde de Fuentes*. Madrid: Manue Tello, 1884.
- Forcella, Vincenzo. *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*. Milano: Max Kantorwicz, 1895.
- Franzosini, Edgardo. *Sotto il nome del cardinale*. Milano: Adelphi, 2013.



- Frosio Maria Luisa e Danilo Zardin eds., *Carlo Borromeo e il cattolicesimo di età moderna. Nascita e fortuna di un modello di santità, Studia Borromaica*, 25 (2011).
- Gatti, Sergio. "Documenti inediti sull'orafo Giovanni Antonio da Como e sulla croce argentea per la chiesa di san Giuliano a Gozzano". *Arte Lombarda*, num. 112 (1995): 101-106.
- Gatti Perer, Maria Luisa. "Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII. Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni. I". *Arte lombarda*, IX/1 (1964): 188-217.
- Giannini, Massimo C. "Politica spagnola e giurisdizione ecclesiastica nello Stato di Milano: il conflitto tra il cardinale Federico Borromeo e il visitador regio don Filippo de Haro (1606-1607)". *Studia Borromaica*, VI (1992): 195-226.
- Giannini, Massimo C. Gianvittorio Signorotto eds., *Lo stato di Milano nel XVII secolo. Memoriali e relazioni*: Roma: Istituto Poligrafico dello Stato- Libreria dello Stato, 2006.
- Giulini, Alessandro. "Un diario secentesco inedito d'un notaio milanese". *Archivio Storico Lombardo*, num. 56 (1930): 466-482.
- Giussano, Giovanni Pietro. *Vita di S. Carlo Borromeo*. Brescia: Bartolomeo Fontana, 1620.
- Grattarola, Marco Aurelio. *Successi maravigliosi della veneratione di S. Carlo, cardinale di S. Prassede, & arcivescovo di Milano*. Milano: Hier. di Pacific Pontio & Gio Batista Piccaglia, 1614.
- Gritti, Jessica. *Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano*, in Giulia Benati, Francesco Repishti eds: 67-85.
- . *Richino, Francesco Maria*, in *DBI*, vol. 87, 2016.
- Grossi, Angelo, *Relatione della festa fatta in Milano per la canonizzazione di S.to Carlo [...]*. Milano: Appresso l'her. di Pacifico Pontio, & Gio Battista Piccaglia, 1610.
- Guerzoni, Guido. *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*. Venezia: Marsilio, 2006.
- Kris, Ernst. "Materialen zur Biographie des Annibale Fontana und zur Kunsttopographie der Kirche S. Maria presso S. Celso". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, III, fasc. V (1930): 201-253.
- Latuada, Serviliano. *Descrizione di Milano*. Milano: Giuseppe Cairoli, 1737.

- Leydi, Silvio, "Un dono veramente regale. L'arca in argento e cristallo per il corpo di san Carlo Borromeo (con due intermezzi)". *Arte Lombarda*, 189-190 (2020): 118-138.
- Magenta, Carlo. *La Certosa di Pavia*. Milano: Fratelli Bocca editori, 1897.
- Malvezzi, Luigi. *Il Tesoro del duomo di Milano*. Milano: Boniardi-Pogliani, 1840.
- McDonald, Mark. *The Print Collection of Cassiano dal Pozzo*, vol. 3. London: Harvey Miller, 2019.
- Meli, Angelo. "La Misericordia Maggiore di Bergamo e il vescovo Cardinale san Gregorio Barbarigo". *Bergomum*, vol. 57 (1963): 11-107.
- Montero Delgado, Juan; González-Sánchez, Carlos, Rueda Ramírez, Pedro José; Alonso Moral, Roberto. *De todos los ingenios los mejores. El Comdestable Juan Fernández de Velasco y Trovar, V Duque de Frías (c. 1550-1613)*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014.
- Morselli, Raffaella. *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati. Di autori senza opere e di opere senza autore*, in Stefania Lapenta, Raffaella Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006.
- Navoni, Marco. *Ostensorio*, in Angelo Majo ed, *Dizionario della chiesa ambrosiana*. Milano: NED, 1992, vol.4, 2622-2623.
- Orlandi Balzari, Vittoria. "Il palazzo Visconti Lunati Verri in Milano e la sala del Grechetto". In *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (XVII-XVIII)*, a cura di Andrea Spiriti, 61-107. Roma: Viella, 2013.
- Pagani, Fabrizio. "Marco Aurelio Grattarola e la canonizzazione di san Carlo". In *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna*, a cura di Maria Luisa Frosio e Danilo Zardin 73-100 (Roma: Bulzoni, 2011).
- Pérez Preciado, José Juan. *El Marqués de Laganés colleccionista español en la Europa del Siglo XVII*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Tesis de Doctoral 2008 (Madrid: E- Prints Complutense, 2010), 2 voll.
- Piccinelli, Roberta. *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2003.
- Repishti, Francesco e Richard Schofield. *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Electa, 2004.

- Reposi, Cesare e Stefano Corsi, con contributi di Paolo Mazzarello e Angelo Stella. *Giuseppe Ripamonti, La peste di Milano del 1630*. Milano: Luni Editrice, 2021.
- Ripamonti, Giuseppe. *De peste quae fuit anno MDCXXX libri V desunti ex annalibus urbis [...]*. Milano: Tipografia Ducale, 1641.
- Romagnoli, Daniela. *Le matricole degli orefici di Milano*. Milano: Associazione Orafa Lombarda, 1977.
- Rosci, Marco. *Il Cerano*. Milano: Electa, 2000.
- Rosci, Marco ed. *Il Cerano (1573-1632). Protagonista del Seicento lombardo*. Milano: Federico Motta, 2005.
- Ruggeri, Fausto. *Il Santo Chiodo venerato nel Duomo di Milano*. Milano: NED, 1993.
- . "Documenti per la storia della biblioteca del Capitolo metropolitano di Milano". *Aevum*, num. 84, fasc. 3, 2010: 839-888.
- Rivola, Francesco. *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano [...]*. Milano: Dionisio Gariboldi, 1656.
- Sannazzaro, Gian Battista. "Per il San Carlo in gloria del Cerano e l'altare maggiore nella chiesa di San Gottardo in Corte a Milano: nuovi documenti". *Arte Lombarda*, 182/183 (2018): 51-60.
- Signorotto, Gianvittorio. *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*. Milano: Sansoni Editore, 1996.
- . *La scena pubblica milanese al tempo del cardinal Federico e del conte di Fuentes. Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna*, a cura di Maria Luisa Frosio e Danilo Zardin 25-71 (Roma: Bulzoni, 2011).
- Signorotto, Gianvittorio e Paolo Pissavino eds. *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola*. Roma: Bulzoni, 1995, 2 voll.
- Spiriti, Andrea. "L'apparato vaticano per la canonizzazione di san Carlo Borromeo (1610): novità e considerazioni". In *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di Marco Rossi, Alessandro Rovetta, 291-300. Milano: Vita e Pensiero, 1999, 291-300.
- . "Identità e scarto iconografico: i quadroni di Federici Borromeo fra eredità carliana e progettualità politica". In *Federico Borromeo principe e mecenate*, Atti delle giornate di studio, Milano 21-22 novembre 2003, a cura di in Cesare Mozzarelli. *Studia Borromaica*, 18 (2004): 325-351.

- Spiriti, Andrea. "Impegno finanziario e scelte strategiche, costo e valore dell'arte nella Milano di secondo Seicento". *Quaderni Storici*, vol. 39, 116/2 (2004): 403-419.
- . "Artisti e architetti nella Milano del Seicento: carriere e guadagni". In *Vivere d'arte*, a cura di Raffaella Morselli, 45-70. *Carriera e finanze nell'Italia Moderna*. Roma: Carocci, 2007, 45-70.
- Valerio, Anna Patrizia. "Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso". *Paragone*, num. 279 (1973): 32-53.
- Valsecchi, Marco e Stefania Stefani Perrone et all. *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*. Milano: Electa, 1973.
- Venturelli, Paola. "Documenti inediti per l' 'ostensorio prezioso' del Duomo di Monza". *Arte Cristiana*, num. 748, vol. LXXX (1992): 58-60.
- . "A proposito di un recente articolo sugli 'Scala e altri cristallai milanesi'. Con notizie circa un'opera di Annibale Fontana". *Nuova Rivista Storica*, LXXV, Gennaio- aprile (2001): 135-144.
- . *Arti preziose e lusso nella Milano spagnola*. In *Grandezza e splendore della Lombardia spagnola 1535-1701* a cura di in Cesare Mozzarelli, 95-105. Milano: Skira, 2002.
- . "Carlo Sovico ed Eliseo Magoria. Gioiellieri a Milano tra Cinque e Seicento. Alcune notizie". *Nuova Rivista Storica*, LXXXVI (2002): 376-398.
- . "David Cervi e Salomone de Vita: gioiellieri ebrei al servizio dei duchi Gonzaga. Note d'archivio". *La Rassegna Mensile di Israel*, LXVIII, Settembre/ Dicembre (2002): 79-89.
- . "Havendo hanimo a tutti li christalli, e altri vasi, cameo grande et altri camei". Oggetti preziosi della collezione Gonzaga (dal duca Guglielmo al 1631". In *Gonzaga. La Celeste Galeria*, catalogo della mostra (Mantova 2002) a cura di )" a cura di Raffaella Morselli, 233-252. Milano: Skira, 2002.
- . *Oggetti preziosi a Milano e in Lombardia tra Sei e Settecento*. In *Barocca e tardo barocca. Arte e architettura* a cura di Valerio Terraroli, 205-229. Milano: Skira, 2004, 205-229.
- . "Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano: disegno e arti della modellazione. Tra il duomo, Santa Maria presso San Celso e Annibale Fontana". *Arte Cristiana*, num. 826 (2005): 57-67.
- . *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassette, stipetti. Intorno all'elenco del beni del 1626-1627. Da Guglielmo a Vincenzo Il Gonzaga*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2005.

- . 'Raro e divino'. Annibale Fontana (1540-1587), intagliatore e scultore milanese. fonti e documenti (con l'inventario dei suoi beni). *Nuova Rivista Storica*, num. 89 (2005): 203-225.
- . "'Splendore e ornamento'. Oggetti e materiali preziosi tra Carlo e Federico; e Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli di San Celso, tra Carlo e Federico Borromeo". In *"Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, a cura di Paolo Biscottini, catalogo della mostra, Milano, Museo Diocesano-Museo del Duomo (5 novembre 2005- 7 maggio 2006). Milano: Museo Diocesano 2005, 123-134; 151-157; 284-303.
- . *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Collezioni di Palazzo Pitti*. Firenze: Giunti, 2009.
- . *La lavorazione delle pietre dure e dei cristalli*. In *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Produzione e tecniche* (vol.3) a cura di Philippe Braunstein, Luca Molà, 261-282. Treviso: Angelo Colla Editore, 2007.
- . *"Senza mutar nulla dell'antichità dell'opera" L'evangelario di Ariberto d'Intimiano*, in Umberto Bordoni, Noberto Valli eds, *Il nuovo Evangelario Ambrosiano e capolavori antichi. La bellezza della Parola*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Galleria san Fedele, chiesa di san Raffaele, 4 novembre- 11 dicembre 2011. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011, 39-46.
- . "Mantova. Collezioni e collezionisti di oggetti sontuosi in pietre dure. Tra la corte e i cortigiani (XVI-XVII sec.). Alcune riflessioni". In *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, Atti del convegno (Somma Lombardo 2007), a cura di Cinzia Cremonini, Elena Riva, 355-374. Roma: Bulzoni, 2011.
- . *A 'Pontifical ring... given by P. Sixtus IV to St. Charles Borromeo'*, in Benati, Repishti eds.: 293-298.
- . *Splendidissime Gioie. Cammei e cristalli milanesi per le corti d'Europa (XV- XVII secc.)*. Firenze: Edifir, 2013.
- . "Un "fornimento da cavallo alla gianetta" per il duca Francesco IV Gonzaga (1612)". In *Testi e Contesti per Amedeo Quondam*, a cura di Chiara Continisio, Marcello Fantoni, 265-275. Roma: Bulzoni, 2015.
- . "Gonzaga Collecting: Palace Inventories and New Objects (1626-1709)". In *The Transition in Europe between XVIIth and XVIIIth centuries. Perspectives and case studies*, a cura di Antonio Álvarez- Ossorio Alvaríño, Cinzia Cremonini, Elena Riva 350-364. Milano: Franco Angeli, 2016.

- . *Il Tesoro. Dal Duomo al Museo del Duomo*, in Giulia Benati ed., *Milano. Museo e Tesoro del Duomo, Catalogo generale*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2017, 68-79, e schede.
- . “...per servire altamente à Dio, con immenso splendore di santa Chiesa” Oro, argento, gemme e smalti per Sant’Ambrogio e San Carlo Borromeo”. In *I santi d’Italia. La pittura devota tra Tiziano, Guercino e Carlo Maratta*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale (23 marzo- 4 giugno) a cura di Antonio D’Amico, 35-45. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2017.
- . “Opere in pietre dure nell’inventario Gonzaga del 1626-1627. Qualche nota su stime, prezzi e costi (tra Milano e Mantova)”. *OADI. Osservatorio delle Arti Decorative in Italia*, num. 22, dicembre 2020, [www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista)
- . *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2021.
- . *Splendor et devotio. La cassa per il corpo di san Carlo Borromeo e lo scurolo argenteo*, di prossima pubblicazione.
- , “superbi abbigliamenti [...] d’argento. Manufatti e artefici per lo scurolo di San Carlo tra XVII e XiX secolo, in *Lo scurolo di San Carlo nel Duomo di Milano*, a cura di Elisa Mantia, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2023, 47-71.

## Abbreviazioni

ACMMi Archivio del Capitolo Metropolitano, Milano  
AHNT Archivio Histórico de la Nobleza, Toledo  
ASDMi Archivio Storico Diocesano, Milano  
ASMi Archivio di Stato, Milano  
ASMn AG Archivio di Stato, Mantova, Archivio Gonzaga  
AVFDMi Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano  
AFDMo, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Monza  
BAMi, Biblioteca Ambrosiana, Milano  
CRSABMi Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano  
DBI Dizionario Biografico degli Italiani (Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana)

# Al servicio del culto eucarístico: las custodias procesionales en las hermandades sacramentales de Sevilla

At the service of eucharistic worship: the processional monstrances in the sacramental brotherhoods of Seville

**José Roda Peña**  
Universidad de Sevilla

## **Resumen:**

Fundadas desde comienzos del siglo XVI en las parroquias históricas de la ciudad, el triple carisma institucional de las hermandades sacramentales sevillanas consistió en dar culto público al Santísimo Sacramento, a la Inmaculada Concepción y a las ánimas benditas del purgatorio. La procesión de reserva de la Eucaristía en la liturgia del Jueves Santo, las de enfermos e impedidos durante el tiempo pascual y las celebradas en la infraoctava del Corpus Christi siguen constituyendo momentos álgidos en el calendario cultural de dichas corporaciones. Para estas últimas procesiones, de evidente tono triunfal en el espíritu de la Contrarreforma, así como para su utilización en los Monumentos de Semana Santa, las hermandades sacramentales hispalenses hicieron labrar en plata ricas custodias de asiento, de las que se conservan ejemplares desde comienzos del siglo XVII.

**Palabras clave:** Sevilla; Culto eucarístico; Custodias procesionales; Platería; Hermandades Sacramentales; Siglos XVI al XIX.

## **Abstract:**

Founded since the beginning of the sixteenth century in the historic parishes of the city, the triple institutional charism of the Sevillian sacramental brotherhoods consisted of giving public worship to the Blessed Sacrament, the Immaculate Conception and the blessed souls of

purgatory. The procession of reservation of the Eucharist in the liturgy of Holy Thursday, those of the sick and disabled during the Easter season and those celebrated in the infraoctava of Corpus Christi continue to constitute high moments in the cultural calendar of these corporations. For these last processions, of evident triumphal tone in the spirit of the Counter-Reformation, as well as for its use in the Monuments of Holy Week, the sacramental brotherhoods of Seville had rich seat monstrances carved in silver, of which examples are preserved since the beginning of the seventeenth century.

**Keywords:** Seville; Eucharistic worship; Processional monstrances; Silversmithing; Sacramental Brotherhoods; 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries.

*“Custodia, es templo rico, fabricado  
para triunfo de Christo verdadero  
donde se muestra en pan transustanciado  
en que está Dios y Hombre todo entero,  
del gran Sancta Sanctorum figurado  
que Beseleel artífice tan vero  
escogido por Dios para este efecto  
fabricó dándole el intelecto”.*

## 1. Introducción

Con los anteriores versos iniciaba Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) el capítulo quinto del *Libro Quarto* de su *Varia Commensuración*, que trata sobre las custodias de asiento y las portátiles<sup>1</sup>. El afamado tratadista y platero nos recuerda que la creación de tales piezas estaba indisolublemente vinculada a la festividad del Corpus Christi instituida en 1264 por el papa Urbano IV el primer jueves después de la octava de Pentecostés, y más concretamente, a la procesión general que a partir del siglo XIV comenzaría a celebrarse aquel mismo día. Las custodias venían a ser, seguía diciendo Juan de Arfe, como el trasunto figurado del arca de la alianza en clave eucarística, adquiriendo las de asiento –verdaderas microarquitecturas en plata de considerables dimensiones– un formato turriforme con cuerpos decrecientes de planta centralizada, uno de los cuales, generalmente el segundo, albergaba el viril con el Santísimo Sacramento, debiendo todo su programa iconográfico –tanto las esculturas de bulto redondo como los relieves– ir en consonancia con tan alto misterio, “por ser piezas que sirven en día regozijado y de triunfo”<sup>2</sup>.

1. Juan de Arfe y Villafañe, *Varia Commensuración. Libro Quarto trata de Architectura, y piezas de Iglesia* (Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585), 36v-39v.

2. Arfe y Villafañe, 37v.



La historiografía artística se ha encargado de estudiar en profundidad los orígenes y desarrollo de esta tipología de custodias procesionales de asiento o de torre, tan genuinamente hispánica, y cuyos primeros ejemplares se remontan a finales del siglo XIV. Pero su verdadera eclosión llegará a partir del XVI, primero a través del modelo, aún de raigambre gótica, impuesto por Enrique de Arfe (1475-1545), y después, desde el segundo cuarto de la centuria, bajo los presupuestos del Renacimiento temprano, de la mano de artífices como Juan Ruiz “el Vandalino” (c. 1505-1550), Francisco Becerril (1494-1572) o Antonio de Arfe (c. 1510-1575/6). La creciente importancia de la arquitectura en este género de custodias de asiento alcanza su cénit, durante el último tercio del Quinientos, en la propuesta teórica y práctica de Juan de Arfe, con la soberbia custodia de la catedral de Sevilla (1580-1587) como paradigma del género (Fig. 1), y se prolongará en los siglos del Barroco y aun en los ejemplares realizados en época contemporánea<sup>3</sup>.

Circunscribiéndonos a la capital sevillana, además de la custodia de torre catedralicia, contaron con otros ejemplos de este género –labrados en plata o tallados en madera–, varios conventos de clausura y, sobre todo, las hermandades sacramentales radicadas en las parroquias de la ciudad, corporaciones eucarísticas en las que centraremos nuestra atención.

## 2. Fundación y carisma institucional de las hermandades sacramentales en Sevilla

Durante la Baja Edad Media surgieron en España una serie de congregaciones bajo la advocación del Cuerpo de Dios. Casi todas ellas tuvieron un origen hospitalario, alternando sus obligaciones

3. De entre la ingente bibliografía generada respecto a este proceso evolutivo de la custodia de asiento, citaremos las contribuciones de Anselmo Gascón de Gotor, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España* (Barcelona: Tipografía la Académica de Serra Hnos. y Russell, 1916); Manuel Trens, *Las Custodias españolas* (Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1952); Carl Herrnmarck, *Custodias procesionales en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987); María Jesús Sanz Serrano, “La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas”, en 1992. *El arte español en épocas de transición* (León: Universidad de León, 1994), 1:133-146; María Jesús Sanz Serrano, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela* (Córdoba: Cajasur, 2000); Fernando Llamazares Rodríguez, “Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España”, en *La fiesta del Corpus Christi*, coords. Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 123-156; Carmen Heredia Moreno, “El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas”, en *El Barroco en las catedrales españolas*, coord. M.ª Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Diputación; CSIC, 2010), 279-310; Patricia Andrés González, “Juan de Arfe y su idea de custodia procesional: una maqueta de madera inédita en la catedral de León”, *De Arte*, núm. 14 (2015): 54-63; José Roda Peña, coord., *Pange Lingua. Custodias de Sevilla* (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021), catálogo de exhibición.



Figura 1. Juan de Arfe y Villafañe, *Custodia procesional de asiento*, 1580-1587. Plata en su color, 390 cm. Catedral de Santa María de la Sede, Sevilla. (Fotografía de Juan Alberto García Acevedo).

asistenciales con las propiamente dedicadas al culto. En la ciudad de Sevilla tenemos constancia, al menos, de cinco de ellas, radicadas en las feligresías del Salvador, San Martín, San Juan de la Palma, Santa Ana y Santa María Magdalena. Pero este tipo de hermandades eucarísticas poco tiene que ver con las que se fundaron a partir del siglo

XVI por toda Europa y el mundo hispánico, pues estas últimas responden a otro tipo de espiritualidad, relacionada con toda la problemática reformista de la Iglesia católica durante la Edad Moderna<sup>4</sup>.

Todos los historiadores coinciden en afirmar que doña Teresa Enríquez fue la fundadora de las más antiguas hermandades sacramentales españolas. Ella era hija natural del almirante de Castilla don Alonso Enríquez y de doña María de Alvarado y Villagrán, además de prima hermana de Fernando V de Aragón. Junto a su esposo, el comendador mayor de León D. Gutierre de Cárdenas, señor de Maqueda, Torrijos y otras villas, desempeñaron puestos de confianza en la corte de los Reyes Católicos. Al enviudar en 1503, doña Teresa se retiró a Torrijos, donde intensificó su vida de piedad, manifestada en multitud de fundaciones, mandas y dotaciones, destinadas fundamentalmente a propagar el culto al Sacramento del Altar. La noble dama obtuvo en 1508 del papa Julio II la bula *Pastoris Aeterni*, que concedía múltiples gracias y privilegios para las cofradías que Teresa Enríquez, llamada por aquel pontífice "La Loca del Sacramento", iba instituyendo por diversas ciudades y pueblos españoles, comenzando por la de su propio señorío de Torrijos.

Por las crónicas sabemos que, en 1511, doña Teresa Enríquez llegó a Sevilla formando parte del séquito de Fernando el Católico y de su segunda esposa Germana de Foix. Aquella traía consigo la citada bula papal, repartiéndola entre los feligreses de las distintas collaciones históricas hispalenses, quienes se agruparon para formar las más antiguas cofradías eucarísticas de la ciudad. Lo más probable es que se produjera una fundación prácticamente simultánea en el tiempo; no obstante, no existen argumentos de peso para negar la venerable tradición que afirma la primacía temporal de la del Sagrario de la catedral sobre las demás. Y ello, en base a la cercanía del templo metropolitano con el Alcázar, donde se alojó doña Teresa durante su estancia hispalense, y por la estrecha amistad que la unía con el mercedario Fernando de Contreras, asistente de coro en la catedral.

Es bien sabido que entre la fundación de una hermandad y la aprobación de su regla por parte de la autoridad eclesiástica puede transcurrir un tiempo, más o menos prolongado, durante el cual la corporación recorre sus primeros pasos. Son muy pocas las reglas primitivas que se conservan de estas Sacramentales sevillanas, habiéndose podido suplir en buena medida esta carencia mediante la consulta de

4. Para una versión desarrollada de todo este epígrafe, véase José Roda Peña, *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio* (Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1996), 19-56; José Roda Peña, "Sobre el origen de las Hermandades Sacramentales de Sevilla: una revisión historiográfica y documental", en *XII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011), 217-239.

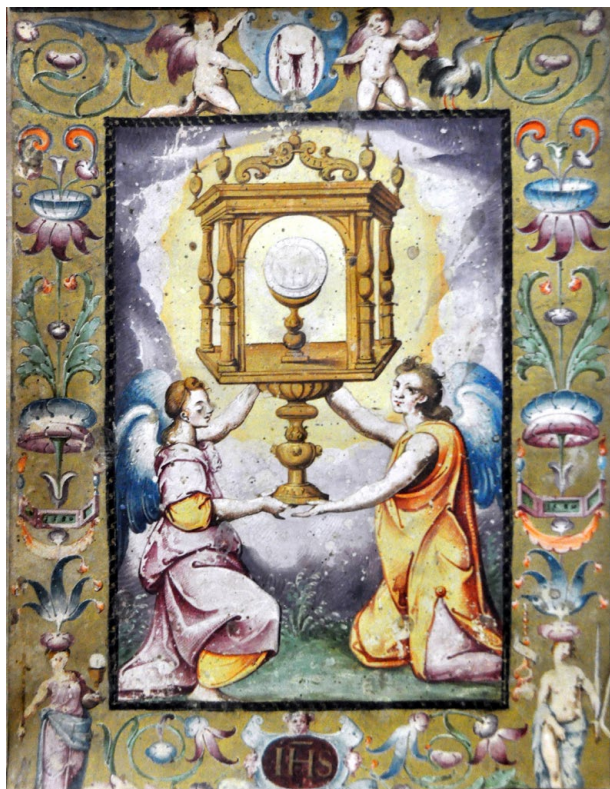


Figura 2. Anónimo, *Adoración eucarística*, 1580. Témpera sobre pergamino, 20 x 14 cm. Hermandad Sacramental de la iglesia de San Martín (Sagrada Lanzada), Sevilla. (Fotografía de Juan Alberto García Acevedo).

testimonios indirectos, aunque fehacientes, que nos informan a propósito de sus ratificaciones canónicas. Son los casos de las ordenanzas de Santa Lucía en 1522, San Vicente en 1535, San Isidoro en 1536, San Salvador en 1543, *Omnium Sanctorum* en 1550, san Juan de la Palma en 1554, San Esteban en 1557, San Lorenzo en 1558, San Román en 1567, San Bernardo en 1570, Santa Ana en 1572, Santa María Magdalena en 1575, San Martín en 1583 (Fig. 2), San Gil en 1584, San Ildelfonso en 1592 y San Julián en 1599. Aunque de momento no nos consta la fecha exacta de su sanción, otras noticias nos permiten encuadrar con seguridad en este siglo XVI los primeros estatutos de las hermandades sacramentales del Sagrario de la catedral, San Andrés, Santa Cruz, Santa Marina, San Miguel, San Roque y San Juan de Acre. Caso excepcional lo constituye el nacimiento, ya

en pleno siglo XVII, de dos nuevas cofradías eucarísticas establecidas en las parroquias de San Nicolás en 1631 y San Bartolomé en 1659.

Las hermandades sacramentales son, por esencia, de naturaleza parroquial. Este carácter lo compartían con las hermandades de las ánimas benditas del purgatorio, de manera que, en algún momento de su historia, todas las parroquias antiguas de Sevilla contaron con estos dos tipos de corporaciones. Que esto es cierto lo confirma en 1587 Alonso Morgado cuando afirma “cómo son en cada una iglesia parroquial las dos cofradías, una del Santísimo Sacramento y otra de las ánimas del Purgatorio”. En el siglo XVII será el analista Diego Ortiz de Zúñiga quien nos revele que “todas las parroquias tienen cofradías particulares del Santísimo Sacramento, que celebran cada mes su fiesta particular, y de las ánimas del purgatorio, que procuran con sufragios su descanso eterno”.

Durante los siglos XVI al XVIII, los sevillanos se tomaron muy en serio aquella máxima expresada hacia 1630 por el abad Alonso Sánchez Gordillo que recordaba que no debía estimarse por cristiano entero quien no fuese cofrade del Santísimo Sacramento. En efecto, la mayor parte de los feligreses eran recibidos como miembros de estas corporaciones, aunque solo fuera por lucrarse de las gracias espirituales de la cofradía y recibir sepultura en las bóvedas de la hermandad. Las calidades que tenía que reunir el pretendiente a hermano o hermana se resumían en ser cristiano viejo e individuo de buena vida, fama y costumbres.

Dos son los grandes pilares sobre los que se asienta la fundación e instituto de toda hermandad sacramental: el culto público a la Eucaristía y la asistencia a los cofrades difuntos. A este doble fundamento podría sumarse un tercero, que llegaría a convertirse en consustancial a todas las Sacramentales. Nos referimos al fervor concepcionista, de cuyo dogma se convirtieron en tenaces defensoras y cuya devoción se hace presente muchas décadas antes de los famosos votos que se prodigaron a partir de 1615.

Resulta del mayor interés resaltar la obra caritativa y asistencial ejercida por un buen número de estas Sacramentales, encargándose de socorrer a los más desvalidos y menesterosos de sus demarcaciones parroquiales con limosnas en metálico y en especie –pan, pescado, carne, vestido, calzado–, visitando a los enfermos de la cofradía y velando por su bien espiritual y material, dotando doncellas para su casamiento o ingreso en alguna comunidad religiosa, etc.

Ciertamente, tras vivir largas décadas de esplendor, las Sacramentales vivieron momentos críticos durante la centuria decimonónica. A finales del XIX, la pérdida de buena parte de sus propiedades inmobiliarias como consecuencia de las medidas desamortizadoras, la secularización de la sociedad, así como el creciente descenso en el número de sus cofrades, y por consiguiente de las fuentes de ingresos, las llevó a una situación límite, que desembocó en un escalonado proceso de fusión con otras hermandades, tanto de gloria, como sobre todo de penitencia. Actualmente, solo cinco corporaciones eucarísticas de las consideradas “históricas”, permanecen sin fusionarse: Sagrario, Santa María Magdalena, San Gil, San Pedro y San Ildefonso, a las que deben añadirse otras dos de fundación reciente, en las parroquias del Corpus Christi y Santísimo Redentor.

### 3. Las procesiones eucarísticas de las hermandades sacramentales sevillanas

Las procesiones eucarísticas de enfermos e impedidos visibilizaron durante siglos el culto público por excelencia de las hermandades sacramentales, pues su celebración se remonta a la fundación de estas cofradías eucarísticas, en el siglo XVI<sup>5</sup>. De hecho, es lugar común en las reglas primitivas de estas corporaciones referir su institución canónica, “para efecto de servir y acompañar el Santísimo Sacramento al tiempo que sale a visitar los enfermos, con candelas encendidas en las manos”.

Esta comitiva con el Santísimo bajo palio se organizaba cuantas veces era necesario administrar el santo viático a un enfermo de la collación, a diferencia de la anual y solemne procesión de impedidos, celebrada en Pascua Florida con el fin de ayudar a la observancia del cumplimiento pascual (Fig. 3).

Aunque con matices diferenciadores, la organización y desarrollo de estas procesiones era muy similar en todas las hermandades sacramentales, y ciertamente ha experimentado sustantivas variaciones con el paso de los siglos. Tomemos como ejemplo la de la parroquia de Santa Ana, según se describe en sus ordenanzas de 1572:

Otro sí, ordenamos que todas las veces que el Santísimo Sacramento saliese a visitar algún enfermo, se den primero tres golpes con la campana mayor y luego se repite el esquilete como es costumbre, y hechas estas señales el cura dé la campanilla a uno de los mozos, el qual la tenga alrededor de la Yglesia hasta que salga el Santísimo Sacramento, y el Guion y la palia y cajeta con los paños para comulgar a otros dos mozos, y seis hachas a otros seis mozos, los quales estén con sus opas y roquetes y vayan con devoción, y cualquier cofrade no teniendo justo impedimento sea obligado a venir a la iglesia oídas las dichas señales y tomar su candela y acompañar al Santísimo Sacramento, y si estuviere impedido puedan ganar los perdones enviando al más honrado de su casa, el cual lleve la candela por él, porque esta es la voluntad del Sumo Pontífice, y vayan todos en procesión con las candelas encendidas y con la reverencia que puedan y vaya un hermano con un cetro, y otro hermano pidiendo limosna para la cera, lo cual sea obligado a hacer encomendándose el mayordomo o prioste, o en su ausencia el casero.

---

5. Este apartado supone una adaptación resumida y actualizada del capítulo que sobre este mismo tema se ofrece en Roda Peña, *Hermandades Sacramentales*, 57-78. De imprescindible consulta consideramos la monografía de Juan Manuel Bermúdez Requena, *El culto eucarístico en las Hermandades Sacramentales de Sevilla. Historia, liturgia y tradición* (Sevilla: el autor, 2015).



Figura 3. Procesión de impedidos de la Hermandad Sacramental del Salvador, década de 1920, Sevilla. (Fotografía del archivo del autor).

Se ha hecho alusión en el texto a los “mozos” que formaban parte activa en la procesión, más conocidos con el nombre de “carráncanos”. Solían ser doce y su educación se encomendaba a un “maestro de mozos”, a veces un clérigo, quien debía de enseñarles a leer, escribir, y nociones básicas de la doctrina cristiana, percibiendo por ello un salario. Además de asistir a las procesiones de impedidos y restantes cortejos eucarísticos, también acudían con hachas encendidas a los enterramientos de los cofrades, y adoraban al Santísimo hincados de rodillas en las fiestas de la hermandad durante el momento de la consagración. Se vestían con “opas” o sotanas coloradas y roquetes blancos, recibiendo igualmente cierta suma de dinero fijada por el cabildo de oficiales. Sabemos de su existencia en muchas hermandades sacramentales, pero en nuestros días subsisten en muy pocas (Sagrario, San Lorenzo, San Bernardo, San Isidoro, San Roque, Salvador), y a veces solo con presencia en las procesiones claustrales, habiendo perdido el talante de obra benéfica de antaño.

La regla de 1788 de la Hermandad Sacramental y Ánimas de San Isidoro aclara que “siempre que de día se dé a Su Magestad a los Enfermos, y la urgencia lo permita, será en público con palio y guion llamando con la campanilla a nuestros hermanos para que acompañen con cera encendida por ser este el fin principal de nuestro instituto”.

Describe pormenorizadamente el orden que debía seguirse en todas las procesiones, a saber:

irá delante el muñidor con su ropa encarnada y escudo, luego se seguirá el guion que llevará el sacerdote de cera, y por su falta el de bienes, después en medio el consiliario segundo con su vara, en la de mediación el consiliario primero con la suya, y arriba el hermano mayor también con vara, concluyendo el secretario primero con el Simpecado de la cofradía, a su lado derecho el mayordomo del Santísimo y a su izquierda el mayordomo de ánimas, después el secretario segundo y el sacerdote de bienes, luego los hermanos eclesiásticos de manteo y siguiendo todos los demás cofrades hasta el principio. El hermano celador no tiene lugar, pues debe andarla toda con vela apagada para cuidar el buen orden y modestia de los cofrades. Detrás del Simpecado la cruz parroquial y reverendo clero con nuestra cera encendida y concluirá la procesión con nuestro palio, que llevarán seis hermanos de los que han sido oficiales, bajo del que irá nuestro Dios y Señor Sacramentado en manos del sacerdote con la asistencia de diácono y subdiácono.

En otras ocasiones, como acontece con las Sacramentales de Santa Marina, San Salvador o San Ildefonso, las varas del palio eran portadas por los clérigos de la parroquia, a quienes se les entregaba una limosna.

En nuestros días, y desde hace años, ha venido disminuyendo ostensiblemente el número de hermandades sacramentales que continúan organizando estas procesiones de impedidos. Su desaparición progresiva a partir de la década de 1970, a veces no perseguida ni deseada por las propias corporaciones, solía justificarse en función del despoblamiento del casco histórico y de la consiguiente reducción del número de enfermos con que contaban las feligresías históricas y de la atención sacramental que aquellos recibían de manera periódica por parte del párroco. A todo ello debemos unir la creciente falta de formación religiosa del propio pueblo cristiano y, no lo olvidemos, el pudor del entorno familiar de muchos de estos enfermos, que prefiere optar por la visita privada del sacerdote. Las hermandades sacramentales del Sagrario, San Gil, San Lorenzo, Omnium Sanctorum, San Vicente, Nuestra Señora de la O, Nuestra Señora del Juncal, Corpus Christi y Carmen de San Leandro, son las que mantienen viva esta secular tradición de profunda raíces espirituales y pastorales (Fig. 4).

Especial suntuosidad revestían las procesiones eucarísticas celebradas por las hermandades sacramentales con motivo de su fiesta principal y de la solemnidad del Corpus Christi. Recordemos, a este respecto, el testimonio aportado por Alonso Morgado en 1587, al señalar "el sumo regocijo de cristiandad sublimada con que la santa iglesia mayor celebra la fiesta solemnísimas del santísimo Corpus Christi. Y





Figura 4. Procesión de impedidos de la Hermandad Sacramental de la Magdalena, 1955, Sevilla. (Fotografía del archivo del autor).

después della cada una iglesia parroquial de por sí, en los días a su albedrío, y en santa competencia de señalarse las unas a las otras, en recogijos e invenciones y carros, y en toda representación de autoridad sagrada". En similares términos se expresaría Rodrigo Caro en 1634, cuando comenta que "imitan a su cabeza los demás miembros de esta ciudad en sus iglesias, así en los monumentos de la Semana Santa, como en la celebración particular del Santísimo Sacramento, haciendo cada parroquia y convento tantas demostraciones en la una y la otra celebridad, que sin duda ninguna excede Sevilla a todas las ciudades de la Iglesia católica, como lo confiesan los extranjeros, que de todas las naciones aquí concurren".

Un reflejo bastante fidedigno del aparato religioso y festivo que envolvía a estas procesiones puede vislumbrarse en las que hoy siguen celebrando las Sacramentales históricas de la Magdalena y Santa Ana en la mañana del domingo de Corpus, las de San Isidoro y San Ildefonso el fin de semana anterior, así como la de San Bernardo en la noche del 14 de septiembre, festividad de la Exaltación de la Santa Cruz. Estos barrios se convierten en escenario de su tránsito, y los vecinos y restantes hermandades de la collación contribuyen al engrandecimiento de la fiesta alfombrando las calles con hierbas aromáticas, colgando de colchas y reposteros los balcones, y erigiendo efímeros altares callejeros, donde la comitiva se detiene y se rezan preces al Santísimo. Además de las ya citadas, en la actualidad, el Santísimo sale



Figura 5. Anónimo, *Custodia procesional de asiento*, primer tercio del siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada, 230 cm. Hermandad Sacramental del Cerro del Águila, Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, Sevilla. (Fotografía de Juan Alberto García Acevedo).

en procesión en custodia de torre o en templete con las hermandades sacramentales del Cerro del Águila (Fig. 5), Santa Genoveva, la Sed, San Gonzalo, Torreblanca, San José Obreiro, Corpus Christi, El Sol, etc. En cambio, lo hace con ostensorio de mano, y bajo palio, en las Sacramentales de San Julián, San Pedro, San Román-Santa Catalina, San Bartolomé, San Nicolás, San Roque, San Sebastián, Claret, Dulce Nombre de Bellavista o Padre Pío.

Y junto a las procesiones externas, aquellas otras de carácter claustral, esto es, discurriendo por las naves del templo, que tenían lugar como culminación de las denominadas fiestas “mensales” o mensuales, cuya antigüedad se remonta al segundo tercio del siglo XVI. Generalmente, estaban dotadas por cofrades y solían celebrarse el tercer domingo de cada mes –teniendo como referente la Cofradía de Minerva de Roma–, como sigue sucediendo en la Sacramental

de San Gil. Ese día, la santa misa se revestía de notoria solemnidad, con abundante presencia de ministros y amenizada por los acordes del órgano.

El Triduo Sacro, como momento cenital del año litúrgico cristiano, constituye otra celebración muy relevante en el calendario cultural de las hermandades sacramentales sevillanas. El Jueves y el Viernes Santo tenían lugar sendas procesiones claustrales y bajo palio para “encerrar y desencerrar” al Santísimo en el Monumento que al efecto solía instalarse en la capilla sacramental o en otro lugar destacado del templo.

#### 4. Usos y funciones de las custodias de asiento en las cofradías sacramentales históricas hispalenses

Las custodias de asiento, de gran magnificencia artística y elocuente significación simbólica, tienen una finalidad eminentemente procesional. Aquellas cuya realización fue promovida entre los siglos XVI al XIX por las más antiguas hermandades sacramentales de Sevilla, pudieron servir tanto en las procesiones “mensales” por el interior de las parroquias que les servían de sedes canónicas –de cuyo uso ya no se conserva ningún vestigio–, como en las celebradas aún con gran pompa por las calles de sus respectivas feligresías con motivo de la fiesta principal que señalaran sus reglas, generalmente –pero no siempre, como veremos– alrededor de la solemnidad del Corpus Christi y su octava. Sumemos a las anteriores las procesiones de carácter extraordinario, donde la custodia con Su Divina Majestad se erige como especial protagonista del cortejo; en este sentido, algunas de las mejores y más valiosas custodias turriformes de las Sacramentales hispalenses –las del Salvador, Magdalena y Santa Ana, especialmente– fueron con cierta frecuencia objeto de préstamo a otras cofradías y conventos de la ciudad, que por carecer de este género de piezas, las solicitaban para festejar algún acontecimiento memorable.

A esta función primordial de carácter itinerante, donde la custodia, portada sobre andas, sirve de transparente receptáculo del ostensorio eucarístico, se une con perfecta compatibilidad otro cometido no menos trascendental y sugestivo, pues tanto en siglos pretéritos –comenzando por la propia catedral–, como ahora en determinados casos, la formidable torre argéntea o tallada en madera se integra, como su verdadero epicentro, en el Monumento de Semana Santa que anualmente se instala para la celebración del Triduo Sacro, en donde el viril es sustituido por el arca para la reserva del Santísimo tras la misa *In Coena Domini* del Jueves Santo (Fig. 6). Dentro de la liturgia paschal, este último elemento, opaco y usualmente labrado en plata, era una suerte de traslado suntuario del sepulcro en el que el cuerpo de Cristo había permanecido enterrado entre su muerte y resurrección, condicionando por ello su morfología a modo de pequeña urna funeraria, aunque también resulta palmaria su progresiva asimilación a un sagrario, dotado de una portezuela, cuya llave era celosamente custodiada –signo de gran privilegio para quien la portara al cuello pendiente de un cordón– durante las horas en que permanecían depositadas en su interior las hostias consagradas<sup>6</sup>.

6. Jesús Rivas Carmona, “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”, en *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, ed. Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 493-529; Jesús Rivas Carmona, “Los otros usos de las custodias

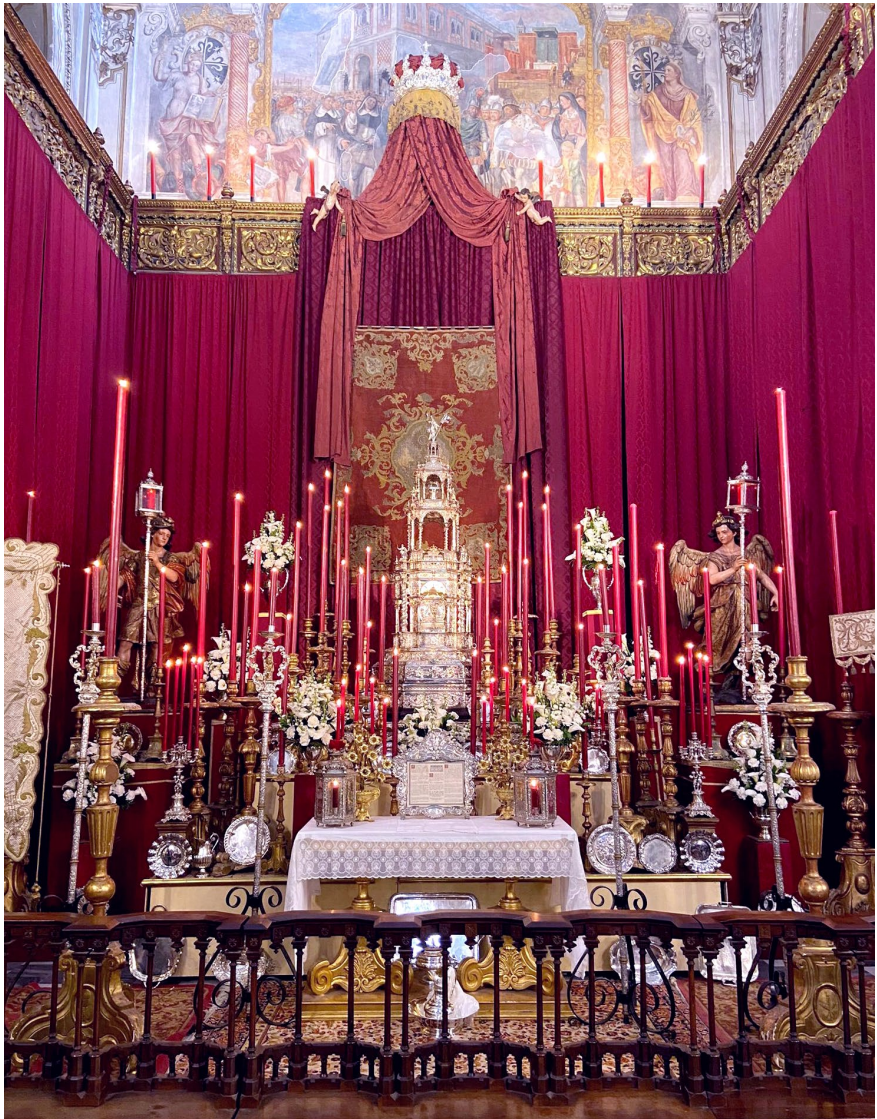


Figura 6. Monumento del Jueves Santo instalado por la Hermandad Sacramental de la Magdalena en 2021. Real Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla. (Fotografía de Pedro Casado Martín).

En plena consonancia con el espíritu contrarreformista de exaltación eucarística que se expande tras el Concilio de Trento por todos los confines de la Catolicidad, los más tempranos testimonios documentales referidos a la contratación de custodias de asiento por parte

---

procesionales", en *Estudios de platería. San Eloy 2007*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2007) 514-516.

de las hermandades sacramentales de Sevilla se remontan a los últimos años del siglo XVI, correspondiéndose con ejemplares que desgraciadamente no han logrado subsistir hasta nuestros días, caso de la concertada por el platero Marcos Rodríguez para la Sacramental de Omnium Sanctorum el 20 de febrero de 1597, cuya torre, aproximadamente de 1,86 m de altura, se remataba por una cruz<sup>7</sup>. Tampoco se conserva la pieza encargada el 28 de mayo de 1607 por la hermandad sacramental de la extinta parroquia de San Miguel al platero extremeño Juan de Aldana y Barragán, que estaba sobredorada y medía aproximadamente un metro de altura<sup>8</sup>. Una procelosa historia material tuvo la primera custodia de asiento –hoy inexistente al ser fundida para ejecutar la actual– que la Sacramental de Santa Ana de Triana encomendó al platero Melchor de Silva en julio de 1613, pero cuya construcción se ralentizó hasta la extenuación por falta de liquidez económica de la hermandad comitente, viéndose su labra continuada por el orfebre de probable origen flamenco Jacques Christian en 1619 y ya, a mediados de siglo –cuando solo se tenían cincelados el basamento, las columnas y varios frisos de su primer cuerpo–, por Mateo Ximénez y el portugués Manuel Duarte, que la concluyó en 1667<sup>9</sup>. Pueden traerse a colación dos custodias barrocas más, de vida más o menos efímera, pero esta vez talladas en madera: la primera es la que realizaron el ensamblador Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán en 1668 para la Hermandad Sacramental de San Vicente. A pesar de que su traza y hechura era, en el sentir de los cofrades, “la mejor que se ha visto”, incurría sin embargo en un grave error de proporciones, pues el viril no cabía en su cuerpo principal; ello obligó a que los artistas acometieran en 1670 una serie de reformas estructurales que no brindaron el resultado apetecido, por lo que finalmente, en 1672, se decidió enajenar la obra, aunque en dicha operación no lograra rentabilizarse la inversión afrontada<sup>10</sup>. De la segunda custodia, correspondiente a la Hermandad Sacramental

7. Antonio Joaquín Santos Márquez, “Nuevas noticias sobre la platería sevillana de finales del siglo XVI. Dos conciertos de plata para la iglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, núm. 18 (2005): 167-168, 170-171.

8. Antonio Joaquín Santos Márquez, “Datos sobre la antigua custodia de asiento de la Hermandad Sacramental de San Miguel de Sevilla”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 556 (2005): 409-410.

9. Amparo Rodríguez Babío, “Del origen y algunas noticias sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla)”, en *XII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011), 26-28; Antonio Joaquín Santos Márquez, “El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana. Plata y plateros durante los siglos XVI y XVII”, en *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, coord. Amparo Rodríguez Babío (Sevilla: Cajasol; Real Parroquia de Santa Ana de Triana, 2016), 495-498, 502.

10. María Victoria García Olloqui, “Una obra nueva y segura de Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda que estuvo en la iglesia de San Vicente de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, núm. 185 (1977): 185-187.

de San Pedro, únicamente puede aportarse de momento el dato de su dorado en 1672 por parte de Francisco de Fonseca, por una suma de 2900 reales, que incluía asimismo la policromía de sus ángeles<sup>11</sup>.

La más antigua custodia procesional de torre que ha llegado a la actualidad en propiedad de una cofradía eucarística sevillana es la de la Sacramental del Salvador, fusionada con la hermandad penitencial de Pasión en 1918. Labrada entre 1612 y 1621 por el platero de mazonería Miguel Sánchez siguiendo el dictado del imperante clasicismo manierista<sup>12</sup>, es un buen ejemplo de aquella multifuncionalidad de la que hablábamos. De hecho, diez años después de su conclusión, las cuentas de 1631 ya nos informan sobre su instalación en el Monumento del Jueves Santo<sup>13</sup>, costumbre prolongada hasta el día de hoy (Fig. 7); para ello, en el interior del primer cuerpo de la custodia se colocaba una urna de madera, que en 1652 fue sustituida por el arca que labró el platero Pedro de Valenzuela, reemplazada a su vez por el “sepulcro” cincelado en 1668 por el orfebre Juan Birto del Pinar<sup>14</sup>. La procesión del Santísimo entronizado en su custodia de asiento constituía el punto álgido de la fiesta de la octava del Corpus, estrenándose sus primeras andas precisamente el mencionado año de 1631, ascendiendo el coste de las parihuelas de madera a 142 reales y a 1025 el de los faldones de brocatel<sup>15</sup>. El patio de los naranjos de la iglesia colegial se engalanaba para la ocasión con las colgaduras de la cofradía, prestándose especial atención al adorno de la pila central. El itinerario por las calles de la collación quedaba señalado por un reguero de flores y la comitiva, durante el siglo XVII, siempre se vio animada con la presencia de una capilla de ministriles. También protagonizó esta custodia diversas procesiones extraordinarias, como la conmemorativa del estreno de la capilla sacramental del Salvador el 14 de junio de 1756<sup>16</sup>. Por otro lado, consta su cesión a la Sacramental de San Isidoro para ser sacada en procesión en 1825 y 1829, así como a la cofra-

11. Francisco de Paula Cuéllar Contreras, “Documentos varios de Hermandades en el siglo XVII”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 260 (1981): 6-7.

12. José Roda Peña, “La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, núm. 8 (1995): 393-409.

13. Archivo de la Hermandad Sacramental de Pasión de Sevilla (AHSPS). Sección Sacramental, Leg. 28, Libro 1º de Cuentas 1627-1691, data de 1631, f. 12v.

14. AHSPS. Sección Sacramental, Leg. 46, Mayordomía 1650-1700, cuentas de 1652 y 1668. El arca eucarística actual es propiedad de la fábrica parroquial del Salvador y fue labrada, en estilo neoclásico, por el platero Antonio Pineda hacia 1815. Véase José Manuel Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana* (Sevilla: Tabapress, 1992), 305-309, catálogo de exhibición.

15. AHSPS. Sección Sacramental, Leg. 28, Libro 1º de Cuentas 1627-1691, data de 1631, ff. 13v-14r.

16. AHSPS. Sección Sacramental, Leg. 6, Libro 5º de Acuerdos 1741-1826, cabildo ordinario del 5 de junio de 1756, ff. 67v-68. En realidad, la procesión estaba prevista para el día 6 de junio, Pascua de Pentecostés, que fue cuando se colocó el Santísimo en el sagrario, pero hubo de aplazarse por causa de la lluvia.

día penitencial de la Carretería en 1840, por el mismo motivo<sup>17</sup>. Asimismo, debe hacerse constar la presencia de esta custodia –sin el ostensorio eucarístico– formando parte del cortejo de la procesión del Corpus de la catedral en los años 1908, 1918, 1921 y 1926. Entre los años 1993 y 2001, la procesión eucarística de la Archicofradía Sacramental de Pasión conoció un breve resurgir, saliendo en la tarde del lunes infraoctavo de Corpus, con la custodia colocada sobre el argénteo paso del Señor de Pasión (1940-1949), obra cumbre de Cayetano González Gómez, formando un conjunto realmente esplendoroso.

La plenitud barroca seiscentista, visibilizada a través de sus soportes salomónicos y de su repertorio ornamental e iconográfico, se alcanza en la custodia de asiento de la Hermandad Sacramental de la Magdalena (Fig. 8), comenzada a labrar en 1678 por los plateiros Diego de León y Cristóbal Sánchez de la Rosa, y continuada a partir de 1683 por el justamente afamado Juan Laureano de Pina, que la llevó a feliz término en 1692<sup>18</sup>. Su estreno se enaltecó con una octava de fiestas que comenzaron el 12 de septiembre de dicho año, celebrándose en la tarde del domingo 14 una fastuosa procesión en la que participaron un gran número de concurrentes –entre carráncanos, cofrades,



Figura 7. Miguel Sánchez, *Custodia procesional de asiento*, 1612-1621. Plata en su color, 289 cm. Archicofradía Sacramental de Pasión, Iglesia Colegial del Divino Salvador, Sevilla. (Fotografía de Manuel Jesús Rodríguez Rechi).

17. AHSPS. Sección Sacramental, Leg. 65, Secretaría. Siglo XIX, Expte. 65.11.

18. Recogiendo la bibliografía anterior, José Roda Peña, "Diego de León, Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina. Custodia procesional de asiento", en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021), 86-91, catálogo de exhibición.

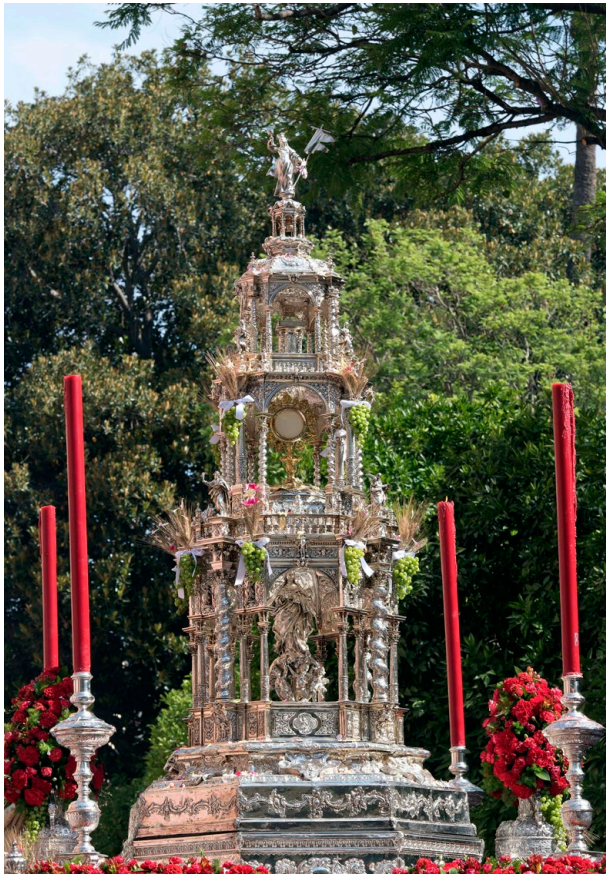


Figura 8. Diego de León, Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina, *Custodia procesional de asiento*, 1678-1692. Plata en su color, 250 cm. Hermandad Sacramental de la Magdalena, Real Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla. (Fotografía de Julio Paneque Caballero).

clero parroquial, comunidad dominica de San Pablo y varias decenas de clérigos-, la tarasca, los gigantes, las danzas de sarao y de cascabel, la capilla de música de la catedral y nada menos que ocho pasos, portando las imágenes de santa María Magdalena, santo Tomás de Aquino, santa Ana, san Joaquín, san José, la Inmaculada Concepción, el Niño Jesús y, naturalmente, la custodia, con la que se cerraba el cortejo<sup>19</sup>; con tal motivo, se confeccionaron para esta última unas parihuelas y unos faldones “de lama blanca llana de aguas”, que tuvieron un coste de 2557 reales<sup>20</sup>. Después de que en 1694 la procesión con el Santísimo en la custodia discurriera por dentro de la parroquia, ya se quiso regularizar su salida por las calles de la feligresía a partir de 1695, cuando tuvo lugar el tercer domingo de septiembre, día 18, haciéndola coincidir por tanto con la fiesta “mensal”<sup>21</sup>. Tras la aprobación de unas nuevas ordenanzas en 1798 por el Real Consejo de Castilla, la procesión se trasla-

dó en 1799 a la mañana del domingo infraoctava de Corpus, viéndose precedida por el canto de Tercia y culminándose, ya en el templo, con una misa cantada y sermón; dos años más tarde, por intereses organizativos, se prefirió mudar la fiesta al domingo posterior al infraoctavo, separando la misa matutina de la procesión, que tendría lugar por la

19. Archivo de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena de Sevilla (AHSSMMS). Caja 2, Libro 5, Libro de Actas Capitulares 1691-1700, cabildo de 5 de septiembre de 1692, ff. 27r-28v.

20. AHSSMMS. Caja 37, Carpeta 544, cuentas de 1692-1693.

21. AHSSMMS. Caja 2, Libro 5, Libro de Actas Capitulares 1691-1700, cabildo de hacienda de 21 de agosto de 1695, ff. 87v-88r; cabildo de 15 de septiembre de 1695, ff. 88v-89v.



tarde<sup>22</sup>. Avanzado el siglo XIX, dejó de salir la custodia, teniendo la hermandad como único culto externo la procesión pascual de enfermos e impedidos, revestida, eso sí, de una gran solemnidad. Así vino sucediendo hasta 1973, en que a costa de la anterior se recuperó, con un extraordinario boato y elegancia en sus formas externas, la procesión con el Santísimo en su custodia de torre; esta tiene lugar en la mañana del domingo de Corpus –recordemos que hasta 1989 fue la dominica infraoctava–, incorporándose el paso con el Niño Jesús de la Hermandad de la Quinta Angustia en 1978 y el de la Inmaculada Concepción –a instancias de la propia Sacramental– en 1984<sup>23</sup>. En lo que sí se advierte una línea de continuidad temporal, desde 1693, es en la utilización de esta custodia en el Monumento de Semana Santa que se encarga de instalar la hermandad, en un montaje que alcanza una gran belleza y espectacularidad, por la calidad y riqueza de su exorno, en su ubicación del lado de la epístola del crucero del templo parroquial. La primera urna empleada para la reserva del Santísimo, dentro del primer cuerpo de la custodia, fue de madera, corriendo su dorado a cargo de Miguel Parrilla, aquel mismo año de 1693<sup>24</sup>. La pieza actual adquiere la categoría –y así se le califica en la documentación– de un auténtico sagrario, estrenándose el Jueves Santo de 1763, siendo obra del platero Blas Amat, que percibió el 18 de abril de 1764 un total de 2257,24 reales por el material y su hechura, a los que vinieron a sumarse los 718 reales y 17 maravedíes cobrados en 1765 por la guarnición de la puerta trasera de dicho depósito, que se presenta cuajado de rocallas<sup>25</sup>. La custodia de la Sacramental de la Magdalena figuró en la procesión del Corpus de la catedral en 1908 y 1926, así como fue cedida en multitud de ocasiones –hasta diecinueve se contabilizan tan solo en el siglo XVIII, la primera vez en 1702 a la Hermandad Sacramental de San Isidoro<sup>26</sup>–, generalmente a corporaciones de su mismo instituto o a comunidades conventuales para sus procesiones de Corpus u otras de carácter extraordinario, siendo síntoma inequívoco del aprecio y admiración que suscitaba esta excelente creación de la platería barroca sevillana.

Completa la terna de custodias turriformes de plata de ley patrocinadas por las hermandades sacramentales de Sevilla la de Santa Ana, fusionada en 1972 con la cofradía de la Esperanza de Triana. Su

22. AHSSMMS. Caja 6, Libro 10, Libro de Actas Capitulares 1797-1883, cabildo de hacienda de 13 de mayo de 1799, ff. 34v-36r; junta de hacienda de 2 de junio de 1799, ff. 38r-42v; cabildo de hacienda de 21 de mayo de 1801, f. 88.

23. María Jesús Sanz Serrano, "Otras procesiones del Corpus Christi en Sevilla", *Isidorianum*, núm. 3 (1993): 172-175; Roda Peña, *Hermandades Sacramentales*, 64-65.

24. AHSSMMS. Caja 37, Carpeta 544, cuentas de 1692-1693.

25. AHSSMMS. Caja 52, Carpeta 874, cuentas de 1762-1765.

26. AHSSMMS. Caja 2, Libro 6, Libro de Actas Capitulares 1700-1709, cabildo de hacienda de 30 de julio de 1702, ff. 63v-64r.

dilatado e intrincado proceso constructivo ha sido bien estudiado<sup>27</sup>. Fue labrada por el platero Andrés Ossorio a partir de 1712, dándose por definitivamente concluida en 1738, aunque su estreno se había producido el domingo infraoctava de Corpus de 1726, que es el día en que tradicionalmente, desde el siglo XVI –a partir de 1990 en el propio domingo de la festividad litúrgica–, dicha Sacramental ha celebrado su procesión mañanera por un inalterado itinerario que, partiendo de la iglesia parroquial, recorre las calles Pelay Correa, Santísimo Cristo de las Tres Caídas, Rodrigo de Triana, San Jacinto, Plaza del Altozano, Pureza y Párroco Don Eugenio, estando el recorrido cubierto de plantas aromáticas y jalonado de colgaduras en las casas y de altares efímeros<sup>28</sup> (Fig. 9). Acompañada del resto de las hermandades del barrio y por diversas autoridades civiles y militares, la custodia de la Sacramental de la Esperanza de Triana aparece precedida, en la actualidad, por los pasos del Niño Jesús, Santas Justa y Rufina, San Juan Evangelista y la Inmaculada Concepción. Tan singular pieza de la orfebrería hispalense, que asimismo hubo de formar parte en tiempos pretéritos del Monumento del Jueves Santo, fue prestada en 1768 a la Sacramental de Santa Catalina para festejar el estreno de su capilla del sagrario, y más tarde, durante los años de la Invasión Francesa, presidió la procesión del Corpus Christi del templo metropolitano<sup>29</sup>, en cuyo cortejo también participó en 1908 y 1918.

Desde 1803, en que le fuera donada por la feligresa D.<sup>a</sup> Catalina Sonnet y Manteau –perteneciente a una acaudalada familia de comerciantes–, la Hermandad Sacramental de San Isidoro –que se fusionó en 1975 con la de las Tres Caídas de la misma parroquia– cuenta con una elegante custodia de asiento tallada en madera, que responde, desde el punto de vista de su diseño arquitectónico, al estilo neoclásico predominante a comienzos del siglo XIX en este terreno de las ensambladuras lignarias. Originalmente, la custodia estaba plateada, pero en la última restauración acometida por Enrique Castellanos en 2012, se retiró dicho estofado, sustituyéndolo por panes de oro blanco, al tiempo que se policromó la escultura de la Inmaculada que figura en su segundo cuerpo<sup>30</sup>. Esta custodia suele disponerse como eje axial del

27. Dejando constancia de la bibliografía anterior, María Jesús Mejías Álvarez, “Andrés Ossorio. Custodia procesional de asiento”, en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021), 92-97, catálogo de exhibición.

28. Sanz Serrano, “Otras procesiones”, 169-172; Roda Peña, *Hermandades Sacramentales*, 63-64; Rodríguez Babío, “Del origen”, 24-26; Amparo Rodríguez Babío, “La procesión del Corpus de Triana (ss. XVI-XVIII)”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, núm. 5 (2012): 357-377.

29. Rodríguez Babío, “Del origen”, 29.

30. Manuel Álvarez Casado, *La Hermandad Sacramental de San Isidoro. 475 años de Historia y Arte* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2001), s. p.; José Fernando Gabardón de la Banda, “La Hermandad Sacramental de San Isidoro”, en *San Isidoro. El presente de una tra-*

Monumento del Jueves Santo instalado por esta hermandad en su capilla sacramental. La procesión eucarística se recuperó en 1993, saliendo también al año siguiente y ya, de manera regular, a partir de 2005, celebrándose ahora en la mañana del domingo de Corpus. Forman parte del cortejo las imágenes del Niño Jesús y de la Virgen de las Nieves –esta última bajo palio de tumbilla–, cerrándolo el paso de la custodia.

Para la procesión que se efectuaba en la mañana del domingo de Pascua de Resurrección, la cofradía penitencial de la Carretería estrenó en 1858 una custodia de asiento, neoclásica en su concepción arquitectónica y cincelada en plata ruolz. Esta había sido costeada por varios de sus cofrades, quienes según parece la adquirieron en el establecimiento que la firma Isaura tenía abierto en la calle Génova de Sevilla, filial de la sede central que regentaba en Barcelona Francesc de Paula Isaura i Fargas (1824-1885). La obra terminaría siendo comprada por la Hermandad Sacramental de San Bernardo en 1913<sup>31</sup>, empleándola en la procesión



Figura 9. Andrés Ossorio, *Custodia procesional de asiento*, 1712-1738. Plata en su color, 303 cm. Hermandad Sacramental de la Esperanza de Triana, Real Parroquia de Santa Ana de Triana, Sevilla. (Fotografía de César López Haldón).

dición, com. José Fernando Gabardón de la Banda (Sevilla: Hermandad de San Isidoro, 2013), 30-31, catálogo de exhibición; Álvaro Recio Mir, "Anónimo. Custodia procesional de asiento", en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021), 110-111, catálogo de exhibición.

31. José Bermejo y Carballo, *Glorias religiosas de Sevilla, o Noticia histórico-descriptiva de todas las Cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad* (Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882), 446; María Jesús Sanz Serrano, *La Orfebrería Sevillana del Barroco* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976), 2:133-135; Fuensanta García de la Torre, *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del gremio de los toneleros de Sevilla (La Carretería)* (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 1979), 140-141; Sanz Serrano, "Otras procesiones", 175-177; José Antonio Arévalo Quijada, *Adoremus in aeternum, Sanctissimum Sacramentum. El legado de un arrabal* (Sevilla: Hermandad Sacramental



Figura 10. Francisco de Paula Isaura, *Custodia procesional de asiento*, 1858. Plata ruolz, 280 cm. Hermandad Sacramental de San Bernardo, Parroquia de San Bernardo, Sevilla. (Fotografía de Manuel Ramírez Rubio).

eucarística que durante siglos tuvo lugar en la tarde del 21 de agosto, coincidiendo con el último día del jubileo circular de la parroquia, y que ahora se celebra en la noche de cada 14 de septiembre, festividad de la Exaltación de la Santa Cruz (Fig. 10). También consta su comparecencia en la procesión del Corpus de la catedral en los años 1918, 1921 y 1926, así como su habitual utilización como elemento principal en el Monumento del Jueves Santo.

### Fuentes documentales

Archivo de la Hermandad Sacramental de Pasión de Sevilla (AHSPS). Sevilla.

Archivo de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena de Sevilla (AHSSMMS). Sevilla.

### Fuentes bibliográficas

Álvarez Casado, Manuel. *La Hermandad Sacramental de San Isidoro. 475 años de Historia y Arte*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2001.

Andrés González, Patricia. "Juan de Arfe y su idea de custodia procesional: una maqueta de madera inédita en la catedral de León". *De Arte*, núm. 14 (2015): 54-63.

Arévalo Quijada, José Antonio. *Adoremus in aeternum, Sanctissimum Sacramentum. El legado de un arrabal*. Sevilla: Hermandad Sacramental de san Bernardo, 2013. Catálogo de exhibición.

---

de San Bernardo, 2013), 35-39, catálogo de exhibición; Álvaro Recio Mir, "Francisco de Paula Isaura. Custodia procesional de asiento", en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021), 98-103, catálogo de exhibición.

- Arfe y Villafañe, Juan de. *Varia Commensuración. Libro Quarto trata de Architectura, y piezas de Iglesia*. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.
- Bermejo y Carballo, José. *Glorias religiosas de Sevilla, o Noticia histórico-descriptiva de todas las Cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882.
- Bermúdez Requena, Juan Manuel. *El culto eucarístico en las Hermandades Sacramentales de Sevilla. Historia, liturgia y tradición*. Sevilla: Juan Manuel Bermúdez Requena, 2015.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Tabapress, 1992. Catálogo de exhibición.
- Cuéllar Contreras, Francisco de Paula. "Documentos varios de Hermandades en el siglo XVII". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 260 (1981): 6-8.
- Gabardón de la Banda, José Fernando. "La Hermandad Sacramental de San Isidoro". En *San Isidoro. El presente de una tradición*, coordinado por José Fernando Gabardón de la Banda, 18-36. Sevilla: Hermandad de San Isidoro, 2013. Catálogo de exhibición.
- García Olloqui, María Victoria. "Una obra nueva y segura de Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda que estuvo en la iglesia de San Vicente de Sevilla". *Archivo Hispalense*, núm. 185 (1977): 185-187.
- García de la Torre, Fuensanta. *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del gremio de los toneleros de Sevilla (La Carretería)*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 1979.
- Gascón de Gotor, Anselmo. *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona: Tipografía la Académica de Serra Hnos. y Russell, 1916.
- Heredia Moreno, Carmen. "El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas". En *El Barroco en las catedrales españolas*, coordinado por M.<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay, 279-310. Zaragoza: Diputación; CSIC, 2010.
- Hernmarck, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. "Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España". En *La fiesta del Corpus Christi*, coordinado por Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, 123-156. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Mejías Álvarez, María Jesús. "Andrés Ossorio. Custodia procesional de asiento". En *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coordinado por José

- Roda Peña, 92-97. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021. Catálogo de exhibición.
- Recio Mir, Álvaro. "Francisco de Paula Isaura. Custodia procesional de asiento". En *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coordinado por José Roda Peña, 98-103. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021. Catálogo de exhibición.
- . "Anónimo. Custodia procesional de asiento". En *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coordinado por José Roda Peña, 110-111. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021. Catálogo de exhibición.
- Rivas Carmona, Jesús. "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata". En *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 493-529. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- . "Los otros usos de las custodias procesionales". En *Estudios de platería. San Eloy 2007*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 503-520. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- Roda Peña, José. "La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, núm. 8 (1995): 393-409.
- . *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1996.
- . "Sobre el origen de las Hermandades Sacramentales de Sevilla: una revisión historiográfica y documental". En *XII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coordinado por José Roda Peña, 217-239. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011.
- , coord. *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021. Catálogo de exhibición.
- . "Diego de León, Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina. Custodia procesional de asiento". En *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*, coordinado por José Roda Peña, 86-91. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2021. Catálogo de exhibición.
- Rodríguez Babío, Amparo. "Del origen y algunas noticias sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla)". En *XII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coordinado por José Roda Peña, 15-46. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011.

—. “La procesión del Corpus de Triana (ss. XVI-XVIII)”. *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, núm. 5 (2012): 357-377.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. “Nuevas noticias sobre la platería sevillana de finales del siglo XVI. Dos conciertos de plata para la iglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, núm. 18 (2005): 165-171.

—. “Datos sobre la antigua custodia de asiento de la Hermandad Sacramental de San Miguel de Sevilla”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 556 (2005): 409-410.

—. “El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana. Plata y plateros durante los siglos XVI y XVII. En *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, coordinado por Amparo Rodríguez Babío, 489-507. Sevilla: Cajasol; Real Parroquia de Santa Ana de Triana, 2016.

Sanz Serrano, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Vol. 2. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

—. “Otras procesiones del Corpus Christi en Sevilla”. *Isidorianum*, núm. 3 (1993): 163-182.

—. “La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas”. En 1992. *El arte español en épocas de transición*, 133-146. Vol. 1. León: Universidad de León, 1994.

—. *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba: Cajasur, 2000.

Trens, Manuel. *Las Custodias españolas*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1952.





# “[P]era as festas do Senhor”: sacrários, custódias e monumentos eucarísticos na igreja do Convento de Santa Clara do Porto, no século XVII

“[P]era as festas do Senhor”: tabernacles, monstrances and eucharistic monuments in the church of the Convent of Santa Clara do Porto, in the 17th century

**Ana Cristina Sousa**  
Universidade do Porto

## **Resumo:**

No decurso dos séculos XVII e XVIII, a igreja de Santa Clara do Porto foi alvo de sucessivas intervenções artísticas que a converteram na “caverna de ouro” como se tornou conhecida. Elemento integrante de um convento de Clarissas fundado em 1416, o edifício foi sujeito ao fervor de renovação litúrgica vivido em toda a Cristandade Católica, que atribuiu um protagonismo muito particular à Eucaristia e à devoção ao Santíssimo Sacramento. A capela-mor foi ampliada, conheceu dois retábulos, três sacrários, duas custódias portáteis e foi completamente revestida de talha dourada. Estas transformações artísticas foram acompanhadas por outras de natureza efémera, identificadas através das fontes documentais que mencionam sumptuosas armações e monumentos eucarísticos destinados às cerimónias da Semana Santa.

**Palavras-chave:** Igreja de Santa Clara do Porto; Santíssimo Sacramento; Monumentos eucarísticos; Urna de Quinta-feira Santa; Custódias; século XVII.

**Abstract:**

During the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, the church of Santa Clara do Porto underwent successive artistic interventions that turned it into the “cave of gold” as it turned to be known. An integral element of a convent of Poor Clare sisters founded in 1416, the building was subjected to the fervour of liturgical renewal experienced throughout Catholic Christianity, which gave particular prominence to the Eucharist and devotion to the Blessed Sacrament. The main chapel was enlarged, it had two altarpieces, three tabernacles, two portable custodies and was completely covered in gilded woodcarving. These artistic transformations were accompanied by others of ephemeral nature, identified through the documental sources that mention sumptuous frames and Eucharistic monuments destined to the Holy Week ceremonies.

**Keywords:** Church of Santa Clara do Porto; Blessed Sacrament; Eucharistic monuments; Holy Thursday Ark; Monstrance; 17<sup>th</sup> century.

## 1. O Convento de Santa Clara do Porto e a renovação da igreja nos séculos XVII e XVIII

O Convento de Santa Clara foi fundado em 1416, sob proteção régia, tendo a cerimónia da bênção das primeiras pedras contado com a presença do rei D. João I, dois infantes e uma plêiade de ilustres aristocratas e religiosos<sup>1</sup>. À semelhança do que aconteceu por toda a Península Ibérica, a criação de conventos femininos nas cidades foi mais tardia, tendo os franciscanos sido pioneiros e diligentes nessas iniciativas no decurso de Quatrocentos<sup>2</sup>. As clarissas foram as primeiras a instalarem-se na cidade do Porto, num morro elevado e pedregoso repleto de carvalhos (o lugar de Carvalhos do Monte), a nascente da cidade e perto da catedral. Protegidas pela muralha construída na segunda metade do século XIV e junto de uma importante entrada da cidade (o postigo dos Carvalhos), as clarissas beneficiaram de uma implantação privilegiada, com larga vista sobre a terra, o rio, a foz do Douro e o mar.

Poucos vestígios chegaram até nós do pequeno templo construído nos séculos XV e XVI, uma vez que, tal como aconteceu em muitas outras igrejas, o edifício e em particular a capela-mor foram alvo de significativas reformas nas duas centúrias seguintes. Estas transformações circunscrevem-se no amplo movimento de modernização

1. Ana Cristina Sousa, “Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII”, *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021), 61-67.

2. Javier Nadal Iniesta, *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscentos* (Murcia: Universidad de Murcia, 2028), 275.

dos espaços sacros no Mundo Católico, no sentido de dar resposta às diretrizes doutrinárias emanadas do Concílio de Trento. A reafirmação do Dogma da Transubstanciação e a alimentação do fervor em torno da Eucaristia e do Santíssimo Sacramento foram decisivos na transfiguração das capelas maiores. Estas foram ampliadas, rasgaram-se vão para conferir mais luz, substituiu-se o mobiliário litúrgico, edificaram-se novos sacrários e determinou-se a execução de custódias sumptuosas para a exposição da Sagrada Forma.

No caso dos conventos franciscanos, e em particular de clarissas, a conexão do Dogma com o milagre mais emblemático da fundadora, facilitou a devoção que o Corpo de Deus conheceu nestes cenóbios. Por ter afastado os sarracenos do convento de São Damião ao mostrar-lhes o Santíssimo Sacramento, salvando-o assim do saque e destruição, o principal atributo de Santa Clara foi, desde a origem, um recetáculo com a Hóstia Consagrada<sup>3</sup>. Este irá assumir, muito rapidamente, a forma de sumptuosas custódias portáteis, afirmando-se desta forma na escultura, pintura e outros suportes artísticos, apesar desta tipologia se ter afirmado depois da sua morte. Assim a vemos na estatueta de granito do portal da igreja do Porto, que denuncia vários repintes, entre eles vestígios de douramento e amarelo na custódia<sup>4</sup> (Fig. 1) ou na imagem de madeira estofada que ocupa o nicho à direita do



Figura 1. Santa Clara. Granito com vestígios de policromia, portal da igreja de Santa Clara do Porto. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

3. G. Ferguson, *Signs and symbols in Christian Art* (New York: Oxford University Press, 1954), 168.

4. Hugo Barreira, et al, *Convento de Santa Clara do Porto: conservação e restauro* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, núm. 11), 285.



Figura 2. Santa Clara. Madeira estofada e prata, retábulo-mor da igreja de Santa Clara do Porto. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

altar-mor, datada do segundo quartel do século XVIII (Fig. 2). Nesta, todos os atributos -resplendor, báculo e custódia- são de prata, obedecendo a tipologia desta última à de hostiário de sol raiado, modelo imposto a partir dos primórdios do século XVI. A tela do altar-mor, destinada a cobrir a tribuna do retábulo barroco, representa esse episódio da vida da venerada santa, que exhibe um sumptuoso ostensório de corpo raiado (Fig. 3). Encomendada pela abadessa D. Dula Maria Garcia e pintada por Joaquim Rafael Costa (1783-1864), por volta de 1820, a imponente pintura recordava às clarissas o sobressalto vivido uns anos antes (em 1809), quando os soldados franceses entraram pelo convento e levaram consigo a maior parte da prata da igreja<sup>5</sup>. O teor da filacteria que os anjos seguram estreita essa correlação: “EU AS GUARDARI SENPRE”. Santa Clara integra, neste sentido, o conjunto de santos “eucarísticos” que muito

contribuiu para exaltar e difundir o culto da presença real do Corpo do Cristo na Hóstia<sup>6</sup>.

A igreja de Santa Clara do Porto não foi alheia aos ventos de mudança, tendo o convento procedido a reformas significativas no edificado, promovido a realização de cerimónias e procissões faustosas e encomendado objetos artísticos de grande monta. O culto eucarístico determinava a existência de mobiliário e alfaias litúrgicas dignos

5. Ana Cristina Sousa, “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”, *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021), 176, 256.

6. Frédéric Tixier, *La Monstrance Eucharistique. Gènes, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIIe siècle)* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014), 253.

da grandiosidade do Dogma: o sacrário do altar-mor, as urnas eucarísticas e as custódias (de assento ou portáteis) conquistam um protagonismo muito particular<sup>7</sup>. A introdução /substituição destas peças acarretou custos elevados para o convento e o processo decorreu ao longo de mais de um século.

Entre 1665-1668, durante o triénio e “per conta” da abadessa Filipa Cerqueira, o corpo da capela-mor sofreu alterações significativas: as paredes laterais foram prolongadas para nascente, reconstruiu-se a parede fundeira e preparou-se o espaço para a construção de um novo retábulo<sup>8</sup>. Este foi desenhado e certamente executado pelo entalhador Sebastião Dinis da Fonseca e pelo imaginário Vicente da Rocha<sup>9</sup>. O douramento e estofado coube ao mestre pintor Manuel de Sousa Sampaio, tal como consta no contrato de obra<sup>10</sup>. Para ajudar a custear esta peça monumental, as clarissas venderam o antigo sacrário e respetiva peanha. A nova estrutura retabulística contemplava um trono eucarístico no interior da tribuna, que rematava numa charola destinada à Exposição do Santíssimo, montada em quatro colunas e nobilitada no tardo por um resplendor



Figura 3. Joaquim Rafael da Costa, Santa Clara afasta os sarracenos com o Santíssimo Sacramento, c. de 1820. Tela de enrolar do retábulo-mor da igreja de Santa Clara do Porto. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©

7. C. Heredia Moreno, “El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluza”, *El barroco en las catedrales españolas* (Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010), 281-282.

8. Ana Cristina Sousa, “Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII”, *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021), 110-111.

9. Sousa, “Fragmentos de um convento desaparecido”, 111-112.

10. Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto* (Porto: Diocese do Porto, 1984), vol. 1, 364-366.



Figura 4. Interior da igreja de Santa Clara do Porto. Madeira entalhada, dourada e policromada. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

em talha dourada. O “Senhor Exposto” era “deitado” na custódia de prata que então aí existia e que será substituída por uma nova de ouro, em 1685, como adiante será abordado. O retábulo incluía um imponente sacrário de três andares, com três faces, que rematava com a imagem do Cristo Ressuscitado. Este foi também substituído em finais do século XVII, tendo as clarissas encomendado um sumptuoso sacrário de prata, executado entre 1695 e 1707 pelo ourives Luís da Rocha, que desafortunadamente desapareceu. No sentido de alinhar com a peça anterior, o novo sacrário dispunha também de três corpos com três faces, demarcadas por colunas salomónicas e decoradas com parras, tal como as restantes superfícies, tema de natureza eucarística. O remate foi feito entre 1706 e 1707, terminando com uma escultura do “Amor Devino”, resplendor e dezoito pirâmides. Não é possível precisar o seu desfecho, mas a passagem do exército napoleónico na cidade do Porto, em 1809, e os danos que daí resultaram, tem sido apontada como a causa mais provável do seu triste destino<sup>11</sup>.

A igreja volta a ser profundamente intervencionada entre 1729 e 1758, ano em que foi descrita como “a mais perfeita e asseada deste Reyno, toda coberta de talha de ouro, e azul”<sup>12</sup> (Fig. 4). A capela-mor

11. Sousa, “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”, 172-175.

12. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Memórias paroquiais (ANTT), vol. 30, núm. 231, f. 1638.

conheceu uma remodelação integral, tendo sido levantadas as paredes laterais, rasgadas amplas janelas para entrada da luz natural e reconstruído o arco cruzeiro. O espaço foi completamente revestido de talha dourada, que incluiu um novo retábulo-mor, ilhargas, cobertura e arco cruzeiro *por fora e por dentro*<sup>13</sup>. A tarefa ficou a cargo do mestre entalhador Miguel Francisco da Silva, então a trabalhar nas obras da catedral do Porto, que terá integrado o magnífico sacrário de prata entretanto desaparecido. O que hoje aí se vê é uma peça neoclássica já oitocentista. Entre 1747-1748, os pintores douradores Pedro da Silva Lisboa e António José Pereira procederam ao douramento de toda a madeira entalhada, convertendo a capela-mor na “caverna de ouro” que hoje conhecemos (Fig. 4)<sup>14</sup>.

## 2. O Divino Sacramento da Eucaristia

A controvérsia em torno do Santíssimo Corpo e Sangue do Cristo foi discutida durante vários séculos no seio da Igreja. Esta discussão acentuou-se com as reflexões de Martinho Lutero, João Calvino e respetivos seguidores, no contexto da Reforma Protestante vivida no decurso de Quinhentos, e resultou na rejeição total da devoção à Santa Hóstia, desde a Sua exposição no ostensório até à sua deambulação, em procissão pelas ruas das cidades ou vilas<sup>15</sup>. Os reformistas punham em causa o Dogma da Transubstanciação aprovado pelo papa Inocêncio III, no IV<sup>o</sup> Concílio de Latrão, de 1215, alvo de grande devoção a partir do século XII e nos seguintes. Lutero recusa o milagre da transformação real do pão e do vinho no Corpo e Sangue do Senhor, defendendo antes a Consubstanciação, ou seja, Cristo está apenas espiritualmente presente e ligado às substâncias do pão e do vinho consagrados. Calvino rejeita a presença real do Salvador na Hóstia, entendendo o ato de comungar como um meio de contactar com a substância do Senhor, reduzindo a Eucaristia a uma cerimónia meramente invocativa<sup>16</sup>.

As divergências em torno da conceção do *Corpus Domini* alimentaram a tensão e as disputas entre protestantes e católicos no decurso de Quinhentos. Aos ataques e blasfémias perpetrados pelos primeiros, os segundos respondiam com procissões solenes, percorrendo as ruas com o Santíssimo Sacramento em custódias preciosas, rodeados por intervenientes sumptuosamente vestidos, iluminando o percurso com grandes círios e tochas acesas. Segundo Tixier, este

13. Campo Belo (Conde de), “O retábulo da capela-mor de Santa Clara”, *O Tripeiro*, núm. 3 (1963): 79-80.

14. Sousa, “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”, 184-185.

15. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 242.

16. Nadal Iniesta, *Arquitectura y manifestaciones artísticas*, 51-53.

foi o meio encontrado pelos católicos para apaziguar a ira de Deus, no sentido de purificar e expiar os ultrajes, mas também legitimar o culto das imagens e estimular nos fiéis a sua defesa<sup>17</sup>.

As posições reformistas explicam a vontade do Concílio de Trento em reafirmar o Dogma da Transubstanciação, convertendo-o numa das causas simbólicas da luta: “depois da consagração do pão e do vinho, fica contido no saudável sacramento da Santa Eucaristia, verdadeira, real e substancialmente nosso Senhor Jesus Cristo, verdadeiro Deus e Homem, sob as espécies daqueles materiais sensíveis (...)”<sup>18</sup>.

Tendo início no dia 11 de outubro de 1551, a XIIIª sessão de Trento foi inteiramente dedicada ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, que procurou erradicar “a mancha dos execráveis erros e cismas que o demónio” havia colocado nesses “calamitosos tempos sobre a doutrina da fé, uso e culto da Sacrossanta Eucaristia”<sup>19</sup>. Instituído pelo próprio Cristo, esse Sacramento simboliza, para os Padres Conciliares, a união e caridade da Igreja, sendo entendido como o mais excelente em relação aos demais por conter “o Próprio Autor da santidade antes de ser administrado”, afirmando-O como “a forma ou sinal visível da graça invisível”<sup>20</sup>. E o oitavo cânone decreta a excomunhão para os que afirmarem que “Cristo, dado na Eucaristia, somente é recebido espiritualmente e não também sacramental e realmente”.

A mesma consequência recairia sobre os que afirmassem ser idolatria a veneração do Corpo do Cristo, “Filho unigénito de Deus”, reafirmando-se a importância devocional da Festa do Santíssimo Sacramento, através de procissões solenes e da Exposição pública “para que receba adoração”, “segundo o louvável e universal rito e costume da Santa Igreja”<sup>21</sup>. Segundo Mario Cotelo Felípez, a vida religiosa passava a girar em torno deste Sacramento, onde estava real e verdadeiramente Cristo<sup>22</sup>, mas, na verdade, os Católicos davam continuidade a um fervor fortemente enraizado nos séculos anteriores, cujas manifestações conhecemos apenas através de descrições, algumas gravuras e pinturas, e pelos escassos objetos implicados nesse cerimonial que nos chegaram.

---

17. F. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 243.

18. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. Iº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

19. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Decreto sobre o Santíssimo Sacramento da Eucaristia. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

20. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. IIIº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

21. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cânone VIº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].

22. Mario Cotelo Felípez, *La aplicación del Concilio de Trento en el arte gallego* (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2022), 357.



Sabemos que as procissões do *Corpus Christi* assumiram, desde o século XIII, uma expressão triunfal e festiva, envolvendo multidões de gentes de todos os grupos sociais, corporações e confrarias, numa miríade de cores, cheiros, sons e outros estímulos visuais que inebriavam os sentidos de todos os participantes ativos e passivos. O préstito era assinalado pelas bandeiras das corporações, cruces processionais das várias paróquias representadas, círios, brandões e tochas, percorrendo as ruas das cidades e vilas previamente limpas e preparadas para o efeito, assinaladas pelos tapetes de flores distribuídos pelo chão e as fachadas cobertas por flores e tecidos. A pé ou sentados em carros alegóricos, os atores deste grande palco improvisado avançavam lentamente, a cantar e a bailar ao som da música que saía dos vários instrumentos musicais, numa intensidade festiva que rapidamente ultrapassava a solenidade e contenção exigida pela circunstância<sup>23</sup>. O Sínodo de Braga de 1477 obriga os clérigos a apresentarem-se na procissão do *Corpo e Sangue de nosso Senhor Jhesu Christo* com os seus sobrepelizes, proibindo-os de levar jogo, *scripto nem outra alguua empresa ou cousa desonesta*, devendo assumir uma postura honesta e devota, cantando e louvando o Corpo do *nosso Senhor Deus*, e não se deleitando em jogos e *bailios, que som cousas que os gentios faziam aos seus idollos mortos e çujos, o que nom perteece ao nosso Senhor Deus que hé todo linpo e sancto, vivente e reignante in secula seculorum*, estando ainda proibidos os risos e outro tipo de perturbações. Exige-se que o comportamento do clérigo inspire respeito e devoção na assistência, induzindo-a a louvar e adorar o Corpo do Senhor. O sínodo de 1505 reitera as mesmas preocupações e determina multas para os infratores, o que significa que os excessos continuavam e continuarão pela Época Moderna<sup>24</sup>.

As determinações de Trento deram continuidade a este fervor, procurando, no entanto, impor os comportamentos de contenção, reverência e devoção em torno do Dogma e respetivas festas, que os sínodos do século anterior já anunciavam e cujos desvarios eram alvo de toda a crítica e difamação por parte dos reformistas. A valorização continuada ao culto depois de meados do século XVI, refletiu-se na transformação das igrejas de origem medieval ou na construção de novas, na renovação do mobiliário litúrgico, em particular dos altares e das alfaias, que acabaram por apagar os vestígios das práticas anteriores, muitas delas de natureza efémera. Promove-se a realização de diversos acontecimentos públicos relacionados com o *Corpus Domini*, multiplicando-se as confrarias do Santíssimo, as procissões eucarísticas e as

23. Ana Cristina Sousa, *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)* (Porto: FLUP, 2010), 445.

24. Francisco Cantelar Rodríguez, *Synodicon Hispanum* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982), vol. II, 108, 127, 187.

exposições solenes com a respetiva adoração da Hóstia consagrada, salientando-se a do Lausperene com a duração de 40h, o tempo simbólico que Jesus esteve no sepulcro, do sepultamento à Ressurreição, ou seja, entre a Quinta Feira-Santa e o Sábado da Glória. Em 1592, Clemente VIII, através da bula *Graves diuturnae*, institucionalizou esta prática de oração contínua perante o Santíssimo Sacramento, promovendo a expansão destas cerimónias por toda a Cristandade, exortando à sua repetição ao longo do ano<sup>25</sup>.

Como resposta à propaganda desenvolvida pelos protestantes, os católicos recorreram à gravura como meio mais barato, fácil e de rápida difusão para a divulgação de imagens que expusessem as principais tendências de devoção. Para além das narrativas do Ciclo da Paixão e da *Mater Dei*, o tema da Adoração do Santo Sacramento conheceu um sucesso muito particular, adaptando-se aos mais diversos suportes. As iconografias não são novas, destacando-se as que representam dois anjos colocados em posição de espelho, genufletidos e em atitude de veneração, segurando com as mãos um suntuoso ostensório. Recordam assim a determinação do Vº capítulo da XIIIª sessão de Trento: *Adorem a Ele todos os Anjos de Deus*<sup>26</sup>. O assunto era já representado pelo menos desde os primórdios do século XV, diferenciando-se as imagens apenas pela natureza dos objetos sustentados pelos anjos: o cálice sobrepujado pela hóstia, exibindo assim as duas Espécies Sagradas; a custódia ou ostensório mais frequentes nas imagens divulgadas a partir do século XVI. Santos, fiéis ou sacerdotes podiam partilhar a mesma iconografia, divulgada através da gravura e respetiva aplicação em vários suportes plásticos.

O Triunfo da Fé conta-se também entre os temas mais divulgados. Iconografia bastante difundida a partir de Itália desde o *Quattrocento*, caracterizou-se pela representação alegórica da Fé sustentando a custódia, sentada num carro a abrir um cortejo, em Glória. A rápida difusão destas representações atesta a importância atribuída pelos Católicos ao milagre da Transubstanciação, que alimenta um culto Cristocêntrico<sup>27</sup>, procurando focar a atenção dos fiéis nos recetáculos do Santo Corpo e em todo o cerimonial a Ele associado.

As duas iconografias -Adoração do Santíssimo e Triunfo da Fé-, estão presentes no antigo Convento de Santa Clara, heranças materializadas da devoção que as clarissas votaram a este culto e incluídas entre os escassos testemunhos dessa intensa devoção que nos chegaram.

25. Antonio Joaquín Santos Márquez, "La Custodia de Sol en las antiguas parroquias de Utrera". En *Custodias y tronos de Plata de Utrera* (Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2022), 125.

26. Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. Vº.

27. F. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 246.

No coro alto, na parede voltada a poente, as religiosas mandaram colocar, em 1680, um registo de azulejos que representa a Adoração do Santíssimo Sacramento. Enquadrado numa moldura de tipo “tapete” a três cores (azul, branco e amarelo), a inscrição na base dá a conhecer a data e uma frase laudatória: LOVVADO SEIA O SANTISSIMO SACARMENTO PADRE NOSSO E AVE MARIA PELAS ALMAS DO PVRGATORIO 1680 (Fig. 5). Este painel de azulejos, enquadrado no conjunto mais vasto do revestimento de todo o coro alto, nesta cronologia, recorda a importância ocupada pela arte azulejar na transformação dos interiores dos espaços, em Portugal, no decurso do século XVII. Colocado estrategicamente acima da porta que ligava o coro alto aos dormitórios e outros aposentos, a imagem da custódia raiada impunha-se no lugar de passagem e recordava às religiosas a relação direta entre o alívio das almas do Purgatório e a aceitação do Sacrifício do altar, tal como proclamava o Santo Concílio Ecuménico.



Figura 5. Adoração do Santíssimo Sacramento, painel de azulejos, 1680. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

Cinquenta anos mais tarde, o tema voltará a ser repetido na talha dourada da parede sul da capela-mor, terminada por volta de 1732. Por baixo das Armas da Ordem Franciscana, uma cartela quadrangular rodeada por rica moldura exhibe uma alegoria do Triunfo da Fé e da Eucaristia, num desenho de tom avermelhado e linhas puncionadas, a denunciar o risco das gravuras que então circulavam (Fig. 6). Sentada num imponente carro puxado por dois corcéis e guiada pela alegoria da Justiça de espada em riste, a Fé avança triunfante sobre os hereges, exibindo com ambas as mãos a custódia cintilante que guarda no interior o Santíssimo Sacramento. O revestimento em talha dourada de



Figura 6. Pedro da Silva Lisboa e António José Pereira, Triunfo da Fé e da Eucaristia, 1747-1748. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

toda a capela-mor nessa data, substituindo ou ocultando a cobertura azulejar de tipo “tapete” do século anterior, denuncia, também, o lugar ocupado pela madeira entalhada na transformação visual dos espaços sacros, no barroco português do século XVIII.

### 3. *Louvado seja o Santíssimo Sacramento*<sup>28</sup>

Os livros de despesas das clarissas permitem conhecer, para o século XVII, a importância que a Adoração do Santíssimo assumiu na comunidade. As informações são sucintas e de caráter contabilístico, mas é possível através de um tentador exercício de *dedução*, do âmbito da Cripto-História de Arte<sup>29</sup>, recriar breves frações desses viveres devocionais que se revestem de maior interesse para o estudo de obras desaparecidas.

A generalidade das referências respeita aos meses de março ou abril, ou seja, em contexto da Semana Santa, ou junho, pela Festa do

28. Na página de rosto do livro de despesas de 1728-1731, no tempo da escritã D. Josefa Maria, a frase “Louvado seja o Santíssimo Sacramento e a puríssima Conceição da Virgem Maria Senhora nossa concebida sem pecado original”, acompanhada com desenhos alusivos. ANTT. OFM Prov. Port. S. Clara do Porto Lv. 89.

29. Vítor Serrão, *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte inexistentes* (Lisboa: Livros Horizonte, 2002), 12.

*Corpus Christi*. Mas o Santíssimo podia ser adorado noutros meses do ano, tal como ocorreu na quarta-feira da segunda semana de novembro, de 1630, em que o *Corpus Domini* esteve descoberto todo o dia, tendo havido pregação “tal como pelo Bispo foi mandado”. Os padres de S. Francisco foram chamados e a cerimónia ficou assinalada pelo sermão, música e iluminação conferida pelas tochas alugadas para o efeito. As condessas foram convidadas a entrar no convento, tendo recebido um “mimo” das religiosas, o que confirma o envolvimento e impacto social que as festividades em Santa Clara tinham na comunidade. Os padres foram agraciados com um jantar, as senhoras músicas com uma merenda e o convento gastou em “confeitinhos” que levaram uma arroba de açúcar, 2240 réis, atingindo tudo um gasto total de 4360 réis<sup>30</sup>.

Morais Silva refere que estes confeitos (preparados em grandes quantidades pelas clarissas) eram confeccionados com erva-doce coberta de açúcar. Os grãos eram levados num recipiente ao fogo, aos quais se acrescentava uma calda grossa de açúcar, mexendo sempre e criando “varias figuras”<sup>31</sup>. Bluteau refere também os “confeitos do Porto”, “feitos como as nossas amêndoas cubertas [Lisboa], mas redondos, e do tamanho de medronhos. Outros não tem amêndoas algumas, mas são todos feitos de açúcar, e muito duros e ambardos”, ou seja, da cor do âmbar. E alarga a definição do termo a “tudo o que se põe na mesa por sobremesa”<sup>32</sup>.

Estes dias ficavam sempre lembrados pelas generosas refeições oferecidas aos padres e a todos os intervenientes no cerimonial, que recebiam também pelas pregações, sermões e celebração das missas. No segundo domingo de junho de 1655, festejou-se o Santíssimo Sacramento, tendo o jantar dos padres incluído um leitão, um peru, galinhas e frangos, para além de “alguns” confeitos preparados com o açúcar que estava em casa e mais algum que foi necessário comprar<sup>33</sup>. Em abril desse mesmo ano, pela festa do Santíssimo, haviam já sido gastos 800 réis numa arroba e oito arráteis de confeitos e respetivos “viamentos”, ou seja, preparos. As tradicionais ofertas e consumo de amêndoas ou outros doces cobertos com calda de açúcar

30. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, f. 35.

31. A. de M. Silva, *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. 1. ed. (Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, MDCCCLXXXIX [1789]), vol. 2, 441.

32. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. Joaõ V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus* (Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728), 254.

33. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 67, fl. 46r.

durante a Páscoa, muito viva na atualidade, encontra assim uma longa raiz histórica.

A preparação do altar para a adoração do *Corpo do Senhor*, quando “fora” do Sacrário, era parte integrante do cerimonial. As fontes das clarissas não descrevem, em detalhe, as armações ou “consertos” do altar para estar “o Senhor exposto”, mas estas implicavam o trabalho de alguns homens que recebiam o seu salário e alimentação. A descrição de 1714 é um pouco mais precisa. Entre o Domingo a terça-feira da primeira semana de março desse ano, festejou-se na igreja o “Jubileu do Laus Plena”, corruptela do latim “laus perennis” ou Lausperene Quaresmal, que significa “louvor perene”. Estas práticas devocionais são conhecidas desde a Alta Idade Média, mas foram intensificadas a partir do século XVII, tendo como principal objetivo a adoração permanente e pública do Corpo do Senhor. Estas cumpriam, em princípio, 40 horas sucessivas, recordação simbólica do tempo em que o Corpo de Jesus esteve no sepulcro, entre a Deposição e a Ressurreição<sup>34</sup>. Em Santa Clara, nesse ano de 1714, o Santíssimo esteve Exposto durante três dias consecutivos, “com asistencia do Senhor Bispo”, “musica de fora” e vários clérigos que vieram salmear, ou seja, entoar salmos em tom melancólico e rezar as missas: o “padre confesor de cantar as missas no domingo e terssa-feira”; o “padre capelão”; o “padre da Epistula”; o “padre pregador”; “mais padres” que confessaram durante o “Laus plena”<sup>35</sup>. Os gastos incluíram ainda um presente “a huma pessoa de respeito”, eventualmente o patrono do convento. Foi feita a armação do altar, sem mais dados a registar, a cera correu em abundância nas procissões e entradas e a porta da igreja foi engalanada com um pano feito para o efeito, “com pinturas”, que custou a considerável quantia de 5 mil réis. No total, as religiosas gastaram 36.600 réis nestes três dias de adoração<sup>36</sup>.

A excelência da ocasião determinava também o cuidado ao nível dos paramentos. Em 1656, o convento gastou 23.210 réis (o tecido custou a notável quantia de 20.250 réis) na compra de uma capa de asperges branca e um véu de cálice para as festas do Santíssimo, mais uma vestimenta para o feitor<sup>37</sup>. O custo do pluvial permite inferir a magnificência da peça e a importância atribuída pelas clarissas a este culto.

34. R. Ferreira, “A Quaresma e a Semana Santa em Braga”, *Theologica*, 1.ª Série, 53, 1 / 2 (2018), 92-94.

35. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 84, fl. 29, 29r.

36. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 84, fl. 29, 29r.

37. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 67, fl. 166r.

### 3.1. Os monumentos eucarísticos

Em Portugal, são praticamente inexistentes os estudos dedicados aos monumentos eucarísticos, ao contrário de Espanha onde o tema tem sido tratado com alguma atenção em várias regiões do país. Estas imponentes peças, cujo aparato dependia dos rendimentos da igreja que procedia à encomenda, destinavam-se a acolher o Santíssimo Sacramento durante o Tríduo Pascal. Depois da missa de Quinta-Feira Santa, *In Coena Domini* [Sobre a Mesa do Senhor], que celebra a instituição da Eucaristia, a reserva eucarística é retirada do sacrário e colocada no monumento preparado para o efeito. Aquele fica vazio e com a porta aberta, recordando aos fiéis a morte de Jesus na Cruz e respetivo sepultamento. A trasladação é feita com toda a solenidade, seguindo o Corpo do Senhor em procissão, ao som de cânticos adequados, entre eles os redigidos por São Tomás de Aquino (1225-1274) para a Festa do *Corpus Christi*, nomeadamente o *Panis Angelicus fit panis hominum* [o pão dos anjos converte-se no pão dos homens].

Nas palavras de Bluteau, *Sepulcro -Na Semana Santa, he o tumulo, & funebre aparato, que se faz nas Igrejas de Portugal Quinta, & Sesta feyra de Endoenças, donde posta hua arca, ou cofre em forma de Sepulcro, se encerra o Santíssimo Sacramento em memoria do Sepulcro, em que esteve aquelles tres dias o Corpo do nosso Divino Redemptor*<sup>38</sup>. Pensados para guardar o Senhor Sacramentado, recordar a Paixão do Cristo e comemorar a Eucaristia por Ele instituída, estes aparatosos monumentos tinham uma vida efémera, mas assumiam um papel determinante na cenografia dos espaços sacros durante a Semana Santa. A solenidade da Exposição, com todo o seu aparato artístico e sensorial, convidava os fiéis à adoração e reparação da culpa perante a Eucaristia, dando graças e pedindo perdão ao Senhor pela Sua Paixão para remissão do pecado. A tradição pressupunha a visita ao sepulcro na Quinta-feira depois da Missa vespertina e na manhã de Sexta-feira. Pensados para glorificar a presença real de Jesus na Eucaristia, estes eram decorados com todo o amor, riqueza e esplendor, convertendo-se num símbolo de identidade da comunidade que os construía. Por esta razão, dioceses, paróquias e igrejas empenhavam-se na edificação material e artística destes monumentos representativos da arte efémera, que eram armados e desarmados para a ocasião. Como recorda Pérez de Castro, as informações documentais sobre estas obras são vastas (pelo menos em Espanha), mas poucas chegaram até nós<sup>39</sup>. Pela importância histórica, política, ideológica, iconológica e sempre *estéticos*, nas palavras de

38. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 7, 594.

39. Ramón Pérez de Castro, “*Et Posuit eum in monumenti exciso*. Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010), 387.

Serrão, estas obras integram a vertente “complementar e insubstituível” da Cripto-História de Arte, a ciência capaz de “reconstituir franjas de criação já desaparecidas”<sup>40</sup>.

Os livros de despesas do convento de Santa Clara permitem perceber, para o século XVII, a azáfama das clarissas em torno destes monumentos. O número de dias necessários à sua construção variava, dependendo muito provavelmente do facto de se tratar de uma obra de raiz ou de uma reutilização. Em abril de 1631, os trabalhos com o sepulcro duraram apenas dois dias, mas em março de 1632, os artesãos estiveram nove dias e meio envolvidos nessa tarefa, tendo custado a *Laude* 48880 réis. No ano seguinte, pelo contrário, as despesas com o sepulcro são apenas referidas, sugerindo o gasto de 16 mil reais o rearmar de um monumento já existente, para além dos gastos com a cera e o aluguer das tochas que importaram no mesmo valor<sup>41</sup>. No entanto, a construção destas obras seria rápida, quase industrial<sup>42</sup>, pensada apenas para satisfazer este período festivo.

O teor dos bens adquiridos pelas clarissas para a preparação destes sepulcros, comparados com os estudados ou conhecidos em Espanha através das fontes documentais, iconográficas ou partes de obras remanescentes, permitem dar alguma forma a estas obras perdidas. Entre os materiais elencados contava-se sempre madeira, pregos, tachas, “lata” (folha de latão), alfinetes e barbante, ou seja, cordel. Estas matérias reclamavam a presença de trabalhadores pagos ao dia, nomeadamente carpinteiros e oficiais, pintores e armadores, implicando estes últimos o recurso a tecidos diferenciados para ornar o sepulcro e a igreja. De natureza efémera, estas contínuas intervenções dos armadores no templo deixaram as suas cicatrizes, visíveis nas marcas de alfinetes e pregos sobretudo nas zonas mais altas, nomeadamente no coroamento do retábulo-mor, na parte central das colunas do retábulo, nos baldaquinos das esculturas, em diversos pontos do arco do cruzeiro, no tardo dos lambrequins das sanefas das janelas, em pontos idênticos dos altares da nave<sup>43</sup>. Os nomes destes artesãos raramente são referidos, mas alguns deles eram colaboradores permanentes do Convento, como foi o caso de Belchior Ribeiro, carpinteiro “oficial da casa” durante quase trinta anos (colaboração documentada entre 1644 e 1671) que, em 1644, trabalhou no sepulcro, tendo sido responsável pelo “aluguer” da madeira<sup>44</sup>. Em 1660, o carpinteiro

40. Vítor Serrão, *A Cripto-História da Arte*, 13.

41. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, fl. 67, 122, 169.

42. Pérez de Castro, “*Et Posuit eum in monumenti exciso*”, 393.

43. Barreira, *et al*, *Convento de Santa Clara do Porto*, 123.

44. Ana Cristina Sousa, “Notas biográficas de artistas e artífices (séculos XV-XVIII)”. En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património* (Porto: Direção Regional de Cultura do



João de Sousa recebeu 24000 réis pelo feitiço do sepulcro, tratando-se também de um colaborador regular<sup>45</sup>.

Os materiais utilizados e respetivos ofícios implicados pressupõem, à semelhança do que ocorria em Espanha, a construção de baldaquinos de madeira suportados por colunas, com remates ou guarda-pós, contendo ao centro um plinto ou tribuna destinados à arca. As ilhargas ou coberturas poderiam ser preenchidas, em parte, com folhas de latão e por molduras com telas pintadas, muitas vezes *en grisaille*, num traço rápido e exploratório. Os temas relacionavam-se certamente com a Paixão, que procuravam envolver emocionalmente e orientar o olhar dos fiéis para o Corpo do Cristo exposto no centro do monumento. O sepulcro de 1632 incluiu o aluguer de anjos e “caras”<sup>46</sup>, o que determina a inclusão de esculturas, tal como é visível em desenhos destas peças estudadas. Elementos naturais incorporavam também o cenário montado, incluindo, o de 1631, o aluguer de figueiras de São João, a árvore de cujas folhas Adão e Eva se socorreram para esconder a nudez depois de terem cometido o pecado (Gn 7, 7), escolha necessariamente intencional<sup>47</sup>. No mesmo sentido, o de 1643 incluía “ramos” e “feno”<sup>48</sup>, e todos muito provavelmente flores como é comum nestas festividades ainda hoje.

Por proporcionarem uma experiência sensorial, os gastos associados aos sepulcros incluíam também várias fragâncias, que impregnavam o ambiente de múltiplos odores. As listagens incluem “cheiros das casoullas”, ou seja, as casulas dos sacerdotes, usadas durante o Tríduo Pascal, eram previamente perfumadas. Bluteau define “cheiros” como todo o género “das cousas naturaes, ou compostas, que cheiram bem, como âmbar, almíscar, algalia, pastilhas de cheiro, pivetes, etc.”, e acrescenta que se “queimam muitos cheiros no altar”<sup>49</sup>. Entre as despesas das clarissas para os “sepulcros” contam-se, de facto, praticamente todas estas substâncias: o âmbar, cuja origem era desconhecida ao tempo de Bluteau, e que este define como uma “espécie de betume brando, pardo e leve, ou viscosidade marinha, forma das naturezas para as delícias do olfacto”<sup>50</sup>; a algalia, detalhadamente descrita por Pedro Chernoviz como uma matéria de cheiro penetrante, semifluida e amarelada quando extraída do gato de algalia ou de África, e depois espessa, arroxeadada e de odor desagradável. Refere este

Norte / Ministério da Cultura, 2021), 262. ANTT, OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 68, fl. 167.

45. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 68, fl. 121.

46. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 122.

47. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, f. 67.

48. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 64, f. 48.

49. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 2, 285.

50. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 1, 324.

autor ser muito usada na perfumaria, em pequenas quantidades e associadas a outras substâncias<sup>51</sup>, o que indicia a preparação destes perfumes no convento; “almiera” [amieira ou amieiro para Bluteau], provavelmente bagas ou flores de amieiro, de longo emprego medicinal; “águas de misturas”, próximas certamente das que Bluteau deu fine como “agoa da Rainha da Hungria” ou *spiritus Anthos*, composta por uma mistura de flores de alecrim com aguardente, “da melhor”, destilada em fogo brando durante 24h e depois ao sol, durante três dias, ou a “agoa imperial” ou *aqua imperialis*, com noz moscada, casca de cidra, cravo, folhas de loureiro, tomilho, manjerona, salva, alecrim, alfazema e flor de laranja<sup>52</sup>; beijoim, uma substancia amarelada e aromática extraída do *Laserpicio*<sup>53</sup> e incenso, ambos vindos “de Lisboa”, usados na *Laude* de 1658<sup>54</sup>.

Os gastos com a preparação do sepulcro são mais intensos entre as décadas de trinta e sessenta do século XVII, sendo apenas pontualmente referidos nas seguintes. Em abril de 1685 refere-se ainda a utilização de duas tábuas e pregos para o sepulcro<sup>55</sup> e em 1735 lista-se a despesa no valor de 1600 réis gasta no conserto das “duas tocheiras de prata da igreja que quebraram no sepulcro”<sup>56</sup>. A justificação deve-se certamente às transformações artísticas que a igreja conheceu a partir de meados do século XVII, já elencadas, e que culminaram na imagem da “gruta dourada” como foi e é conhecida.

Na mais recente intervenção de conservação e restauro (2020), foi encontrada uma Urna de Quinta-Feira Santa num compartimento da ilharga esquerda da tribuna do retábulo-mor, à altura do degrau superior do trono, acessível pelo teto da tribuna<sup>57</sup> (Fig. 7). Este armário resulta de um acrescento posterior, que implicou o corte da talha para a colocação de portas nas ilhargas laterais, o que possibilitou o acesso direto à tribuna do altar pelo interior do retábulo. A cronologia desta intervenção é desconhecida, mas esta foi claramente pensada para guardar e proteger a magnífica urna. Aquando da descoberta, os raios que fazem parte da peça estavam embrulhados em jornais de 1935, período que corresponde aos restauros da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). A partir de então, a urna parece

51. Pedro Luiz Napoleão Chernoviz, *Diccionario de medicina popular e das sciencias accessorios para uso das familias, contendo a descripção das Causas, symptomas e tratamento das moléstias; as receitas para cada molestia; As plantas medicinaes e as alimenticias; As aguas mineraes do Brazil, de Portugal e de outros paizes; e muitos conhecimentos uteis*. 6. ed. (Paris: A Roger & F Chernoviz, 1890), vol. 2, 40.

52. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 1, 19.

53. A. de M. Silva, *Diccionario da lingua portugueza*, vol. 1, 274.

54. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 68, f. 26.

55. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 74, s/f.

56. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 91, s/f.

57. Barreira, *et al*, *Convento de Santa Clara do Porto*, 47, 321-323.



Figura 7. Urna de Quinta-Feira Santa, madeira entalhada, pintada e vidros. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar®]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

ter sido esquecida, facto que se pode dever à proximidade da catedral e ao facto das cerimónias da Semana Santa ocorrerem sobretudo na Casa-Mãe, uma vez que a igreja de Santa Clara é convertida em paróquia depois de 1900.

Apesar de não datada, a urna apresenta características formais e decorativas barrocas, com elementos concheados próprios do *rocaille*, podendo ter sido executada no contexto das grandes transformações artísticas do segundo quartel do século XVIII, conduzidas em parte por Miguel Francisco da Silva (Fig. 8). Este artista foi o autor da Urna de Quinta-Feira Santa destinada à igreja da Misericórdia do Porto, datada de 1728. A peça, de madeira entalhada e dourada, apresenta forma trapezoidal, apoiada em quatro pés, com as ilhargas e cobertura espelhadas e o tradicional resplendor composto por raios estriados. A de Santa Clara será um pouco mais tardia, mantendo a organização trapezoidal no corpo e na cobertura, forma promovida pelas autoridades eclesiásticas, segundo Pérez de Castro, e que permaneceu no tempo sem grandes variações<sup>58</sup>. Esteticamente, o objeto dialogava bem com o conjunto da talha e a sua execução, independentemente da cronologia, foi pensada nesse sentido. A fusão simbólica entre a forma destas arcas e a da Aliança é notória, anunciando a Nova Aliança patente na exaltação da Eucaristia, que revive a morte e a ressurreição do Cristo. Tal como afirma Kessler, desde sobretudo o século XII que os teólogos recorriam à imagem da Arca da Aliança para dar forma aos relicários ou cofres eucarísticos. A riqueza material destes objetos proporcionava a dicotomia visibilidade /ocultação, ou seja, a transposição simbólica, por parte dos fiéis, entre os invólucros visíveis e o conteúdo precioso que se encontra oculto<sup>59</sup>, o que estimulava a devoção e a Fé.

58. Pérez de Castro, “*Et Posuit eum in monumenti exciso*”, 388.

59. Herbert Leon Kessler, “*Arca Arcarum: nested boxes and the Dynamics of sacred experience*”, *Codex Aquilarensis*, núm. 30 (2014), 85.



Figura 8. Urna de Quinta-Feira Santa, madeira entalhada, pintada e vidro. (Fotografia de Carlos Sousa Pereira [Detalhar@]. Direção Regional de Cultura do Norte©.)

A estrutura de talha dourada, dispõe de faces revestidas de espelhos e vidros pintados a tinta vermelha, com elementos *rocailles* em folha de ouro, que atuavam como refletores de luz. Este efeito, tão ao gosto da arte barroca, perdeu-se com o tempo, apresentando-se atualmente esses materiais baços, opacos e sem brilho. Várias cabeças de querubins distribuem-se pelos elementos estruturais, ocupando cinco a superfície da cobertura, o que lhe confere toda a graça. É rodeada por um conjunto de trinta e um raios setiformes, de diferentes dimensões, com o interior ocupado por espelhos. Esses estão numerados na parte de trás e encaixam no lugar do número correspondente marcado no tardo, formando o característico resplendor alusivo à natureza gloriosa do Cristo. A urna seria originalmente coroada por um elemento escultórico, muito recorrente nestes objetos, mas que desapareceu. A da Misericórdia exhibe o pelicano a alimentar as próprias crias, sendo frequentes também as figuras do *Agnus Dei* (como se observa na da igreja dos Clérigos do Porto, da mesma cronologia, atribuída a Nicolau Nasoni<sup>60</sup>), da Águia ou da Fénix renascida, símbolos cristológicos por excelência, de significado sacrificial e salvífico. O acesso à urna é feito através de uma porta no tardo, que abre no sentido vertical e que fecha com chave tal como prescrito à época, quando nela se encerra o Senhor.

### 3.2. A pureza da cera: tochas, brandões e círio pascal

O cerimonial do Tríduo Pascal era assinalado pela procissão do Santíssimo, que envolvia a presença dos muitos padres convidados e bem pagos para orientar o ritual. A iluminação constava entre as despesas para os monumentos eucarísticos, sendo a cera a matéria usada

60. Sílvia Ramalhosa Pinto, “Urna da Quinta-Feira Santa”. En *Cristo fonte de esperança* (Porto: Diocese do Porto, 2000), 366-367.

por excelência e às arrobas (o equivalente a 15 kg a arroba) nas principais Festas do ano. Durante a Semana Santa, as clarissas recorriam a um número alargado de tochas e círios para pôr “em o sepulcro” e nele arder. As primeiras, definidas por Bluteau como uma vela grande de cera, de quatro cantos e com 4 pavios<sup>61</sup>, eram normalmente alugadas e os segundos comprados, sendo descritos como velas maiores de cera, “como as que se acedem no sepulcro da Somana Santa”<sup>62</sup>. Na *Laude* de 1632, a título de exemplo, o convento pagou 8800 réis por duas arrobas de cera para os círios<sup>63</sup> e, em 1644, os colocados no sepulcro custaram 13840 réis<sup>64</sup>. As tochas eram normalmente alugadas (certamente as tocheiras para as suportar) e o número era variável, sendo de 24 em 1631 e 20 no ano seguinte<sup>65</sup>. Em 1647, as duas arrobas e meia de cera (o equivalente a 37,5 kg) gastas no sepulcro foram compradas em Braga, tendo as religiosas pago 400 réis pelo “carreto que a trouxe”. O custo foi de 12800r, a 8 vinténs o arrátel, mais 35885 réis pelo aluguer e gastos com as dezoito tochas<sup>66</sup>.

Para as laudes usava-se sobretudo cera branca, porque os cadernos discriminam a cera amarela usada no quotidiano. Esta distinção vai de encontro à simbologia atribuída à cera branca extraída das abelhas, tidas como animais virgens, de vida pura e casta, indispensável aos rituais litúrgicos. Estas características estenderam-se à matéria por elas produzidas, que libertava uma luz limpa, sem odor e sem fumo, símbolo da pureza e bondade de Jesus. Nas palavras de Santo Anselmo, “a cera produzida pela abelha virgem é símbolo da carne de Cristo, nascido da Virgem Maria; o pavio símbolo da Sua alma; a chama, a Sua virgindade”<sup>67</sup>. Por esta razão, as abelhas eram tidas como as principais testemunhas do milagre da Transubstanciação, reconhecendo a presença real de Jesus no *Corpus Domini*, estando envolvidas em inúmeros milagres de adoração e proteção de hóstias profanadas<sup>68</sup>.

Raphael Bluteau particulariza os “círios bentos” usados na procissão da Festa das Candeias, dizendo que a Igreja “quer representar nesta cerimonia a Christo Senhor nosso, que assí como o cirio aceso consta de três naturezas, o fogo, cera & pavio, assi em Christo he trina a substancia composta da Divindade afigurada no lume, de carne na cera e de Alma no Pavio”<sup>69</sup>. E na sequência, define “cirio Pascoal” como

61. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 8, 184.

62. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 2, 328.

63. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 122.

64. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 64, 167.

65. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 67, 122.

66. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 65, 99.

67. Xuaco López Álvarez, *Las abejas, la miel y la cera en la sociedad tradicional asturiana* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994), 112-113.

68. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 43-44.

69. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 2, 328.

um “brandão de cera, muito grosso, de hum so pavio, que o Diacono benze, cantando o Preconio, no principio do offício do Sabbado Santo, & juntamente o acende inclinando-o para huma das três velas do triangulo, no qual se denota o consenso da Santissima Trindade na Ressurreição de Christo, e reunião da alma com seu corpo”<sup>70</sup>. As referências a este elemento são raras na documentação de Santa Clara, mas significativas. O círio pascal de 1647 pesava cerca de 9 Kg, calculados a partir do custo de “oito vintéis o arrátel em que se monta 3200 réis»<sup>71</sup> e em 1681 foi adquirida uma coluna para colocar este fundamental elemento litúrgico<sup>72</sup>.

À abundância de cera queimada durante a Semana Santa, podemos acrescentar as arrobas de cera consumida nas Festas “de nossa senhora das candeias”, já referida, no Natal, de “Nossa Madre Santa Clara”, no início de agosto, de Nossa Senhora da Conceição, do Rosário, dos Réis, de São João Baptista, de São Francisco e São Pantaleão, dos Santos Mártires de Marrocos, entre muitas outras, para além dos funerais das religiosas. Em 1630, o enterro da Madre Filipa Brandoa, “que Deos foi sirvido levar” no dia 2 de abril, importou no custo de 1500 réis, em aluguer de tochas, dezoito círios “que não havia sera em casa”, mais um “mimo” que se deu aos padres que vieram de São Francisco para o enterro<sup>73</sup>. A quantidade de cera consumida justificava a colaboração permanente de um cerieiro, incluído entre os beneficiários das ofertas regulares de doces e víveres que as religiosas enviavam às suas casas. No ano de 1686 esse cargo era ocupado por Manuel Vilela, que recebeu pela cera gasta no sepulcro, em tochas, nos lusais do Natal e outros dispêndios 51335 réis<sup>74</sup>, uma soma bastante considerável.

### 3.3. As custódias

Enquanto objetos destinados à exposição e bênção do *Corpus Christi*, as custódias –ou “Porta-Deus”–, assumiram um papel central na afirmação da doutrina eucarística, o que se refletiu na sua valorização enquanto objeto precioso e, conseqüentemente, na mais sagrada peça de mobiliário litúrgico do Cristianismo<sup>75</sup>. A estrutura do objeto conheceu, certamente por isso, significativas transformações em termos formais, mas em Portugal, as custódias de mão ou portáteis foram as mais divulgadas, não tendo as de assento conhecido a preponderância

70. Bluteau, *Vocabulario portuguez*, vol. 6, 295.

71. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 65, 99.

72. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 73, 35.

73. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 62, 3.

74. ANTT. OFM PROV. PORT. S. Clara do Porto, Lv 74, s/f.

75. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 242.

e esplendor que atingiram em Espanha. Mais pequenas, funcionais e facilmente manejadas pelos sacerdotes, estas peças, tal como afirma Santos Márquez, adaptavam-se melhor à prática da adoração, proporcionando a transposição imediata entre a magnificência do objeto com a grandeza e onipotência da forma sagrada que tornava visível<sup>76</sup>.

A partir dos primórdios do século XVI, começa a desenvolver-se a forma da custódia com remate em forma de sol, com os raios ondulados, lisos ou intercalados, com destaque para a lúnula eucarística no interior do viril destinada a sustentar a Hóstia consagrada<sup>77</sup>. A peça, ou pelo menos a lúnula, a ser benzida por um sacerdote autorizado, devia ser de ouro ou prata dourada<sup>78</sup>. Esta tipologia substituiu as custódias de bases polilobadas, com haste lisa ou relevada, de perfil redondo ou quadrangular, com nós salientes, remates em forma de templete e paredes envidraçadas (cilíndrico, quadrangular ou em forma de *lanterna*) que predominaram no território lusitano até meados do século XVI<sup>79</sup>. O novo modelo de custódias, ao evocar o maior luzeiro do ato Criador, estabelece a relação direta entre forma, função e simbologia: o objeto recebe o verdadeiro corpo do Cristo, um “Deus luminoso”, o sol da Justiça ou “a luz do Mundo”, nas palavras do próprio, estabelecendo a intermedialidade da matéria do objeto (e da relíquia sagrada) com o inefável e divino. A esta imagem do sol radioso acresce a estrutura circular do viril que evoca ainda a infinitude da divindade<sup>80</sup>.

Em 1685, no triénio da Madre Isabel dos Reis, as clarissas mandaram fazer uma nova custódia para a sua igreja<sup>81</sup>. Como era habitual nestas iniciativas, para ajudar a custear a peça nova entregaram a “velha” de prata e o pé de um cálice, avaliados ambos em 100 mil réis. O ostensório foi também financiado pelos 150 mil réis deixados pela falecida Madre Barbosa de Jesus, 100 mil dados pela Madre Maria de São José e mais esmolas de outras religiosas. No final, o convento teve de despender apenas 100.550 réis para a execução de uma sumptuosa peça de ouro, matéria rara no tesouro da instituição, que custou no final, em metal, feitio e outras “pesas que levou de confessam”, a avultada quantia de 579, 300 réis. Para uma melhor exposição, as clarissas mandaram executar também uma peanha com resplendor e cinquenta “bicheiros”, ou seja, suportes para a luz. Afirma-se assim a prioridade dada à iluminação do Santíssimo, constituindo esta um elemento simbólico fundamental ao serviço da liturgia. Na madeira,

76. Santos Márquez, “La Custodia de Sol, 125.

77. Tixier, *La Monstrance Eucharistique*, 246, 247.

78. Antonio Coelho, *Curso de Liturgia Romana* (Braga: Mosteiro de Singeverga, 1943), Tomo II, 225.

79. Sousa, *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...)*, 456-469.

80. Santos Márquez, “La Custodia de Sol, 125.

81. ANTT. OFM Prov S. Clara do Porto, Lv. 74, s/f.

oficiais e dourador o convento gastou mais 50,740 réis. No ano seguinte (1686) o cálice lesado recebeu novamente a parte em falta, um acrescento que custou em prata e feitio 14, 550 réis. A mutabilidade dos elementos constituintes destas alfaias, com a fundição de partes e novos acrescentos, é desta forma demonstrada, dado fundamental para a compreensão do hibridismo formal de muitas das que chegaram até nós. Desconhece-se o autor da custódia bem como o seu destino, mas certo é que não logrou chegar aos nossos dias. Tratava-se certamente da peça que é referida na patente, datada de 1754, atualmente integrada nas portadas da grade do coro alto, que proíbe o empréstimo de ornamentos de prata e outras alfaias para fora da igreja: *Esta Patente esta Confirmada Com Breve de Roma e vinda a Sentença do ordinário a qual está guardada no Armario em que se guarda a Custódia*<sup>82</sup>. A sumptuosa peça existia, ainda, nesta data, e encontrava-se cuidadosamente guardada num armário próprio.

Os tempos conturbados que o convento conheceu ao longo do século XIX podem ajudar a explicar a datação pós-setecentos do tesouro de Santa Clara do Porto: primeiro a invasão francesa do general Soult, cujos soldados chegaram a avançar pelos labirínticos corredores do cenóbio; depois a extinção das Ordens Religiosas, em 1834, secundada pela lenta agonia das Casas femininas, tendo as religiosas assistido à degradação dos seus bens até à morte da última abadessa, em 1900. A igreja guarda, em reserva, uma curiosa custódia em tempos utilizada nas celebrações da Adoração do Santíssimo (Fig. 9). Identificada como uma peça de “bronze com banho de latão”<sup>83</sup>, esta peça obedece a um modelo neorrococó, muito próximo das existentes na Santa Casa da Misericórdia do Porto e Venerável Ordem de Nossa Senhora do Carmo, da mesma cidade, datadas de 1761 e 1781, respetivamente<sup>84</sup>. Apresenta base triangular, assente em três pés com volutas e concheados, haste anelada com nó central da mesma feição, ostensório em forma de sol com raios setiformes de diferentes dimensões. A ornamentação é dominada, em ambas as faces, por cabeças aladas de querubins distribuídos por todos os elementos estruturais (presentes inclusive na lúnula), folhas de acanto e motivos concheados, malmequeres, folhas de videira, cachos de uvas e espigas de trigo, numa evidente conexão eucarística nos casos dos três últimos. O viril, no anverso, está envolvido por um círculo de cabuchões com engastes de vidros biselados transparentes e rosa (imitações de diamantes e topázios), estes últimos nas cinco rosetas distribuídas pelo aro. A pedraria

82. Barreira, et al, *Convento de Santa Clara do Porto*, 327.

83. Diana Ribeiro Santos, *A reserva do Núcleo Museológico da Igreja de Santa Clara do Porto: contributo para o seu planeamento e gestão integrada de risco* (Porto: FLUP, 2022), 99-101.

84. Gonçalo de Vasconcelos e e Sousa, *A luz que mais brilha: custódias de prata da cidade do Porto* (Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019), 75-76, 87-88.





Figura 9. Custódia da igreja de Santa Clara do Porto. Bronze dourado a latão (Fotografia de Sara Coelho).

ocupa também o remate com o monograma de Jesus (IHS) suplantado por cruz, tal como determina a Liturgia Romana<sup>85</sup>. Lateralmente, e na continuação de cornucópias, uma coroa imperial e um cetro, sobresaindo na base do hostiário o monograma de Maria. A cor metálica parece denunciar o recurso à prata para estes elementos, embora o objeto careça de uma análise detalhada quanto aos componentes. A peça perpetua, deste modo, a presença real e reinante do Cristo na Hóstia Consagrada, tão cara à piedade barroca, continuada num modelo revivalista que procura recordar essa linguagem artística.

As descrições fragmentadas dos livros de despesas do Convento de Santa Clara do Porto permitem recriar espaços, ambientes festivos e dar a conhecer a existência de objetos perdidos. Elas atestam as dinâmicas culturais vividas pelas clarissas, entre meados dos séculos XVII e XVIII, em torno do Santíssimo Sacramento, devoção que se repercutiu na adaptação do edificado e na encomenda de sumptuoso mobiliário e alfaias litúrgicas. O tempo preservou a opulenta talha dourada do barroco joanino, mas as armações aparatosas e a maior parte dos objetos encomendados na centúria de Seiscentos foram reduzidos a breves apontamentos guardados e esquecidos.

85. Coelho, *Curso de Liturgia Romana*, 225.

## Bibliografia

- Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), *Memórias paroquiais*, vol. 30, núm 231, f. 1638.
- Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), OFM Prov. Port. S. Clara do Porto Lvs. 62, 64, 65, 67, 68, 74, 84, 89, 91.
- Barreira, Hugo, *et al. Convento de Santa Clara do Porto: conservação e restauro*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, núm. 11.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto, 1984, vol. 1.
- Bluteau, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728, 8 vol.
- Campo Belo (Conde de). "O retábulo da capela-mor de Santa Clara", *O Tripeiro*, núm. 3 (1963): 79-80.
- Cantelar Rodríguez, Francisco. *Synodicon Hispanum*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, vol. II.
- Chernoviz, Pedro Luiz Napoleão. *Diccionario de medicina popular e das sciencias accessorios para uso das familias, contendo a descripção das Causas, symptomas e tratamento das moléstias; as receitas para cada molestia; As plantas medicinaes e as alimenticias; As aguas mineraes do Brazil, de Portugal e de outros paizes; e muitos conhecimentos uteis*. 6. ed. Paris: A Roger & F Chernoviz, 1890, vol. 2.
- Coelho, Antonio. *Curso de Liturgia Romana*. Braga: Mosteiro de Singeverga, 1943, Tomo II.
- Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIII, Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].
- Cotelo Felípez, Mario. *La aplicación del Concilio de Trento en el arte gallego*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2022.
- Ferguson, Georges. *Signs and symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1954.
- Ferreira, Rui. "A Quaresma e a Semana Santa em Braga". *Theologica*, 1.<sup>a</sup> Série, 53, 1 / 2 (2018), 92-94.

- Heredia Moreno, Carmen. “El culto a la Eucarística y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas”. En *El barroco en las catedrales españolas*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 279-310. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2010.
- Kessler, Herbert Leon. “Arca Arcarum: nested boxes and the Dynamics of sacred experience”. *Codex Aquilarensis*, núm. 30 (2014), 83-108.
- López Álvarez, Xuaco. *Las abejas, la miel y la cera en la sociedad tradicional asturiana*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994.
- Nadal Iniesta, Javier. *Arquitectura y manifestaciones artísticas en la Murcia del Seiscientos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.
- Pérez de Castro, Ramón. “Et Posuit eum in monumenti exciso. Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, 387-402.
- Pinto, Sílvia Ramalhosa. “Urna da Quinta-Feira Santa”. En *Cristo fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000, 366-367.
- Ribeiro Santos, Diana. *A reserva do Núcleo Museológico da Igreja de Santa Clara do Porto: contributo para o seu planeamento e gestão integrada de risco*. Porto: FLUP, 2022.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. “La Custodia de Sol en las antiguas parroquias de Utrera. En *Custodias y tronos de Plata de Utrera*, coordinado por Juan Apresa Begines, Encarnación Lucenilla Ávalos y Antonio Cabrera Rodríguez, 122-145. Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 2022.
- Serrão, Vítor. *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- Silva, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. 1. ed.. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, MDCCLXXXIX [1789]), vol. 2.
- Sousa, Ana Cristina. “Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII”. En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, (2021), 61-67.
- . “«De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680”. En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021.

- . “Notas biográficas de artistas e artífices (séculos XV-XVIII). En *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021.
- . *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Porto: FLUP, 2010.
- Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e. *A luz que mais brilha: custódias de prata da cidade do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019.
- Tixier, Frédéric. *La Monstrance Eucharistique. Gènese, typologie et fonctions d'un object d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

# Il reliquiario farnesiano di Leonessa

## The Farnese reliquary of Leonessa

**Benedetta Montevecchi**

Università Sapienza di Roma

### **Riassunto**

Nella cittadina di Leonessa (Rieti) si conserva il reliquiario di San Giuseppe da Leonessa, frate cappuccino morto nel 1612, già in vita oggetto di venerazione, ma canonizzato da Benedetto XIV solo nel 1746. I Farnese furono particolarmente devoti al frate, in particolare il cardinale Francesco Maria morto, appena ventottenne, nel 1647. L'anno precedente il prelado aveva fatto realizzare, come ex voto, un grande reliquiario d'argento destinato a custodire il cuore del venerato cappuccino. Si tratta di un'opera grandiosa che posa su tre liocorni, emblemi farnesiani, ed è arricchita dalle personificazioni della Fede e della Carità, da tre scudi con lo stemma del donatore e due lunghe iscrizioni documentarie, e da numerosi angeli sostenenti emblemi della Passione. Il reliquiario reca il punzone della città di Bologna e il punzone dell'assaggiatore di Zecca e argentiere Paolo Riva, importante personaggio molto in vista nell'ambiente artistico bolognese del suo tempo.

**Parole chiave:** reliquiario di san Giuseppe da Leonessa; cardinale Francesco Maria Farnese; unicorno emblema farnesiano; Paolo Riva; assaggiatore di Zecca; argentiere

### **Abstract:**

The little town of Leonessa (Rieti) houses the reliquary of San Giuseppe da Leonessa, a Capuchin friar who died in 1612, already in his lifetime the object of veneration, but canonized by Benedict XIV only in 1746. The Farnese were particularly devoted to the friar, in particular the Cardinal Francesco Maria died, just twenty-eight, in 1647. The previous year the prelate had commissioned a large silver reliquary, made as an ex voto, to keep the heart of the revered Capuchin. It is a grandiose work that rests on three unicorns, Farnese emblems, and is enriched

by the personifications of Faith and Charity, by three shields with the donor's coat of arms and two long documentary inscriptions, and by numerous angels supporting emblems of the Passion. The reliquary presents the hallmark of the city of Bologna and the hallmark of the silver assayer and silversmith Paolo Riva, an important figure who was very prominent in the Bolognese artistic environment of his time.

**Keywords:** reliquary of san Giuseppe da Leonessa; Cardinal Francesco Maria Farnese; unicorn Farnese emblem; Paolo Riva; silver assayer; silversmith

La mostra "I Farnese. Architettura, Arte, Potere", tenutasi a Parma nel corso del 2022<sup>1</sup>, offre lo spunto per riprendere in esame un importante ma poco noto capolavoro di committenza farnesiana, il Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa, fatto realizzare nel 1646 dal cardinale Francesco Maria Farnese (Fig. 1). Morto appena ventottenne il 12 luglio 1647 e sepolto, come da lui desiderato, nella tomba di famiglia nella chiesa dei Cappuccini, a Parma<sup>2</sup>, Francesco Maria era nato nel 1620 da Ranuccio I, duca di Parma e Piacenza, e Margherita Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII. Era l'ultimo di nove figli, alcuni dei quali morti in tenera età, quindi desideratissimo dai genitori che, assieme alla famiglia e ai sudditi, avevano festeggiato solennemente il lieto evento<sup>3</sup>. Dopo avere perso il padre a soli due anni, il giovane era stato seguito negli studi dallo zio, il cardinale Odoardo, ma a causa del carattere fragile e accomodante, fu indirizzato verso scelte subite più che condivise, volte soprattutto a favorire l'affermazione della potente famiglia. Fallito un progetto matrimoniale appoggiato dal fratello maggiore Odoardo, e dopo vari tentativi per ottenere la porpora cardinalizia, venne finalmente nominato cardinale *in pectore* nel 1644 da Innocenzo X, nomina resa pubblica l'anno successivo, senza titolo e senza obbligo di residenza e tuttavia solennemente celebrata con un *Te Deum* nella

1. La mostra *I Farnese. Architettura, Arte, Potere*, a cura di Simone Verde, si è tenuta a Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, dal 15 marzo al 31 luglio 2022.

2. La chiesa, fondata dai templari nel Duecento, nel 1575 passò ai cappuccini che la intitolarono a Santa Maria Maddalena. I Farnese beneficiarono il tempio dove il duca Alessandro e i suoi successori si fecero seppellire vestiti del saio cappuccino. A metà Settecento, nella quarta cappella a destra venne collocato il dipinto *San Fedele da Sigmaringen e san Giuseppe da Leonessa calpestando l'eresia di Giambattista Tiepolo* (1752-1758). A seguito delle leggi eversive e l'allontanamento dell'ordine cappuccino, la chiesa cominciò a decadere fino ad essere sconosciuta e le sepolture dei duchi vennero trasferite nella cripta di Nostra Signora della Steccata; cfr. Ernesto Paglioli, *La breve festa del cardinale Francesco Maria Farnese* (Parma: PPS, 1998), 139.

3. Gian Pietro Pozzi, *Le porpore di Casa Farnese. Luci ed ombre nella Controriforma* (Piacenza: Tip. Le. Co. Editore, 1995) 245-248. Per una biografia del cardinale, cfr. Stefano Andretta, "Farnese, Francesco Maria", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, 1995, consultato il 12 luglio 2022, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-farnese\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-farnese_%28Dizionario-Biografico%29/).

cattedrale parmense<sup>4</sup>. Al faticoso avvio della carriera ecclesiastica, seguirono vicende complesse in cui inesperienza e debolezza caratteriale resero il giovane porporato un interlocutore talora inaffidabile, isolandolo sempre più dagli impegni politici. Nel 1646, a seguito della morte del fratello Odoardo, Francesco Maria veniva nominato tutore del giovanissimo nipote, Ranuccio II, assieme alla vedova Margherita de' Medici: un compito di breve durata, interrotto dalla morte, l'anno successivo, a causa di un ignoto morbo che lo affliggeva da tempo.

Verosimilmente in quell'ultimo, travagliato periodo, dovette maturare nella mente del cardinale Farnese l'idea di fare un voto a Giuseppe da Leonessa, frate morto in concetto di santità nel 1612, già oggetto della precoce venerazione di sua madre Margherita che ne conservava una reliquia<sup>5</sup>. Il religioso, nato nel 1556, apparteneva all'ordine dei Frati Minori Cappuccini; nel 1587 ottenne da Sisto V il permesso di recarsi a Costantinopoli per assistere i cristiani prigionieri dei turchi, svolgendo anche opera di evangelizzazione e suscitando così lo sdegno del sultano che lo fece arrestare e torturare. Tornato in Italia, si dedicò alla predicazione



Figura 1. Paolo Riva, *Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa*, 1646. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, altezza 95 cm, larghezza base 42,5 cm. Santuario di San Giuseppe da Leonessa, Leonessa (RI) (Mibact-Direzione Regionale Musei Lazio – Archivio Fotografico).

4. Pozzi, *Le porpore di casa Farnese*, 245-248.

5. Tommaso Calì, "Poteri taumaturgici", in *I Santi patroni del Lazio*, III, *La provincia di Rieti*, t. I, *Leonessa. San Giuseppe da Leonessa* (Roma: Società Romana di Storia Patria 2007), 255. Nell'elenco dei miracoli custodito nell'Archivio della Curia Provinciale dei Cappuccini nel convento di Santa Chiara a L'Aquila, redatto forse da padre Girolamo Pulcini da Leonessa, promotore della causa di beatificazione dal 14 febbraio 1628, sono elencati circa trecento miracoli, *in vita* e *post mortem*, questi ultimi suddivisi a seconda della reliquia che aveva causato l'evento miracoloso: tra queste compare il dito del Santo, conservato da Margherita Aldobrandini, madre del cardinale Farnese.

e ad opere di assistenza, accrescendosi, nel frattempo, la sua fama di taumaturgo. Il frate morì ad Amatrice dove fu inizialmente sepolto, ma, approfittando del terremoto del 1639, il suo corpo venne trafugato dagli abitanti di Leonessa che lo riportarono nella città natale<sup>6</sup>. Leonessa faceva parte dei territori offerti da Carlo V alla figlia Margherita d'Austria in occasione delle prime nozze con Alessandro de' Medici (1536), territori ampliati in seguito al secondo matrimonio con Ottavio Farnese (1538) fino a formare lo Stato Farnesiano d'Abruzzo<sup>7</sup>. In queste e in altre zone dell'Italia centrale aveva svolto il suo apostolato frate Giuseppe, ben noto ai Farnese oltre che per la fama di santità, anche per avere composto nel 1608, su incarico del cardinale Odoardo, una vertenza territoriale che divideva i paesi di Posta e Borbona, presso Rieti<sup>8</sup>. Dopo la morte del frate, la fama delle guarigioni miracolose da lui operate favorì la diffusione della venerazione popolare ancorché non ufficializzata dal riconoscimento ecclesiastico, ratificato solo nella prima metà Settecento: Giuseppe da Leonessa venne infatti beatificato nel 1737 da Clemente XII e canonizzato da Benedetto XIV nel 1746.

Ed è appunto al venerato cappuccino che il cardinale Francesco Maria Farnese decise di fare un voto la cui materiale testimonianza sarebbe stata un sontuoso reliquiario d'argento che lui stesso avrebbe voluto portare a Leonessa. La morte prematura, nel 1647, impedì al cardinale di concludere il suo devoto progetto cosicché il reliquiario arrivò nel convento del reatino solo nel 1651 per interessamento del nipote, il duca Ranuccio II Farnese: copia del verbale di consegna, con la descrizione del reliquiario e l'elenco dei numerosi partecipanti all'evento, si conserva nell'Archivio Storico del Comune di Leonessa<sup>9</sup>. Il prezioso manufatto restò inutilizzato fino al 1746, anno della canonizzazione, e solo allora vi fu inserita la reliquia costituita dal cuore incorrotto del frate. Il reliquiario rimase in quella sede fino al 1867 quando, a causa delle soppressioni postunitarie, fu trasferito nell'oratorio del Suffragio da dove venne trafugato nel 1910 per essere ritrovato poco dopo, ma in pezzi; grossolanamente riassembleto, venne restaurato nel 1968 a Roma, dall'argentiere e restauratore Ubaldo Vitali,

---

6. Sulla biografia e il culto del Santo, cfr. Dario Busolini, "Giuseppe da Leonessa, santo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, 2001, consultato il 12 luglio 2022, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-da-leonessa-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-da-leonessa-santo_%28Dizionario-Biografico%29/).

7. Sull'argomento, cfr. Silvia Mantini, "La corte di Margherita d'Austria attraverso l'inventario 372 del Fondo Farnesiano di Parma: vita di palazzo e feste per "sua Altezza che con le sue glorie rapportava al mondo la vera luce", in Giuseppe Bertini, *L'inventario di Margherita d'Austria* (Torino: Umberto Allemandi Editore, 2010) 7-12.

8. Busolini, "Giuseppe da Leonessa", s.p.

9. Marco Pizzo, "Suppellettili liturgiche: alcuni esempi di circolazione di modelli e di committenza tra XI e XVII secolo", in *All'ombra di "sa' giljo a celeri di farnesi". Atti della giornata di studio Committenze private o 'minori' affidate ad Antonio da Sangallo il Giovane e alla sua bottega di architettura*, (Cellere, 10 aprile 1999) Eugenio Galdieri, Romualdo Luzi (Cellere: Assessorato alla Cultura, 2001) 137-143.





Figura 2. Paolo Riva, *Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa*, 1646. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, altezza 95 cm, larghezza base 42,5 cm, particolare della base. Santuario di San Giuseppe da Leonessa, Leonessa (RI) (Mibact-Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico).



Figura 3. Paolo Riva, *Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa*, 1646. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, altezza 95 cm, larghezza base 42,5 cm, particolare della base. Santuario di San Giuseppe da Leonessa, Leonessa (RI) (Mibact-Direzione Regionale Musei Lazio - Archivio Fotografico).

e definitivamente collocato nel settecentesco santuario dedicato a san Giuseppe da Leonessa<sup>10</sup>.

Il grande reliquiario<sup>11</sup>, in argento fuso, sbalzato, inciso e cesellato, si imposta su una base triangolare lignea agli angoli della quale tre liocorni accovacciati sostengono una complessa struttura con testine angeliche, elaborate volute e festoni vegetali; al centro di ciascuno dei tre lati siedono due putti che affiancano tre scudi: quello frontale reca lo stemma Farnese<sup>12</sup> (Fig. 2), con i sei gigli in leggero aggetto, sormontato dal cappello cardinalizio. Gli scudi laterali recano incise due iscrizioni, in caratteri capitali; sul lato sinistro (Fig. 3) si legge: "FRANC(M)ARIA S(an)ctae R(omanae) E(ccles)iae / CARD(in)alis FARNESIVS / PII HOCCE ANIMI ARGVMENTVM / VOTI REVS / D(ono) D(edit)"; sul lato destro: "VEN(enerabili) P(atri) F(ratri) IOSEPHO / A LEON(essa) CAP(uc)ino / VBI HVC P(ro)FECT(us) / AN(no) MDCIVL / P[rae]SENS CVLTVM / EXHIBVIT"<sup>13</sup>. Queste due scritte sono particolarmente interessanti non

10. Sulle vicende della reliquia e sulla diffusione della devozione a Giuseppe da Leonessa nei territori farnesiani, cfr Pizzo, "Suppellettili liturgiche", 140-141 e Luigi Casula e Mauro Zelli, *Leonessa sacra* (Roma: Ed. Kappa, 2009) 106-108.

11. Il reliquiario pesa ca 10 kg, è alto cm 95 e largo, alla base, cm 42,5.

12. D'oro, a sei gigli d'azzurro posti tre in capo, due al centro ed uno in punta.

13. "Francesco Maria Farnese cardinale di Santa Romana Chiesa, tenuto a sciogliere un voto, offre proprio questo segno di animo devoto"; "Al venerabile padre frate Giuseppe da Leonessa cappuccino, dove, qui recatosi nell'anno 1646, di persona ha mostrato venerazione". Ringrazio padre Antonio Salvi OFM Cap. per avere revisionato la trascrizione e la traduzione delle due iscrizioni

solo perché attestano chiaramente il nome del committente e la motivazione devozionale, ma anche perché anticipano quello che doveva essere l'intento finale del cardinale, cioè quello di recarsi di persona a offrire il suo dono nel 1646, intento irrealizzato perché, come sopra accennato, il Farnese, già malato, sarebbe morto l'anno seguente. Agli angoli della struttura, posano tre figurine angeliche stanti, a tutto tondo, appena velate da un delicato panneggio, sostenenti ciascuna strumenti della Passione: chiodi, martello e tenaglie. Al di sopra di una bassa cornice, leggermente bombata, e su una calotta formata da tre testine angeliche ricoperta da fogliami, due slanciate figure femminili costituiscono il fusto del reliquiario (Fig. 4): avvolte da vesti ampiamente panneggiate e la testa velata, recano in mano rispettivamente una croce e un cuore fiammeggiante, elementi che le fanno riconoscere come allegorie della Fede e della Carità. Con un braccio alzato, le due sculture sorreggono la grande teca ornata da testine angeliche, volute, festoni vegetali e due angioletti inginocchiati ai lati del ricettacolo a forma di cuore che accoglie la reliquia (Fig. 5); in alto, ancora tre stuette di angeli sostengono la croce e altri due emblemi della Passione, la lancia e la spugna. L'iconografia del reliquiario, con i simboli della Passione distribuiti nella base e intorno alla teca, propone una sorta di parallelismo tra il sacrificio di Cristo e il supplizio subito dal Santo in nome della Fede e della Carità, mentre l'insistenza del tre nella struttura e nelle proposte decorative suggerisce un riferimento al mistero della Trinità<sup>14</sup>. Un'evidente allusione al committente sono invece i tre liocorni che sostengono l'intero insieme: come è noto, il liocorno è l'animale fantastico adottato dai Farnese quale emblema nel cimiero sopra lo scudo araldico, ma è anche rappresentato di frequente nelle opere figurative farnesiane<sup>15</sup>. Particolarmente interessante, pertanto, è l'inserimento dei liocorni in questo fastoso argento sacro alla cui ideazione poté partecipare lo stesso cardinale, magari suggerendo e comunque approvando i temi allegorici, religiosi e araldici elaborati in fase progettuale, ispirandosi forse, come si dirà, ad un precedente reliquiario di committenza Farnese.

Nel corso delle ricerche effettuate in occasione della mostra sugli argenti sacri del Lazio tenutasi in Vaticano nel 2015<sup>16</sup>, è stato possibile esaminare e fotografare il reliquiario che, gelosamente conservato nel santuario di Leonessa ed esposto solo durante l'annuale festa del Santo, benché richiesto, non è stato concesso in prestito.

14. Casula e Zelli, *Leonessa sacra*, 108.

15. Stefano Pronti, "Virtus securitatem parit. Alle origini della mitografia farnesiana", in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi a cura di Lucia Fornari Schianchi* (Milano: Electa, 1995), 142-143.

16. La mostra *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di Benedetta Montevecchi, si è tenuta nella Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, dal 30 marzo al 30 giugno 2015.



Figura 4. Paolo Riva, *Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa*, 1646. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, altezza 95 cm, larghezza base 42,5 cm, particolare del fusto. Santuario di San Giuseppe da Leonessa, Leonessa (RI) (Mibact-Direzione Regionale Musei Lazio – Archivio Fotografico).



Figura 5. Paolo Riva, *Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa*, 1646. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, altezza 95 cm, larghezza base 42,5 cm, particolare della parte superiore. Santuario di San Giuseppe da Leonessa, Leonessa (RI) (Mibact-Direzione Regionale Musei Lazio – Archivio Fotografico).

L'attenta osservazione del manufatto ha consentito tuttavia di individuare due punzoni<sup>17</sup> (Fig. 6), non riconosciuti negli studi precedenti che, in base a considerazioni stilistiche, ne avevano collocato la realizzazione in ambito toscano<sup>18</sup> o lombardo<sup>19</sup>. I bolli sono impressi lungo il bordo della base su cui posano le due allegorie e presentano l'uno un leone rampante che sorregge una bandiera e l'altro un albero: il primo è il bollo della città di Bologna, l'altro corrisponde al n. 2564 del

17. Margherita Spinucci, "Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa", in *Sculture preziose Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di Benedetta Montevocchi (Roma: Gangemi Editore, 2015), 216. Pubblicato nel catalogo della mostra dello stesso titolo: vedi nota 16.

18. Michela Di Macco, *Reliquiario*, scheda di catalogo OA 12 00114431, Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti, Paesaggio del Lazio, 1972; Alba Costamagna, "Reliquiario di S. Giuseppe da Leonessa", in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal medioevo all'ottocento* (Roma: S.P.Q.R. Assessorato Antichità Belle Arti e Problemi della Cultura, 1975), 47, n.107. Pubblicato nel catalogo della mostra dello stesso titolo tenutasi a Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre-dicembre 1975.

19. Casula e Zelli, *Leonessa sacra*, 108.



Figura 6. Paolo Riva, *Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa*, 1646. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, altezza 95 cm, larghezza base 42,5 cm, particolare dei punzoni. Santuario di San Giuseppe da Leonessa, Leonessa (RI) (Mibact-Direzione Regionale Musei Lazio – Archivio Fotografico).

repertorio del Bulgari<sup>20</sup> e appartiene all'assaggiatore di Zecca e argentiere bolognese Paolo Riva. Se l'individuazione dei due punzoni conduce con sicurezza all'ambito geografico di produzione<sup>21</sup>, la presenza del bollo di Paolo Riva non consente di assegnargli con assoluta certezza la paternità del reliquiario. Nella maggior parte degli argenti bolognesi tra XVII e XVIII secolo, infatti, sono presenti tre bolli: quello della città di Bologna, quello dell'assaggiatore e quello dell'autore<sup>22</sup>. In questo caso, la presenza del solo bollo di Paolo Riva, individuabile in quello usato dal maestro nel primo periodo di attività fino al 1646 ca, potrebbe fare ipotizzare che il merco sia stato impresso non in qualità di assaggiatore, ma di autore. Già Bulgari, peraltro, avanza l'ipotesi che Paolo Riva abbia usato il bollo impiegato come assaggiatore, anche per contrassegnare lavori di propria esecuzione<sup>23</sup>. Argentiere per tradizione familiare, l'artefice era nato nel 1616 e risulta attivo dal 1641 al 1689; nel 1641 era stato eletto assaggiatore di Zecca e nel 1644 venne iscritto alla matricola degli orefici. Personaggio molto in vista nella Bologna del tempo, era collezionista di quadri e "dominatore incontrastato nella perizia dei gioielli e dell'argenteria"<sup>24</sup>. Del suo lavoro di argentiere-

20. Costantino Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia, parte quarta, Emilia* (Roma: Palombi editore, 1974) 256.

21. L'appartenenza del reliquiario all'area emiliana era già stata avanzata da Pizzo, "Suppellettili liturgiche", 142.

22. Andrea Menarini, "Considerazioni su alcuni assaggiatori bolognesi", in ASCAS, *Association of Small Collectors of Antique Silver*, 2018, consultato il 15 luglio 2022, <https://www.silver-collection.it/ASCASMENARINIBOLOGNA2.html>.

23. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, 28, 256.

24. Raffaella Morselli, *Collezioni e Quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707* (Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Inst., 1998), 380.

re, in realtà, si conosce ben poco, anche se, a proposito della sua più nota attività di assaggiatore a fianco di Orazio Provagli, incisore di coni per la Zecca di Bologna, viene "ricordato spesso per lavori d'oreficeria nelle carte bolognesi di quel tempo"<sup>25</sup>. In ambito bolognese si conservano numerose argenterie liturgiche, calici e pissidi, contrassegnate dal merco di diversi argentieri affiancato da quello di Paolo Riva in qualità di assaggiatore, ma non mancano manufatti in cui la presenza del solo bollo del Riva, oltre a quello della città di Bologna, potrebbe indicare argenti usciti dalla sua bottega<sup>26</sup>. Nessuno di questi lavori, tuttavia, si discosta dalla consueta produzione di argenteria sacra, di qualità dignitosa, ma non particolarmente significativa. Il reliquiario Farnese, invece, è un'opera di livello notevolissimo, un raro capolavoro che non trova precisi riscontri con argenterie sacre contemporanee, tanto da essere stato accostato a manufatti di impronta tardo-manierista<sup>27</sup>. L'opera si può infatti avvicinare ad una preziosa oreficeria farnesiana cinquecentesca, il reliquiario attribuito ad Antonio Gentili da Faenza (o al fiorentino Manno Sbarri), del quale è ignota l'originaria destinazione e che oggi è privo della reliquia sostituita da un ovale in *verre eglomisé* con immagini mariane<sup>28</sup> (Fig. 7). Come il reliquiario di Leonessa, la grandiosa struttura, in argento dorato, posa su una base triangolare, qui supportata da tre sfingi, sulla quale siedono san Pietro, san Paolo (?) e papa Paolo III, intervallati da scudi con lo stemma Farnese; il fusto, con nodo a vaso, sostiene una mensola sulla quale due angeli affiancano la teca-reliquiario. La presenza di papa Farnese tra i personaggi della base



Figura 7. Antonio Gentili da Faenza (attribuito), *Reliquiario Farnesiano*, 1550 ca. Argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso, dorato, lapislazzuli, cristallo di rocca, verre eglomisé, altezza 59,7 cm. The David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago ([https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Gentili](https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gentili)).

25. Francesco Malaguzzi Valeri, "La Zecca di Bologna", *Rivista Italiana di Numismatica*, X (1897), 196, consultato il 14 luglio 2022, [https://it.wikisource.org/wiki/La\\_zecca\\_di\\_Bologna/Capitolo\\_VI](https://it.wikisource.org/wiki/La_zecca_di_Bologna/Capitolo_VI).

26. Si cita, per esempio, il bel calice in argento fuso, sbalzato e dorato della chiesa di Budrio (BO) che reca, oltre al bollo della Zecca di Bologna, il merco di bottega di Paolo Riva usato nel periodo 1646-1671; cfr. Federica Trombacco, *Calice*, scheda di catalogo OA 8 00073332, Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti, Paesaggio dell'Emilia, 1999.

27. Vedi nota 18.

28. Per un articolato e approfondito commento sul reliquiario, oggi conservato presso lo Smart Museum of Art di Chicago, cfr. Mario Pereira, Scheda in Ingrid D. Rowland, *The Place of the Antique in Early Modern Europe* (Chicago: The University of Chicago 1999), 53-56 (con bibliografia precedente). Pubblicata nel catalogo della mostra dello stesso titolo tenutasi a Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, novembre 1999-febbraio 2000.

esclude la sua ipotizzata committenza a favore di un lavoro voluto dal nipote Alessandro (1520-1589), "il Gran Cardinale" alla cui munificenza si devono alcune delle più spettacolari oreficerie cinquecentesche a cominciare dalla celeberrima *Cassetta Farnese* (1548) dalla quale il reliquiario riprende fedelmente alcuni dettagli, in particolare le arpie della base. Tornando all'opera laziale, andrà notato come derivino dalle invenzioni orafe di Algardi le due figure di Virtù che, sia pure in una resa plastica più contenuta, ricordano le figure angeliche abbinata che in disegni del maestro bolognese formano il fusto di suppellettili sacre<sup>29</sup>, ma appare evidente, nonostante gli eleganti ed elaborati stilemi barocchi, il generale riferimento strutturale e formale al reliquiario farnesiano cinquecentesco. Non è improbabile, infatti, che il cardinale Francesco Maria conoscesse e apprezzasse il magnifico vaso sacro commissionato dal suo antenato e abbia personalmente indirizzato le scelte dell'autore, verosimilmente Paolo Riva, forse il solo, nel panorama artistico bolognese del tempo, in grado di realizzare un'opera la cui eccellenza bene rispondeva alle esigenze dell'illustre committente.

### Fonti documentarie

Di Macco, Michela, *Reliquiario*, scheda di catalogo OA 12 00114431, Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti, Paesaggio del Lazio, 1972.

Trombacco, Federica, *Calice*, scheda di catalogo OA 08 00073332, Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti, Paesaggio dell'Emilia, 1999.

### Opere a stampa

Bulgari, Costantino. *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia, parte quarta, Emilia*. Roma: Palombi editore, 1974.

Caliò, Tommaso. "Poteri taumaturgici", in *I Santi patroni del Lazio*, III, *La provincia di Rieti*, t. I, *Leonessa. San Giuseppe da Leonessa*, 253-272. Roma: Società Romana di Storia Patria, 2007.

Casula, Luigi e Mauro Zelli. *Leonessa sacra*. Roma: Ed. Kappa, 2009.

29. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, F.C. 675 1546; cfr. Walter Vitzthum, "Disegni di Alessandro Algardi", *Bollettino d'Arte*, num. 48 (1963), 75-98, figg.10,11; Modena, Galleria Estense, inv. 886; cfr. Marina Cellini, Scheda n. 64, *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena* (Milano: Federico Motta Editore 1998), 162-163. Pubblicata nel catalogo della mostra dello stesso titolo tenutasi a Sassuolo, Palazzo Ducale, settembre-novembre 1998.

- Cellini, Marina, Scheda n. 64, in *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena*, 162-163. Milano: Federico Motta Editore 1998.
- Costamagna, Alba. "Reliquiario di S. Giuseppe da Leonessa", in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal medioevo all'ottocento*, 47. Roma: S.P.Q.R. Assessorato Antichità Belle Arti e Problemi della Cultura, 1975.
- Mantini, Silvia, "La corte di Margherita d'Austria attraverso l'inventario 372 del Fondo Farnesiano di Parma: vita di palazzo e feste per "sua Altezza che con le sue glorie rapportava al mondo la vera luce". In *L'inventario di Margherita d'Austria*, a cura di Giuseppe Bertini, 7-12. Torino: Umberto Allemandi Editore, 2010.
- Morselli, Raffaella. *Collezioni e Quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Inst., 1998.
- Paglioli, Ernesto. *La breve festa del cardinale Francesco Maria Farnese*. Parma: PPS, 1998.
- Pereira, Mario, Scheda in Ingrid D. Rowland, *The Place of the Antique in Early Modern Europe*, 53-56. Chicago: The University of Chicago 1999.
- Pozzi, Gian Pietro, *Le porpore di Casa Farnese. Luci ed ombre nella Controriforma*. Piacenza: Tip. Le. Co. Editore, 1995.
- Pronti, Stefano. "Virtus securitatem parit. Alle origini della mitografia farnesiana". In *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi a cura di Lucia Fornari Schianchi*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, 142-150. Milano: Electa, 1995.
- Pizzo, Marco. "Suppellettili liturgiche: alcuni esempi di circolazione di modelli e di committenza tra XI e XVII secolo". In *All'ombra di "sa' gilio a celeri di farnesi"*, Atti della giornata di studio *Committenze private o 'minori' affidate ad Antonio da Sangallo il Giovane e alla sua bottega di architettura*, (Cellere, 10 aprile 1999), a cura di Eugenio Galdieri e Romualdo Luzi, 137-143. Cellere: Assessorato alla Cultura, 2001.
- Spinucci, Margherita, "Reliquiario di san Giuseppe da Leonessa", in *Sculture preziose Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di Benedetta Montevecchi, 216. Roma: Gangemi Editore, 2015).
- Vitzthum, Walter. "Disegni di Alessandro Algardi". *Bollettino d'Arte*, num. 48 (1963): 75-98.

## Sitografia

- Andretta, Stefano, "Farnese, Francesco Maria", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, 1995. Consultato il 12 luglio 2022. [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-farnese\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-farnese_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Busolini, Dario, "Giuseppe da Leonessa, santo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, 2001. Consultato il 12 luglio 2022. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-da-leonessa-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-da-leonessa-santo_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Malaguzzi Valeri, Francesco "La Zecca di Bologna", *Rivista Italiana di Numismatica*, X (1897): 196. Consultato il 14 luglio 2022. [https://it.wikisource.org/wiki/La\\_zecca\\_di\\_Bologna/Capitolo\\_VI](https://it.wikisource.org/wiki/La_zecca_di_Bologna/Capitolo_VI).
- Menarini, Andrea, "Considerazioni su alcuni assaggiatori bolognesi", in *ASCAS, Association of Small Collectors of Antique Silver*, 2018. Consultato il 15 luglio 2022. <https://www.silvercollection.it/ASCASMENARIoNIBOLOGNA2.html>.



# Una aproximación a los plateros y a la plata labrada en los autos de bienes de difuntos indianos de la época virreinal

An approximation to the silversmiths and  
the silverware in the proceedings of goods of  
deceased Indians of the viceroyalty era

**Carmen Heredia Moreno**

Universidad de Alcalá

## **Resumen:**

El análisis de varios expedientes de bienes de difuntos fallecidos en Indias en los siglos XVI, XVII y XVIII nos ha permitido localizar noticias sobre orfebres españoles que se establecieron en Nueva España o en Tierra Firme y sobre otros personajes de diferentes capas sociales que remitieron mandas testamentarias a sus localidades de origen y que no siempre se recogen en los Libros de Registro de las flotas. A este respecto, damos a conocer el nombre, origen, vecindad y relaciones familiares o profesionales de algunos plateros inéditos. De igual forma, hemos revisado una docena de expedientes de indianos que fundaron capellanías, entregaron caudales para obras pías o legaron piezas de plata labrada a las instituciones religiosas de su patria chica o a imágenes de su devoción. Por último, precisamos las circunstancias del legado de Francisco de Samaniego, el único que ha llegado a nuestros días, si bien de manera parcial.

**Palabras clave:** plateros, platería, bienes de difuntos, donaciones, indianos, época virreinal.

## **Abstract:**

The analysis of several records of the property of the deceased who died in the Indies in the 16th, 17th and 18th centuries has allowed us to locate news about Spanish goldsmiths who settled in New Spain or

on Tierra Firme and about other people from different social strata who sent Testamentary mandates to their places of origin that are not included in the Fleet Registry Books. In this regard, the name, origin, neighborhood and family or professional relationships of some unpublished silversmiths are now disclosed. In the same way, we have reviewed a dozen files of Indians who founded chaplaincies, delivered funds for pious works or bequeathed interesting pieces of silverware to the religious institutions of their small homeland or to images of their devotion. Finally, the circumstances of the legacy of Francisco de Samaniego have been specified, the only one that has survived to our days, though partially.

**Keywords:** silversmiths, silverware, deceased goods, donations, Indians, viceroyalty era.

## 1. Introducción

La revisión de los Libros de Registro de las flotas de Nueva España entre 1620 y 1746 efectuada en los últimos quince años ha puesto de manifiesto la gran cantidad de plata labrada y alhajas que llegaron a la Península durante los reinados de Felipe IV, Carlos II y Felipe V<sup>1</sup>. Algunas partidas procedían del pago de impuestos e iban dirigidas a la Real Hacienda. Es el caso, por ejemplo, de los hacia mil marcos de plata labrada que los oficiales reales de Veracruz y de Guatemala cargaron en varias de las flotas que hicieron el tornaviaje entre 1650 y 1665<sup>2</sup>. Otras eran propiedad de particulares que las habían adquirido para su propio uso, de acuerdo con su rango y a sus necesidades sociales. Entre ellas citamos el abultado patrimonio de platería y joyería del virrey de México don Rodrigo Pacheco y Osorio a su regreso a España en el año 1636<sup>3</sup>. Otros indianos como doña Petronila Beltrán, vecina de México, mandaban alhajas para regalar a sus familiares o amigos<sup>4</sup>. También se han detectado piezas encargadas por miembros de la realeza, como

---

1. Carmen Heredia Moreno, "Plata labrada y alhajas en las flotas de Nueva España (1650-1665)", Ponencia, VIII Congreso Internacional de la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX, Universidad de León, León 14 de septiembre de 2021); Carmen Heredia Moreno, "Plata labrada y alhajas de Nueva España para iglesias españolas (1730-1739)", *SCHOLA ARTIUM*. Jesús Rivas Carmona y la Historia del Arte Español, edit. Manuel Pérez Sánchez e Ignacio García Zapata (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2023): 243-261.

2. Heredia Moreno, "Plata labrada y alhajas en las flotas".

3. Carmen Heredia Moreno, "Trayectoria del virrey de México don Rodrigo Pacheco y Osorio y de su patrimonio suntuario al servicio de Felipe V", en *Aurea Quersoneso*, coord. Gonzalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (Oporto: Universidade Católica Portuguesa; León: Universidad de León; México: INAH, 2014), 129-139.

4. Carmen Heredia Moreno, "Plata labrada en las flotas de Nueva España (1630-1639)", en *El sueño de El Dorado*, coords. Jesús Paniagua Pérez, Nuria Salazar Simarro, Moisés Gámez (León: Universidad de León; México: INAH, 2012), 223-225.

la suntuosa vajilla que envió desde México el maestre de campo don Severino de Manzaneda en el año 1704 por encargo de Felipe V<sup>5</sup>. De igual forma hay constancia de obras civiles o religiosas importadas por compañías mercantiles con destino al comercio.

Pero las mandas más numerosas eran donaciones de indianos a las parroquias de sus lugares de origen o a imágenes de su devoción, bien como agradecimiento por su buena fortuna en el viaje trasatlántico y en los negocios ultramarinos bien por su deseo de contribuir al esplendor del culto, de acuerdo con las directrices de la Contrarreforma, bien por su velada intención de dejar constancia de su rango y su nobleza de vida. A este respecto recordamos los esplendidos obsequios del arzobispo de México y Virrey de Nueva España don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta a la catedral de Sevilla<sup>6</sup> o los de don José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte y virrey del Perú, a San Fermín de Pamplona<sup>7</sup>.

Sin embargo, los datos proporcionados por estos registros son tan sólo la punta del iceberg de la cuantía total que supusieron tales envíos. Quedan al margen, como se ha indicado repetidas veces, las partidas que se embarcaban de manera fraudulenta, las que no se pesaban ni se tasaban, los numerosos cajones que no indicaban su contenido y las pérdidas, hurtos o extravíos a consecuencia de naufragios o ataques enemigos. Tampoco se reflejan de forma estricta en los *Libros de Registro* muchas de las piezas que figuran en la correspondencia epistolar y en los autos de bienes de difuntos indianos, es decir, de los fallecidos en las Indias o en la travesía marítima y cuyos herederos residían en España o en algún otro país europeo.

## 2. Los expedientes de bienes de difuntos

Ante este panorama, el análisis de varios autos de difuntos de los siglos XVI, XVII y XVIII permite ahora identificar legados inéditos, concretar aspectos de donaciones ya conocidas y rescatar del olvido los nombres y la actividad de algunos artífices españoles que emigraron a América<sup>8</sup>. Los caudales indianos se invertían con frecuencia en

5. Carmen Heredia Moreno, "Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V", en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, coords. Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (México: INAH; León: Universidad de León, 2008), 270-271.

6. Pedro Rubio, "El arzobispo y virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla", en *Primeras Jornadas de Andalucía y América: Vol. II*, coord. por Bibiano Torres Ramírez (La Rábida: Diputación Provincial de Huelva, 1981), 115-133.

7. Carmen Heredia Moreno, "Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada", en *OPHIR en las Indias*, coords. Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (México: INAH; León: Universidad de León, 2010), 452-461.

8. Algunos plateros emigrados a Indias ya fueron recogidos por Carmen Heredia Moreno, "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, artesanos y merca-

la dotación de las fábricas de las iglesias o de sus enseres litúrgicos, obras de platería inclusive<sup>9</sup>. La mayoría de estas últimas no se conservan o se desconoce su paradero, pero los datos documentales pueden contribuir a cuantificar el volumen de plata labrada hispanoamericana que llegó a la Península durante la época virreinal. Asimismo, pueden aportar nuevas perspectivas para entender los gustos, aficiones y devociones de la sociedad hispana de la Edad Moderna, y para comprender la mentalidad de la época.

La localización y entrega de estos bienes a los herederos se tramitaba a través del Juzgado de Bienes de Difuntos que funcionó en distintas sedes de Hispanoamérica desde el año 1550. Este organismo generó alrededor de 12.000 expedientes compuestos por documentos muy diversos, desde testamentos e inventarios hasta resoluciones de cuentas y almonedas. Las diligencias se completaban en la Casa de la Contratación de Sevilla o Cádiz, según la fecha, con las declaraciones de llegada, pregones, cartas, probanzas, autos de adjudicación, cartas de pago y testimonios de los propios beneficiados. Teóricamente el proceso se resolvía en pocos meses, pero, en la práctica, el fallecimiento de los herederos o su negativa a entregar los donativos, entre otras muchas causas, podían dilatarlo durante mucho tiempo<sup>10</sup>.

Sin embargo, hay que tener presente que no todos los autos contienen noticias que sirvan a nuestro propósito. Incluso los que las suministran presentan una casuística muy variada y ofrecen diferente grado de interés. Por todo ello, teniendo en cuenta que la gran cantidad, extensión y complejidad de los documentos hacen la tarea muy lenta y complicada, efectuamos ahora una primera aproximación al tema analizando una veintena de ejemplos.

Respecto a los plateros, algunos expedientes solo aportan el nombre, el origen y la vecindad del difunto (Fig. 1). De otros, hemos recogido sus circunstancias familiares y profesionales, el nombre de sus herederos, las relaciones con sus colegas y alguna partida registrada

---

derías en la Carrera de Indias", en *El arte español fuera de España*, coord. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: CSIC, 2003), 197, 205, 206; María Jesús Sanz Serrano, "La orfebrería en la América española", en *Primeras Jornadas de Andalucía y América: Vol. II*, coord. Bibiano Torres Ramírez (La Rábida: Escuela de Estudios Hispanoamericanos e Instituto de Estudios Onubenses, 1981), 298-299.

9. María Jesús Mejías Álvarez, "Caudales indianos como potenciadores de la producción artística. Algunos ejemplos en el campo de la orfebrería", en *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, coords. Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (México: INAH; León: Universidad de León, 2008), 235-237.

10. Sobre las autoridades de este organismo y sus competencias puede consultarse Antonio J. López Gutiérrez, "Los expedientes de bienes de difuntos del Archivo General de Indias y su aportación a la Historia del Arte", en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, coord. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 108-111; María Jesús Mejías Álvarez, "Caudales", 233-234.



Figura 1. Lugar de residencia de los indios.

en su inventario de bienes. En cuanto a los donantes, damos cuenta de la tipología de las obras, peso, valor económico, lugar de destino (Fig.2) y, excepcionalmente, la identidad del artífice.

### 3. Los plateros

Entre los autos de plateros difuntos en Indias más parcos en noticias contamos con varios ejemplos de fines del XVI y comienzos del XVII<sup>11</sup>. Es el caso de Rodrigo Vanegas, natural de Sevilla, que falleció en 1589 en el hospital del Amor de Dios de la ciudad de México y que había trabajado en las minas de Tasco, al norte del estado de Guerrero,

11. Antonio J. López Gutiérrez, "Los expedientes", 110, cita a Francisco Hurtado, platero, difunto en México en el año 1563. La revisión de su expediente en los Autos de Bienes de Difuntos, México, 1563, *Contratación*, 201, N.2, R.11, Archivo General de Indias (en adelante AGI), Sevilla, muestra que poseía algunas joyas de oro que se inventariaron y se vendieron en pública almoneda, pero la falta de otros documentos impide saber el destino del caudal resultante.



Figura 2. Destino de las donaciones de plata labrada.

donde se vendieron sus bienes en pública almoneda<sup>12</sup>. De igual forma, de Jerónimo López de Arteaga, también platero de origen sevillano, sólo conocemos que murió abintestato en el Hospital de San Pedro de la ciudad de Los Ángeles en el año 1613 y que estaba casado con Isabel Ruiz Guerrero, natural de dicha localidad mexicana<sup>13</sup>. En cuanto a Juan Bautista de las Casas, platero de oro y artillero vecino de Sevilla, hijo del platero hispalense Diego de las Casas y desposado con la sevillana María de los Santos, se sabe que falleció a bordo en 1615 tras haber hecho testamento<sup>14</sup>.

Otros autos suministran noticias más sustanciosas. En el 1575 murió en Nombre de Dios (Panamá) el artífice Domingo González el mozo, natural de Sevilla, hijo legítimo de Domingo González el viejo, platero de mazonería, y de María López de Ledesma<sup>15</sup>. El padre trabajó en la ciudad hispalense al menos desde 1544<sup>16</sup>, pero su hijo marchó a la provincia de Tierra Firme como escribano del navío Nuestra Señora

12. AGI. Autos de Bienes de Difuntos, México, 1589, *Contratación*, leg. 483, N.1, R.2. Citado por López Gutiérrez, "Los expedientes", 111.

13. AGI. Autos de Bienes de Difuntos, Puebla de los Ángeles, 1613, *Contratación*, 513B, R.2. Citado por López Gutiérrez, "Los expedientes", 111.

14. AGI. Autos de Bienes de Difuntos, México, 1615, *Contratación*, 945, N.2, R.11.

15. Todos los datos sobre este expediente proceden de: AGI. Autos de bienes de difuntos, Panamá, 1575, *Contratación*, 212, N.1, R.14.

16. En esta fecha lo citan Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* (Madrid, 1985), 291.

del Rosario cuyo maestro era Pedro Núñez. En su testamento nombra por heredera universal a su madre y del inventario y almoneda de sus bienes resultaron más de 200 ducados “porque llevó muchas y muy buenas cosas en su casa así de adereços de su persona como de otras cosas”.

Tras quedarse viuda, la madre había contraído segundas nupcias con Hernando de Bolaños, vecino de Sevilla, que se encargó de tramitar la causa en la Casa de la Contratación. Bolaños presentó como testigos a Hernando de Ballesteros el Mozo, uno de los artífices más reputados del momento<sup>17</sup>, a Pedro de Guisado y a Francisco de Morcillo, todos ellos plateros sevillanos residentes en la collación de Santa María, que testificaron que conocían a la familia desde hacía tiempo. En 24 de enero de 1576 Núñez “entrega 10.547 maravedís por rresto de la soldada quel dicho Domingo González huvo de aver del tiempo que sirvió describano en la dicha nao y de lo que valieron sus bienes los quales se metieron a larca de bienes de difuntos a 17 de febrero de 1582”.

Sin embargo, Mencía Ortíz de Reto, “viuda que fuí de Domingo Gonzalez (el Mozo) y mujer que soy de Jerónimo de Villasaña”, reclamó los bienes del difunto alegando que “me an de ser dados y entregados en cuenta de pago de 200 ducados de oros que llevó conmigo en dote de casamiento al tiempo que con el casé, en ropas de mi vestir e aderezos de casa e dinero”, más otros 100 ducados “que el dicho mi marido me llevó en el navio”. En ellos se incluían tres libros de dibujos de plateros y dos tocadores de oro y plata, es decir, utensilios propios de su oficio. Finalmente, Mencía consintió que se entregasen a su suegra. Estas circunstancias alargaron el proceso durante más de siete años y nos informan de la buena posición de la familia González y de su relación con importantes colegas sevillanos.

Por último, el expediente de Pedro Gutiérrez indica que era natural de Llerena (Badajoz), hijo de Francisco Gutiérrez de Medina y de Leonor González, platero, fundidor y ensayador, fallecido en Quito el 10 de diciembre del año 1603<sup>18</sup>. En su testamento, fechado en San Francisco de Quito en 28 de abril de 1594, ordena que su cuerpo sea sepultado en la iglesia del convento de San Agustín y nombra por heredera universal a su mujer María de Cuéllar “por la buena maridanza que con ella he tenido”. Además, como prueba de agradecimiento y

17. Antonio Joaquín Santos Márquez, *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007), 119-164.

18. AGI. Autos de bienes de difuntos, Quito, 1603, Contratación, 937, N.10. López Gutiérrez, “Los expedientes, 119-121 cita los nombres de estos plateros y de Tomás Rodríguez, Pedro de Burgos, Baltasar de Moya, Juan Bautista Espínola, Jerónimo de Morales, Luis de Medina o Alonso Jiménez.

de arrepentimiento declara que “me crié en casa de Pedro Hernández, platero de la villa de Zafra [...] donde aprendí el oficio de platero, mando que por algunas cosas que en mi moçedad le hice cargo y por descargo de mi conciencia” se le entreguen 100 ducados de a 11 reales, o a sus hijos o herederos en caso de que hubiera fallecido<sup>19</sup>. Otra manda de igual cantidad dispone para el platero Andrés Maldonado, vecino de Sevilla, activo en la ciudad en 1576<sup>20</sup>.

#### 4. Los indios donantes

Por lo que se refiere a los donantes de platería, hemos analizado una docena de expedientes de diversos juzgados de Nueva España y Tierra Firme, y casi todos ellos incluyen donativos en metálico para fundar capellanías u obras piadosas en sus respectivos lugares de origen, así como piezas de plata y ornamentos para el culto eucarístico o imágenes de su devoción<sup>21</sup>.

Por ejemplo, Antonio Contreras de la Fuente, natural de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), hijo de Juan López Salido y de María de Gracia de Contreras, murió en Indias en 1607, con testamento otorgado en Lima y codicilo en Oropesa del Perú. Nombra por Albacea al licenciado Luis Merlo de la Fuente, consejero y alcalde de corte de la Real Audiencia de Lima, y por herederas a sus cuatro hijas naturales. Entre sus disposiciones ordena fundar una capellanía de misas en Villanueva de los Infantes, donar una lámpara al convento de Santa Clara de dicha localidad e instituir una dote para matrimonio de doncellas pobres<sup>22</sup>.

El albacea encomendó los bienes a Francisco de Basualdo “residente en la ciudad de los Reyes del Piru y de partida para los reynos de España” y éste confesó haber recibido “4.000 pesos libres de toda costa para entregar en la villa de Villanueva de los infantes [...] para que se funden las memorias de capellanías y dotes de parientas [...] demás de

19. Sobre la importancia del taller y de la obra del platero Pedro Hernández puede consultarse Francisco Tejada Vizuete, *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)* (Mérida: Universidad de Extremadura, 1998), 19-21, 25-26, 29-33, 39, 42, 76, 100-101, 126, 132, 145, 153, 155, 158, 160, 170, 173, 200, 214, 219, 229, 230, 240, 243, 261, 266, 309, 322, 325, 327, 361, 402, 423.

20. Fernández, Munoa y Rabasco, *Enciclopedia*, 292.

21. Aunque todas estas donaciones son muy interesantes, resultan modestas si las comparamos con los obsequios de otros indios, como los mencionados al comienzo del texto o los que dio a conocer Sánchez-Cortegana, José María, “Francisco y Pedro de Carriedo. Nuevas aportaciones al patronazgo indiano en Cantabria”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, núm. 27 (2021): 126-152.

22. AGI. Autos de bienes de difuntos, Lima, 1607-1608, Contratación, 939, N.13.



lo qual e rrecibido una lámpara de plata que pesa 9 marcos y 6 onzas". Esta pieza no se conserva<sup>23</sup>.

De 1623 data el expediente de Simón López Marín, escribano real, administrador del mayorazgo de Martín de Fillerico, vecino de Cuzco, y juez administrador general de los censos de las provincias de Cuzco y Andahuaylas (Perú). Era natural de Garcinarro (Cuenca), hijo de Francisco López y de María Marín, y marido de María Leal, de origen madrileño. Murió en Cartagena de Indias en 1622 y en la cláusula 35 de su testamento declara que dejaba una lámpara de plata para Nuestra Señora del Sagrario de la parroquia de su villa natal "qe queste 100 rreales de a ocho"<sup>24</sup>. Antonio López de Calatayud, juez y contador por su majestad de la Casa de la Contratación de Sevilla, confirmó que se había registrado en Cartagena de Indias en 31 de julio de 1622 en el galeón Nuestra Señora de la Candelaria de la flota de Tierra Firme que haría el tornaviaje al cargo del general marqués de Cadereyta.

Años más tarde, Alonso de Morales, natural de Getafe (Madrid) y residente en Guatemala, murió en la capital guatemalteca en 1633 tras hacer testamento. Entre sus mandas dispuso que se enviase una lámpara de plata con su nombre a la iglesia mayor de Getafe y cierta cantidad de dinero para obras pías y para fundar una capellanía, a saber<sup>25</sup>:

200 pesos de a ocho reales cada uno a mi ermano Gabriel Texero para que dellos mande hacer una lámpara de plata en que este escrito mi nombre se ponga en el altar de Nuestra Señora del Rosario que esta en la iglesia mayor de la Magdalena en el dicho pueblo. Yten mando que de mis bienes y hacienda se envíen a mi ermano Gabriel Texero, vecino de Getafe, 1000 pesos de a ocho reales de plata [...] Y si el dicho mi ermano ubiere fallecido se los entreguen a sus hixos si los tuviere y si no a los parientes mas cercanos en linea paterna, para que todos los años los empleen en trigo al tiempo de la cosecha y se aga un posito y pasados seis mesis se entreguen a mis parientes pobres...y siendo mui pobres se les fie hasta otra cosecha [...] yten mando que de mis vienes se tomen 3000 tostones y se imponga una capellanía en la parte y lugar que a mis albaceas les pareciese.

Los albaceas remitieron los caudales y la lámpara a Pedro Herrera Moncada y el 5 de octubre de 1633 Gabriel Tejero, vecino de Getafe y hermano del finado, reclamó su entrega en la Real Audiencia de la Casa de la Contratación. Es posible que la lámpara se conservara todavía en la segunda mitad del siglo XVIII incluida entre las que

23. Al menos no la cita Juan Crespo Cárdenas, "El Arte de la Platería en Ciudad Real, 1621-1808), (tesis doctoral, Universidad Castilla la Mancha, 2018).

24. AGI. Autos de bienes de difuntos, Cartagena de Indias, 1623-24, Contratación, 952, N.10.

25. AGI. Autos de bienes de difuntos, Guatemala, 1633-35, Contratación, 535, N.1, R.9.

provocaron la crítica de Antonio Ponz cuando visitó la villa, porque, en su opinión, “Lo que más ha desfigurado esta Iglesia es una especie de balcon con balaustres, que corre desde la Capilla mayor ácia el crucero y solo parece haberse hecho el tal balcón para amontonar en él cerca de cincuenta lámparas de plata, como si consistiera en esto la magnificencia”<sup>26</sup>. En la actualidad existe un retablo de la Virgen del Carmen en el lado del Evangelio de la citada iglesia que en un inventario de 1912 se denomina “altar de Nuestra Señora del Rosario”, pero no quedan vestigios de la lámpara<sup>27</sup>.

Por las mismas fechas, Juan López, natural de los Yélamos de Arriba (Guadalajara, España), tratante en las minas de Los Ramos al noroeste de San Luis Potosí y residente en México, falleció en el año 1635. Entre sus mandas testamentarias se recoge otra lámpara de plata para el Santísimo Sacramento de la parroquia de su villa natal y una cantidad en metálico destinado al aceite para su mantenimiento<sup>28</sup>. Esta pieza tampoco se conserva<sup>29</sup>.

Al año siguiente murió en el hospital de la ciudad imperial de Potosí (Bolivia) el indiano Andrés de Velasco, natural de Peñafiel (Valladolid)<sup>30</sup>. Don Diego de Villegas, juez y contador perpetuo de la Casa de la Contratación de las Indias, testificó que tenía en su poder una carta cuenta con una partida de barras y reales tocantes a los difuntos de la provincia de Charcas, remitida por el licenciado Antonio de Obando en la armada del año 1636 al mando del general don Carlos de Ibarra. En ella figuraba una cláusula del testamento del finado por la que donaba 400 pesos ensayados para labrar una lámpara de plata para el culto de Nuestra Señora de la Fuensanta de Peñafiel.

De Gonzalo Morillo, natural de Écija y fallecido en Cuzco (Perú) en el 1618, también se conoce que donó la consabida lámpara de plata de 35 ó 40 marcos de peso y dinero para su aceite al convento de San Pablo el Real de Sevilla. Según testimonio del dominico fray Tomás de Arroyabe en 1642, la pieza no se labró en Indias sino en la capital andaluza, porque el difunto había ordenado que el dinero que restase tras haber cumplido sus disposiciones y pagadas sus deudas “se trugese a estos reynos y llegado que fuese a esta ciudad mando se saquem del 400 pesos de a ocho de los cuales se compre una lámpara buena que pese 30 o 35 marcos la qual este de ordinario ardiendo en la capilla de

26. Antonio Ponz, *Viage de España* (Madrid: Aguilar, 1776), 11.

27. Martín Sánchez González, Santa María Magdalena. Catedral de Getafe. Parte IV. Retablos colaterales. Tomo II Trilogía “Getafe: Centro y corazón de España. Historia, arte y cultura”, 4. Consultado el 7 de junio de 2022. <https://museo.getafe.es/omeka/items/show/2228>.

28. AGI. Autos de bienes de difuntos, San Luis Potosí, 1635-1640, *Contratación*, 5 41, N.2, R.9.

29. No la recoge Natividad Esteban López, “Orfebrería de Sigüenza y Atienza” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992).

30. AGI. Autos de bienes de difuntos, Charcas, 1636-1639, *Contratación*, 396A, N.4, R.17.

santo fray Pablo de Santa María, religioso que fue de la horden de Santo Domingo, que está enterrado en el dicho convento”<sup>31</sup>. Ignoramos por qué estos autos se demoraron más de veinte años.

Un ejemplo parecido es el de Andrés de Espinosa nacido en la localidad de Valderas, Tierra de Campos, obispado de León, que viajó al Perú siendo de corta edad y que allí alcanzó “fama de muy rico”<sup>32</sup>. Además de diversas mandas para hospitales, conventos y pobres de la ciudad de Los Reyes ordenó remitir a la iglesia de Nuestra Señora de Otero de su villa natal 1.000 pesos para comprar una lámpara de 200 ducados y para su mantenimiento. Su buena posición económica se refleja en los 300 marcos de plata labrada de ajuar doméstico y los más de 12.200 pesos de a ocho reales en metálico que se mencionan en su testamento y codicilo, además de deudas a su favor, negocios, utensilios domésticos, ropa blanca y de vestir, y personas a su servicio. Sin embargo, cuando los albaceas se personaron en su casa para disponer su entierro, hallaron que faltaban gran parte de los bienes. De su hurto se acusó a doña Ana de Montalvo, su comadre, y, tras su devolución y almoneda, se remitieron a Sevilla “dos quentos, ochocientos y ochenta mil quinientos veinticinco maravedís”. Finalmente, los procuradores de la villa de Valderas recibieron “una lámpara de plata que conforme a la escritura de obligación que se hizo y carta de pago que dio Pedro González, platero de oro vecino de Sevilla [...] su fecha a 27 de noviembre de 1627, parece costó 2388 reales”. Es decir, también esta pieza se labró en la capital andaluza, aunque con caudales indios provenientes de bienes de difuntos.

Igual de generoso se mostró Bartolomé de Acevedo, natural del Valle de Trasmiera (Cantabria) que falleció en Santiago de Guayaquil (San Francisco de Quito) en el año 1642<sup>33</sup>. En su testamento deja caudales en metálico a la Virgen de Atocha de Madrid y a la Virgen de la Antigua en Sevilla: “a Ntra Sra de Atocha de la villa de Madrid, corthe de S.M. convento de los padres dominicos, 300 patacones para comprar una lámpara de plata y 100 para que se pongan en renta para el aceite [...] y quiero que en primer lugar se cumpla esta manda, aunque no quede para otra cosa. Yten, quiero que se remitan para la imagen de Ntra. Sra. de la Antigua de la iglesia mayor de la ciudad de Sevilla, al mayordomo que fuere, 300 pataconess para que compre una lámpara de plata y 80 para aceite”. Quizás estas donaciones se hicieran como expiación de una vida licenciosa que tuvo como resultado,

31. AGI. Autos de bienes de difuntos, Cuzco, *Contratación*, 403, N.1, R.10. 1642.

32. AGI. Autos de bienes de difuntos, Lima, 1627, *Contratación*, 526, N.2, R.11.

33. AGI. Autos de bienes de difuntos, Quito, 1642-1643, *Contratación*, 407B, N.1, R.13. Año 1642-43.

como indica su expediente, “averse muerto a puñaladas en la boca del río de Yachuachis”<sup>34</sup>.

Muy generoso se mostró también Francisco Guerra Baquero. Natural de San Pedro de Pereiro (Orense), falleció en Indias antes de 1668, posiblemente en Panamá, y nombró por herederos a sus cuatro hermanos y a cuatro parientes pobres<sup>35</sup>. En su testamento ordena a sus albaceas que remitan a la iglesia de su patria chica una lámpara de plata de peso de 30 marcos, un cáliz con su patena, vinajeras, salvilla y una corona para la Virgen, además de un frontal y diversos ornamentos entre casullas, dalmáticas y capa de oro con guarniciones<sup>36</sup>.

En 9 de octubre de 1668, el capitán Antonio de Lemus, en nombre de Pedro Vasallo, vecino de Pereiro, presentó una petición en la Casa de la Contratación de Sevilla para que se entregasen dichos bienes a la iglesia más 300 pesos a cada hermano y 100 ducados a cada pariente. Además, por auto de 3 de diciembre de 1668 se mandaba que los 2131 pesos que vinieron del juzgado de difuntos de Panamá a esta Real Casa “se rateasen” entre los legados, es decir, que se distribuyesen de manera proporcional. De esta forma se consideró por el valor de todas las piezas de plata 3.697 reales de plata y por el valor de los ornamentos 1291 reales de plata. Finalmente, entre enero y marzo de 1669, los 572.042 maravedíes que quedaron líquidos se repartieron de la manera siguiente: 572.042 maravedíes de vellón por la manda de la lámpara y las demás piezas de plata y 92.208 maravedíes de vellón por los ornamentos. En San Pedro de Pereiro no quedan restos de estas piezas, aunque quizás se refieran a ellas uno de los dos cálices que se citan en un inventario del archivo de A Vilavella, de donde era anejo San Pedro de Pereira, una de las nueve villas del ayuntamiento de Mezquita (Orense)<sup>37</sup>.

De Domingo Martínez del Arenal sabemos que había nacido en el valle de Penagos en las montañas de Burgos, hijo de don Juan Martínez del Cotero y de doña Mariadel Arenal. Tras su marcha a las Indias se estableció en Zacatecas donde contrajo matrimonio con María Correa del Castillo. A su muerte donó una lámpara de plata y un juego de vinajeras a Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo

---

34. El documento debe referirse al río Yaguachi en la provincia ecuatoriana de Guayas.

35. AGI. Autos de bienes de difuntos, Panamá, 1667-1669, *Contratación*, 973, N.2, R.1.

36. Ninguna de estas donaciones fue tan espléndida como la de don Pedro de Carriedo que estudió José María Sánchez Cortegana, “Francisco y Pedro de Carriedo. Nuevas aportaciones al patronazgo indiano en Cantabria”. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, núm. 27 (2021): 142-148. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6183>

37. Ángel Domínguez López, “Estudio documental del arte de la platería en las parroquias de la diócesis de Ourense. Del Manierismo al Barroco. Vol. II” (tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2021), 204.

de su localidad natal<sup>38</sup>. Según el testimonio de Nicolás del Castillo, escribano general del Juzgado de bienes de difuntos de Nueva Galicia, firmado en Guadalajara (México) en 16 de abril de 1690, la lámpara pesó 44 marcos y 6 onzas y se componía de

una taza grande con su bolla, su guebo y su argolla de plata, quatro arbotantes con quatro cadenas grandes, ocho arandelas con sus arbotantes y seis mecheros el lampadil con quatro cadenas chicas, con su manipulo, quatro arbotantes, su bolla chica, dos guebos, uno grande y uno chico, cruz con su bandera, dos tornillos de hierro, y el costo que dicha lámpara tubo fue de quinientos seis pesos, tres rreales y seis granos, Y cinco pesos que consta assi mismo en la dicha partida haversele pagado a Juan Lazo de la Bega, dueño de requa, del flete de dicha lámpara hasta ponerla en la Çiudad de México.

Por último, el 2 de junio de 1690 se entregó la lámpara al harriero Joseph de León “con el fletamiento hasta la ciudad de Veracruz con 6 pesos de oro común que su señoría mandó pagarle de los rreales que han venido del Reino de Nueva Galicia”.

El convento de Santo Domingo de Vitoria fue destruido en el año 1930<sup>39</sup> y tampoco quedan restos de este legado,<sup>40</sup> pero gracias a los documentos podemos hacernos idea de la forma y tamaño de la lámpara, y conocer el modo de transporte y su coste desde Guadalajara hasta el puerto de Veracruz.

De mediados del siglo XVIII data el largo y complicado expediente de don Domingo de Oliván natural de Graus (Huesca), hijo de Vicente de Oliván y de Polonia de Miranda, alcalde de las jurisdicciones de San Juan Periban (México), y Xiquilpa (México), que murió en el valle de Cotija (México). Su testamento, firmado en 22 de febrero de 1745 refleja sus relaciones personales, su buena posición económica y su afecto por su lugar de residencia y por su patria chica. Nombra por albaceas a José de Codallos y Raval, prebendado de la Catedral de México, a su hermano Francisco de Oliván y a José de la Vega, teniente general de Alcalde Mayor, y por heredero a su hermano Francisco. Entre otras cláusulas dispone que su cuerpo sea sepultado “en la iglesia parrochial deste valle de Cotija” y “que se saquen 100 pessos y se entreguen a don Francisco Cano y a don Joseph de Morellón para que los distribuyan en el mayor adorno y cruces que están en la aiuda de parrochia deste

38. AGI. Autos de bienes de difuntos, Nueva Galicia, 1690, *Contratación*, 464, N.1.

39. Micaela J. Portilla Vitoria et al. *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria* (Vitoria: Caja de Ahorros Municipal, 1971), 3:303-318.

40. Sólo había sido citada de forma escueta por Carmen Heredia Moreno, “Plata labrada de Indias en las flotas de Nueva España durante el reinado de Carlos II (1665-1700)”, en *Plata forjando México*, coord. por Alma Montero Alarcón (México: INAH, 2011), 66.

valle". Además, menciona sus negocios, bienes muebles e inmuebles y "vestias mulares y cavallares que estan erradas con mi fierro".

Ordena también que se haga inventario de sus "rreales, plata labrada y alhajas" y que se saquen de su caudal 3.000 pesos para fundar una capellanía en la iglesia parroquial de San Miguel de Graus, 1.000 para sus hermanos y otros "doscientos pesos más menos lo que costaren dos calises que se manden hacer y se rremitan a la villa de Graos, uno para la iglesia de Nuestra Señora de la Peña y el otro para la capilla del Santo Christo de dicha villa, [...] quando aya menos rriesgo en el mar"<sup>41</sup>. Con estas últimas palabras, Domingo de Oliván debía referirse a los corsarios y piratas que infestaban las rutas comerciales por estas fechas y que hacían peligroso el tornaviaje de las flotas de Indias<sup>42</sup>.

Por esta o por otras causas, la ejecución de los cálices se demoró durante varios años. Su hermano declaró en 1752 que se estaban labrando y que el platero "por questos se están haciendo necesito para entregarlos el término de dos meses". No obstante, el recibo de entrega no se firmó hasta el año siguiente: "He travaxado de orden del sr. Oidor don Joséph Cedallos Roncal, canónigo de esta santa iglesia dos calices cincelados de buril con sus copas doradas, cucharitas y patenas, cuio peso es el de siete marcos quatro onzas y media, que a rrasón de 19 pesos marcos monta 144 pesos medio rreal, y para que conste lo firmé en México a 30 de agosto de 1753, Antonio Rodero"<sup>43</sup>. Del legado se hizo cargo Esteban Torres que lo transportó a Veracruz junto con el remanente del donativo, destinado "para los costes de gasto que puedan causar la conducción y derechos de dichos cálices", y para pagar los fletes. Llegó a Cádiz el 30 de enero de 1754 en el navío nombrado El Dragón y en el mes de julio se notificó el envío al obispo de Zaragoza, pero el prelado respondió en marzo de 1656 que Graus pertenecía al obispado de Barbastro a donde, finalmente, se remitió la ofrenda.

Por último, analizamos el expediente de Francisco Samaniego Tuesta. Sus orígenes, su trayectoria profesional y su legado ya habían sido objeto de atención en algunos estudios. Ruiz Gutiérrez nos informa que don Francisco, hijo de don Fernando de Samaniego y de doña Casilda Díaz de Tuesta, nació en el lugar de Caicedo de Yuso (Álava) y se bautizó en su parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en el año de 1598 (Fig. 3). Fue colegial y catedrático de vísperas de la Universidad

41. AGI. Autos de bienes de difuntos, México, 1753, *Contratación*, 5620, N.3.

42. Carmen Heredia Moreno, "Ejemplos de riesgos, pérdidas, rescates y extravíos de plata labrada en la Carrera de Indias a mediados del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, coord. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2013), 221-234.

43. Platero inédito que, según el expediente, trabajaba en la capital mexicana a mediados del XVIII.



Figura 3. Iglesia parroquial. Caicedo de Yuso (Álava). Procedente de pinterest.es. Colección de José Pérez.

de Osuna y del Consejo de su Majestad, pero en 1633 ya se encontraba en México como relator de la Sala del Crimen de su Real Audiencia. Más tarde marchó a Filipinas donde ejerció como Oidor de la Audiencia de Manila hasta su muerte en 1670. En su testamento legó a la iglesia de Caicedo un Crucifijo de marfil además de una custodia de plata de filigrana, de figura octógona y de 35 pulgadas y 9 líneas de alto (92, 24 cm), y una cruz de plata de 7 pulgadas y 3 líneas (18,38 cm), que se tasaron en 14.320 reales de vellón. La donación llegó a Cádiz en la fragata La Asunción en el año 1784<sup>44</sup>.

Barrientos Grandón considera que el óbito del indiano se produjo en 1660<sup>45</sup> y Abascal añade que el legado se componía de una custodia, "junto con una cruz procesional depositada en el Museo Sacro de Vitoria Gasteiz<sup>46</sup>.

No obstante, el examen detenido del expediente muestra que el 9 de abril de 1660 don Francisco hizo testamento, pero que no falleció hasta 1692 y que la tardanza en la repatriación del legado se

44. Ana Ruiz Gutiérrez, "La ruta comercial del galeón de Manila: El legado artístico de Francisco de Samaniego", *Goya*, núm. 318 (2007): 163-166.

45. Javier Barrientos Grandón, *Francisco de Samaniego y Tuesta*, Real Academia de la Historia Diccionario Biográfico Electrónico. Consultado el 15 de junio de 2022 (<http://dbe.rah.es>).

46. Juan Carlos Abascal Ruiz de Aguirre, *Caicedo Yuso: ermita del Lago e imágenes religiosas*, blog, febrero 26, 2019. Consultado el 29 de junio de 2022



Figura 4. Anónimo, *astil y sol de custodia*, 1749-1760-1792. Filigrana de plata, 43,13 cm. Caicedo de Yuso (Álava). Fotografía de Ana Ruiz Gutiérrez, 2007, 166.

debió a una serie de circunstancias fortuitas<sup>47</sup>. De hecho, fue el 22 de noviembre de 1783 cuando se informó en el Juzgado General y Privativo de bienes de difuntos de Manila que “en los bienes de los exjesuitas se halla una custodia de plata hechura de filigrana y un crucifijo de marfil que el sr. Don Francisco de Samaniego [...] dexo al cuidado de los dichos para su envio a la iglesia de Caicedo, lugar de Castilla La Rioja, su patria, y sin embargo de haber solicitado éstos orden de aquella para su remición, no tubieron respuesta”. Más adelante se detalla que el legado se componía de “una custodia de plata hechura de filigrana de tres piezas que unidas forman la altura de treinta y seis pulgadas quatro líneas, y una cruz también de plata de filigrana que sirve sobre el mismo pedestal quando no funciona el viril, con más un crucifijo de marfil de estatura de 27 pulgadas”. Se indica también que “Dichas alajas han adeudado 926 reales de vellón por fletes

y derechos reales y por la conducción de estos autos en la oficina del correo, los quales no se han satisfecho por no haber caudal de esta pertenencia”. Tras recibir la notificación, el cabildo de Caicedo respondió “que no se le comunicó la especie ni razón dello por los patrones poderestas ni han tenido noticias de ellas asta el día 29 de marzo último”. Finalmente, tras efectuar el correspondiente libramiento, se entregaron las alhajas en 14 de agosto de 1787.

Es decir, Samaniego confió su donación a los jesuitas, pero la repatriación no tuvo efecto porque los de Caicedo no recibieron el

47. AGI. Autos de bienes de difuntos, Manila, 1783, Contratación, 5692, N.8.



aviso y no dieron respuesta. Además, el Juzgado de bienes de difuntos de Manila tampoco tuvo conocimiento del legado hasta el año 1783, tras la expulsión de la Compañía de Jesús de Filipinas, y fue entonces cuando inició las diligencias pertinentes que se prolongaron hasta 1787. También se deduce de la documentación que la cruz donada por Samaniego no es la pieza procesional que hoy se guarda en el museo de Vitoria<sup>48</sup>, sino una cruz de altar, de filigrana de plata de unos 18 cm de alto,



Figura 5. Anónimo, *juego de vinajeras*, 1788. Filigrana de plata sobre plata dorada, 15,6 x 10,8 cm la salvilla, 8 cm/h las jarritas y 7,6 cm la campanilla. Catedral de Tudela (Navarra).

que se encajaba en la vara del viril cuando éste no se estaba utilizando. Del legado sólo quedan hoy el Crucifijo de marfil y el sol y vástago de la custodia (Fig. 4). Esta pieza plantea ciertas dudas porque su traza y su filigrana se aproximan a las de algunas obras cubanas del siglo XVII<sup>49</sup>, mejor que a las Filipinas del XVIII como el cáliz y vinajeras que don Pedro de Galárraga, marqués de Villamediana y administrador general de la renta del tabaco en Manila, remitió a Tudela (Navarra) en 1788 (Fig. 5)<sup>50</sup>. Tampoco podemos compararla con custodias filipinas contemporáneas, porque la única de la que tenemos noticia es la que regaló don Sebastián Hurtado de Corcuera para la Capilla Real del Alcázar de Madrid, ya desaparecida<sup>51</sup>. No obstante, la de Caicedo está documentada y su cronología se puede concretar entre la llegada de Samaniego a Manila y la fecha de su testamento o, en todo caso, de su muerte, es decir, entre 1749 y 1760 ó 1792<sup>52</sup>. Además, se sabe que en

48. De acuerdo con Rosa Martín Vaquero, "La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria", *Ondare*, núm. 19 (2000): 596, la cruz del museo de Vitoria se labró en Santo Domingo de la Calzada en la primera mitad del XVIII.

49. Jesús Pérez Morera, "La filigrana: seña de identidad de la platería cubana". Técnicas, formas y tipología", en *El tesoro del lugar florido*, coord. por Juan Jaroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro y Jesús Paniagua Pérez (Guatemala: ediciones El Forastero; México: INAH; León: Universidad de León, 2017), 417.

50. Ricardo Fernández Gracia, "El patronazgo de las artes en la Colegial de Tudela durante los siglos del Barroco", en *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar*, coord. por Manuel Retuerce Velasco, Manuel Motilva Albencio y Ascensión Bayona Lerendegui (Tudela: Ayuntamiento de Tudela, 2001), 131-132.

51. Fernando Martín, "Don Sebastián Hurtado de Corcuera y su regalo a la Real Capilla", en *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coord. por Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 243-251.

52. En una carta dirigida a D. Juan Díez de la Calle, oficial mayor de la secretaría de Nueva España, Samaniego detalla las peripecias de su viaje desde Acapulco hasta su llegada a

Filipinas también existían manufacturas de filigrana con orígenes en China y en la India<sup>53</sup>.

## 5. Conclusiones

En suma, el análisis de esta veintena de expedientes ha permitido conocer el nombre de varios plateros hasta ahora inéditos, su origen sevillano o extremeño y su lugar de residencia en las Indias. Al parecer mantuvieron buenas relaciones profesionales o de amistad con colegas españoles significativos y contaban con una posición económica desahogada, a pesar de que algunos maestros aprovecharon el viaje para trabajar en las flotas como artilleros o escribanos.

Respecto a los indianos donantes, hemos constatado su origen en diversas localidades castellanas, gallegas, catalanas o vascas. La mitad desempeñaron cargos en la Administración en México, Centroamérica, Perú o Filipinas, y todos mostraron cariño, interés o devoción por su patria chica que se tradujo en donativos para la creación de capellanías, fundación de obras piadosas u obsequios de plata labrados en Indias o en Sevilla. El regalo más repetido fue la lámpara de plata, de entre 9 y 45 marcos de peso, seguido de un cáliz y un juego de vajajeras. De las piezas más vistosas se describen todos sus elementos y medidas y, en alguna ocasión se indica el artífice de la obra o se ordena grabar el nombre del donante. Este último detalle muestra, más allá de motivaciones devocionales y afectivas, el interés del indiano por resaltar el valor de su obsequio, prueba de su munificencia y de su buena situación económica, así como su deseo de permanecer en la memoria colectiva a lo largo del tiempo. Por último, la revisión del expediente de Samaniego ha permitido precisar las piezas de su legado y su tipología, y ajustar.

## Bibliografía

Abascal Ruiz de Aguirre, Juan Carlos. *Caicedo Yuso: ermita del Lago e imágenes religiosas*, blog, febrero 26, 2019.

---

Manila y su toma de posesión en 23 de septiembre de 1649, entre ellas el huracán en el que se perdieron "muchas chucherías que traía de mi gusto y lo que más es 24 caxones de libros". Carta, Manila, 1650, Diversos-Colecciones, 27, N.15. 1650, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.

53. Fernando A. Martín, "Don Sebastián Hurtado de Corcuera", 245-248; Aurelio A. Barrón García, "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico", en *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, edit. por Luis Sazatornil Ruiz (Gijón: ediciones Trea, 2007), 409-410.

Barrientos Grandón, Javier. *Francisco de Samaniego y Tuesta*, Real Academia de la Historia Diccionario Biográfico Electrónico. Consultado el 15 de junio de 2022.

Barrón García, Aurelio A. "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte Cantábrico". En *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, editado por Luis Sazatornil Ruiz, 350-410. Gijón: Ediciones Trea, 2007.

Crespo Cárdenas, Juan. "El Arte de la Platería en Ciudad Real, 1621-1808". Tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2018.

Domínguez López, Ángel. "Estudio documental del arte de la platería en las parroquias de la diócesis de Ourense. Del Manierismo al Barroco". Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2021.

Esteban López, Natividad. "Orfebrería de Sigüenza y Atienza". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

Fernández, Alejandro; Munoa Rafael Munoa; Rabasco, Jorge. *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid: A. Fernández, R. Munoa, J. Rabasco, 1985.

Fernández Gracia, Ricardo. *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar*, coordinado por Manuel Rentería Velasco, Manuel Motilva Albencio y Ascensión Bayona Lerendegui, 119-132. Tudela: Ayuntamiento de Tudela, 2001.

Heredia Moreno, Carmen. "Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo XVI. Artistas, Artesanos y mercaderías en la Carrera de Indias". En *El arte español fuera de España*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo, 193-206. Madrid: CSIC, 2003.

—. "Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V". En *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, coordinado por Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 265-294. México: INAH; León: Universidad de León, 2008.

—. "Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada". En *OPHIR en las Indias*, coordinado por Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 449-476. México: INAH; León: Universidad de León, 2010.

—. "Plata labrada de Indias en las flotas de Nueva España durante el reinado de Carlos II (1665-1700)". En *Plata forjando México*, coordinado por Alma Montero Alarcón, 64-91. México: INAH, 2011.

—. "Ejemplos de riesgos, pérdidas, rescates y extravíos de plata labrada en la Carrera de Indias a mediados del siglo XVIII". En *Estudios de*

- Platería. San Eloy 2013*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 221-234. Murcia: Universidad de Murcia, 2013.
- . “Plata labrada en las flotas de Nueva España (1630-1639)”. En *El sueño de El Dorado*, coordinado por Jesús Paniagua Pérez, Nuria Salazar Simarro, Moisés Gámez, 219-234. León: Universidad de León; México: INAH, 2012.
- . “Trayectoria del virrey de México don Rodrigo Pacheco y Osorio y de su patrimonio suntuario al servicio de Felipe V”. En *Aurea Quersone-so*, coordinado por Gonzalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 125-140. Oporto: Universidade Católica Portuguesa; León: Universidad de León; México: INAH, 2014.
- . “Plata labrada y alhajas en las flotas de Nueva España (1650-1665)”. Ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional de la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX, León septiembre de 2021.
- . “Plata labrada y alhajas de Nueva España para iglesias españolas (1730-1739)”, SCHOLA ARTIUM. Jesús Rivas Carmona y la Historia del Arte Español, editado por Manuel Pérez Sánchez e Ignacio García Zapata, 243-261. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2023”.
- López Gutiérrez, Antonio J. “Los expedientes de bienes de difuntos del Archivo General de Indias y su aportación a la Historia del Arte”. En *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza, 107-121. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Martín, Fernando. “Don Sebastián Hurtado de Corcuera y su regalo a la Real Capilla”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 243-251. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Mejías Álvarez, María Jesús. “Caudales indianos como potenciadores de la producción artística. Algunos ejemplos en el campo de la orfebrería”. En *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*, coordinado por Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 233-238. México: INAH; León: Universidad de León, 2008.
- Pérez Morera, Jesús. “La filigrana: seña de identidad de la platería cubana. Técnicas, formas, tipología”. En *El tesoro del lugar florido*, coordinado por Juan Jaroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro y Jesús Paniagua Pérez, 401-458. Guatemala: ediciones El Forastero; México: INAH; León: Universidad de León, 2017.
- Ponz, Antonio. *Viage de España*. Tomo XIII. Madrid: por Joaquín Ibarra, 1785. Biblioteca Digital de Castilla y León.

Portilla Vitoria Micaela J. *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. Vol. 3. Vitoria: Caja de Ahorros Municipal, 1971.

Ruiz Gutiérrez, Ana. "La ruta comercial del galeón de Manila: El legado artístico de Francisco de Samaniego". *Goya*, núm. 318 (2007): 159-167.

Sánchez-Cortegana, José María. "Francisco y Pedro de Carriedo. Nuevas aportaciones al patronazgo indiano en Cantabria". *Atrio. Revista de Historia del Arte*, núm. 27 (2021): 126-152.

Sánchez González, Martín. *Santa María Magdalena. Catedral de Getafe. Parte IV. Retablos colaterales*. Tomo II Trilogía "Getafe: Centro y corazón de España. Historia, arte y cultura", 4. Consultado el 7 de junio de 2022. <https://museo.getafe.es/omeka/items/show/2228>.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007.

Sanz Serrano, María Jesús. "La orfebrería en la América española". En *Primeras Jornadas de Andalucía y América: Vol. II*, 295-304. La Rábida: Escuela de Estudios Hispanoamericanos e Instituto de Estudios Onubenses, 1981.

—. "El arte de la filigrana en Centroamérica. Su importancia a Canarias y a la Península". *Goya*, núm. 293 (2003), 103-114.

Tejada Vizueté, Francisco. *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida: Universidad de Extremadura, 1998.

Rubio, Pedro. "El arzobispo y virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla". En *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, Vol. II, coordinado por Bibiano Torres Ramírez, 115-133. La Rábida: Diputación Provincial de Huelva, 1981.



# Francisco de Herrera

## el Mozo en la capilla real de la catedral de Sevilla<sup>1</sup>

### Francisco de Herrera the Younger in the royal chapel in Seville's cathedral

**Juan María Cruz Yábar**

Museo Arqueológico Nacional de Madrid

#### **Resumen:**

La intervención de Francisco de Herrera el Mozo en las obras de la capilla real de la catedral de Sevilla (arquitectura, retablo mayor de la Virgen de los Reyes y urna de San Fernando) es bien conocida gracias a la numerosa documentación aportada por diversos autores. Sin embargo, la ausencia de la mayor parte de las trazas que hicieron los diversos artífices provoca que esa documentación no se haya interpretado de forma correcta en algunas cuestiones, como la cantidad y forma de las arcas para el cuerpo de san Fernando.

**Palabras clave:** Retablo. Urna. Francisco de Herrera el Mozo. Bernardo Simón de Pineda. Juan Laureano de Pina. Juan José Carpio.

#### **Abstract:**

Francisco de Herrera the Younger's intervention in the works of the royal chapel in the cathedral of Seville (architecture, high altarpiece for the Virgin of the Kings and the shrine of St Ferdinand) is well known due to numerous documents contributed by some authors. However, the absence of most of the drawings made by the artists leads to an incorrect interpretation of some issues of the documentation, like the number and shape of the shrines for St. Ferdinand's body.

---

1. Mi agradecimiento a todo el equipo de esta publicación por darme la oportunidad de colaborar en ella, y especialmente a la doctora Laura Illescas Díaz. Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco del Grupo de Investigación UCM 970866 "Patrimonio cultural y sociología artística, artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1833)".

**Keywords:** Altarpiece. Shrine. Francisco de Herrera the Younger. Bernardo Simón de Pineda. Juan Laureano de Pina. Juan José Carpio.

## 1. La elección de Francisco de Herrera en el concurso de trazas de 1671

El 7 de febrero de 1671 fue beatificado Fernando III “el Santo”. La ciudad de Sevilla celebró el acontecimiento con diversos actos festivos en honor de su patrón. El 8 de abril presentaron los capellanes de la capilla Real de la catedral sevillana al cabildo unos diseños del capitán Francisco de Ruesta con el estado que presentaba entonces la capilla y la reforma que planeaba, que incluía un retablo para el altar mayor de la Virgen de los Reyes y una urna para el cuerpo del Beato<sup>2</sup>.

Juan de Tejada y Alderete, residente en Madrid, escribió a un interlocutor de la catedral de Sevilla a fines de abril de 1671<sup>3</sup> que había recibido los diseños de la obra y lo comunicó al presidente del consejo real o de Castilla, que era entonces don Pedro Núñez de Guzmán, conde de Villaumbrosa (1669-1677). El conde emplazó a Tejada a mostrarle los proyectos puestos en pequeños bastidores para examinarlos con mayor comodidad. Tejada opinaba que eran excelentes y ponderó a su autor, Ruesta. Los vio con otros dos señores que aprobaron el precio de mil reales de plata pagado por los diseños, ya que en Madrid tampoco se haría por un precio mucho mayor. Comunicaría lo que decidiesen el presidente y los miembros del consejo de la cámara.

El 20 de mayo mandó la reina regente doña Mariana de Austria que se hiciera una urna de plata con partes doradas para el cuerpo de San Fernando con fondos reales de la cámara y catedralicios, que se vieran los diseños y que informaran el arzobispo Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán (1668-1684), el cabildo, el visitador y los canónigos de la capilla Real y después decidiría. El 22 de septiembre reiteró la orden y añadió que informaran acerca del proyecto artífices de confianza de la Catedral y valoraran el coste y tiempo que harían falta para hacer la urna<sup>4</sup>.

A finales de octubre informó Juan de Tejada nuevamente<sup>5</sup>. Los planos de Ruesta, que eran para la capilla, adorno del altar mayor y urna del Santo, los vieron el presidente de Castilla y los integrantes de

2. Ruesta percibió mil reales de plata en oro el 20 de abril. García Baeza, Antonio, *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el mozo*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016. 271).

3. Transcrito en Quiles, 220-221.

4. Transcrito en Sancho Corbacho, Heliodoro, “Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando”, *Boletín de Bellas Artes*, núm. 1 (1973), 95.

5. Transcrito en Sancho Corbacho, 97-100.



la cámara. Escogieron los números 8 y 10 y los rubricó el conde<sup>6</sup>, pero éste ordenó a Tejada que buscara otros proyectos en Madrid para elegir los mejores y que la soberana volviera a pedir informes, porque hubo aspectos del de Ruesta que no gustaron. En la urna el remate era pobre y de pequeño tamaño, y para su mayor adorno y mejora había que poner una estatua del Santo Rey en pie en vez de armas y corona, porque no era pertinente poner simulacros y había que mostrar lo que había dentro de la urna. En cuanto al retablo, había que sustituir las esculturas de San Pedro y San Pablo por otras de San Isidoro y San Leandro y había que elevar dentro del arco a la Virgen de los Reyes lo más posible, adornar ese arco y no conservar más que el antiguo tabernáculo de plata de la Virgen. Además había que separar el cuerpo de San Fernando de los de su mujer Beatriz de Suabia y su hijo Alfonso X el sabio y colocar estos en los dos nichos enfrentados que estaban a la entrada de la capilla.

Tejada procuró que se hicieran nuevos diseños teniendo como guía los de Ruesta y añadiendo lo dispuesto por el presidente y la cámara. Preguntó por los artífices más adecuados y eligió a Gregorio Terán, un arquitecto y escultor “muy bueno”, que hizo y firmó dos dibujos para urnas y otro para el ornato del altar. Recurrió también a Damián Zurreño “platero de los de más opinión” porque la urna sería de plata<sup>7</sup>, y al pintor y arquitecto Juan Asensio, que también firmaron sus proyectos. Sin embargo, no convencieron a Tejada, que se dirigió a su paisano el pintor real Francisco de Herrera el Mozo<sup>8</sup>, quien elaboró dos dibujos, uno para el retablo y otro para la urna. El presidente y la cámara escogieron los diseños de Francisco de Herrera sobre los demás. Tenían tafetanes colorados y al pie iban firmados por Herrera. A doña Mariana de Austria le “parecieron muy bien y los alavó mucho, y también los an visto muchos señores y de buen gusto, y a todos an paresido mui bien”. Tejada envió a Jerónimo de Aranda a Sevilla con todos los proyectos con sus bastidores en un cajón para que se informara del de Herrera “porque son los que su majestad manda ejecutar” y los demás para que se guardaran en el archivo.

El canónigo explicó la forma en que se debía proceder para redactar los informes según las cédulas reales. El cabildo había de deliberar si debían presentar cuatro informes por separado el arzobispo, el visitador, un diputado del cabildo y otro de la capilla Real, o bien uno

6. Como aclara García Baeza, eran los diseños para el retablo y la urna. Véase en la tesis García Baeza, citada en la nota núm. 2.

7. Recordamos que Damián Zurreño hizo en 1702 la urna de los Santos Justo y Pastor para la Magistral de Alcalá de Henares, donde se conserva.

8. Como es sabido, Herrera el Mozo había hecho ya para Tejada justo antes dos dibujos que grabó en Sevilla Matías de Arteaga para el famoso libro de las fiestas por la beatificación de Torre Farfán.

solo firmado de las cuatro partes. Tejada proponía en confianza y de modo reservado algunas cuestiones: que la junta nombrara rápidamente los mejores artífices, que fueran objetivos, y propuso, aunque no fuera adecuado, a Francisco de Ruesta por ser arquitecto, a Murillo, pintor “y tan inteligente en todo” y al platero Diego de León, que había hecho el pie de la custodia catedralicia<sup>9</sup>. En segundo lugar, el interlocutor debía imponer en secreto a los maestros que no se excedieran en el precio en que valoraran la obra, porque si fuera muy alto en Madrid se desentenderían. Debían actuar como tenían por costumbre los artífices, rebajando el precio inicial para que los comitentes, una vez embarcados en la empresa, tuvieran que comprometerse a acabarla. Esta cuestión “importa y es sentir de personas muy prácticas e inteligentes destas materias”; de hecho la cámara al principio no había mostrado entusiasmo ninguno por el asunto.

Tejada exigió también que las cuatro partes que debían informar a la reina le explicaran lo importante que era Herrera el Mozo, por ser el autor de los diseños, “su inteligencia y habilidad es tan general para todo lo que en esta obra se necesita”, porque dispondría los modelos para los broncees dorados y la urna en grande y la talla de piedras y jaspes “que en todos estos géneros es y igual su inteligencia y manejo”, por “su zelo de sevillano” y porque había ofrecido desplazarse a Sevilla. Mariana de Austria debía enviarle y nombrarle superintendente de la obra para asegurar el acierto de la misma, y además garantizaría su gran calidad por un buen precio “y este sentir no es solo mío sino de personas muy capaces e inteligentes destas materias con quien las e consultado”.

Tejada avisó de que Francisco de Herrera remitía un papel adjunto con la carta para explicar sus diseños. Está firmado y fechado el 30 de octubre de 1671<sup>10</sup>. Herrera quiso ganarse la voluntad de Francisco Ruesta, el único concursante sevillano, cuyo proyecto había sido rechazado en la Corte, al decir que había seguido en lo posible sus postulados “tanto por conocer su gran capacidad e inteligencia, quanto por ser todas sus advertencias mui del caso”. Ruesta explicó que había utilizado columnas áticas en el retablo porque las redondas ocupaban en sus fustes y pedestales mucho espacio del presbiterio, que era muy exiguo por el sitio que cogía el altar y el comienzo de las gradas. En consecuencia, Herrera empleó estípites, cuyos imoscapos no ocupaban casi sitio, y así cabrían estatuas con sus repisas en el estrecho espacio del arco. El pedestal podría tener el relieve que fuera preciso y se podía seguir su base en la planta; en los vuelos superiores era necesario un

9. Una vez redactados los informes debían mandarlos con los diseños de Herrera y el grande con la capilla y su planta.

10. Transcrito en Sancho Corbacho, 100-102.

corte o perfil para que no se malinterpretara, y lo haría cuando fuera necesario. De este modo dejaba el hueco del presbiterio en seis pies y los estípites quedaban mejor proporcionados. El entablamento era una simple cornisa por estar cortado, y otros miembros los hizo lisos y grandes porque eran propios de la arquitectura en piedra, cuya belleza residía en su pulimento. No utilizó dentellones, gallones ni otros elementos porque eran característicos de la talla en madera, menos complicada “y el saber trazar es saber para la materia que se traza”. Ofreció explicar cualquier cuestión que no se entendiera o gustara en la traza.

En lo relativo a la urna, el pedestal era de piedra y tenía piedras o tambanillos (placas recortadas) lisos en su superficie para que se pusiera la inscripción de la beatificación y su nuevo culto y más adelante de la esperada canonización, tres placas más para los epitafios antiguos, y había también leones en cuyas tarjetas irían las armas de Castilla y León. En el banco de la urna se pondría la espada de San Fernando. En la urna, al ser limitada en altura, descartó poner un entablamento, porque en las piezas de plata se ocultaban mucho sus vuelos y habría que elevar su remate para que se vieran<sup>11</sup>. Dispuso las medidas de otras arcas; tendría seis pies de largo y dos de alto, pero si la caja de plomo en que estaba guardado el cuerpo tuviera más envergadura, se aumentaría el tamaño de la urna en el modelo grande que debía hacerse previamente. No había dado una planta de perfil con medidas precisas porque había muchos planos irregulares entre ellos “y para que se bea la verdad desto, mándese a diferentes artífices hazer la planta y perfil dello y se verá como no combienen los unos con los otros porque cada uno lo entiende como lo sabe”. Al no conocer con precisión el emplazamiento, no podía dar plantas exactas “porque quatro dedos de sitio suelen importar en estas materias mucho” y por eso de una misma traza se podían extraer diversas plantas de mayor o menor tamaño según lo requiriera el sitio.

A finales de noviembre el cabildo se dispuso a cumplir las órdenes y vio los diseños. El 22 de diciembre firmaron y fecharon su informe cuatro artífices, el escultor Pedro Roldán, el cantero y marmolista Francisco Rodríguez de Escalona, el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda y el platero Diego de León<sup>12</sup>. Habían visto las trazas el día 13 anterior ante el deán y el cabildo de la catedral y el capellán mayor y capellanes de la capilla Real y habían elegido la traza de Herrera “por ser más adecuado al intento, de más novedad y

11. García Baeza, 277, piensa que los perfiles irregulares se deben a los del ataúd de plomo, y lo relaciona extrañamente con que Herrera por eso no utilizara un orden clásico arquitrabado.

12. Transcrito en Sancho Corbacho, 100-102. Copia con variantes transcrita y señalada en García Baeza, 696-697. Diego de León fue el único coincidente con la terna propuesta por Juan de Tejada, como se ha comentado.

primor y agradable hermosura". Apreciaron el trabajo de arquitectura, talla, escultura, embutidos, transporte y pertrechos de las piedras de jaspe en 30000 pesos de plata a ocho reales; la materia contribuiría a la fortificación y no habría problema de seguridad para la fábrica de la capilla. Vieron la escultura, arquitectura, talla, adornos de follajes, dorado de molido, cincelados de la plata y el bronce, incluido el gran tamaño de la urna y peana de la Virgen de los Reyes, que pesarían 850 marcos de plata. En la urna de San Fernando era imprescindible poner en la caja interior los cristales más finos y transparentes posibles para la exposición pública del cuerpo, con guarniciones y adornos de plata dorada de molido. Esto era por decencia de la santa reliquia y así se conseguía también que no se ensuciara como ocurriría si fuera de plata en blanco. La urna y la caja más la estatua de San Fernando tendrían hasta 1100 marcos de plata, y comprendidos la manufactura, modelos y almas de madera llegaría a 34000 pesos. Los adornos y sobrepuestos de bronce, así como las dos estatuas grandes de los arzobispos San Leandro y San Isidoro y la escultura de pequeño tamaño, más el dorado de molido, ascendería a 25600 pesos. La obra costaría en total 89600 pesos y duraría seis años. Los cuatro maestros se ofrecieron a hacerla según lo declarado.

No ha de extrañar que eligieran los dibujos de Herrera porque así lo había dispuesto la reina<sup>13</sup> y seguían las exigencias del presidente de Castilla. La estimación del precio era bastante alta, como no podía ser de otro modo por lo costoso de los materiales, y el tiempo de realización muy largo, seis años. El retablo era de jaspes y adornos de bronce dorado, pedestal con custodia, laterales con estípites y en los extremos dos estatuas de bronce dorado de San Leandro y San Isidoro sobre repisas, y trozos de cornisa encima; en el centro iría la urna de San Fernando<sup>14</sup>, el nicho con la Virgen de los Reyes sobre peana de plata de gran tamaño y riqueza y su tabernáculo, más arco de cierre. El uso de estípites manieristas, conocido en la Corte pero no utilizado en los retablos, lo rescató Herrera por ser exiguo el espacio entre el retablo y altar y las gradas (168 cm) y también para que cupieran las dos esculturas<sup>15</sup>, y en consecuencia solo puso pequeñas cornisas sobre los estípites. La arquitectura tenía, como era costumbre, pocas molduras por ser de piedra y no madera.

13. Cuestión advertida por García Baeza, 274.

14. Aunque no se dice su emplazamiento, se deduce del proyecto de Matías de Arteaga y Bernardo Simón de Pineda de 1674 que veremos a continuación. La urna y su pedestal estarían encastrados en el nicho y encima habría una separación para sostener a la Virgen de los Reyes con su peana.

15. Aspecto señalado por García Baeza, 275, aunque ya se había utilizado el estípite de gran tamaño, por ejemplo, en entradas de reinas del siglo XVII, y lo rescató por un motivo práctico. Otra cuestión es que la solución gustara en una vertiente estética y se empleara más tarde en el retablo y otras obras de adorno de la Corte.

La urna tenía un pedestal de mármol con embutido de jaspe y con placas recortadas que contendrían inscripciones de la beatificación y de los tres epitafios antiguos, leones adosados -tal vez cuatro para las esquinas- como si soportaran el peso y con tarjas con las armas de Castilla y León; encima iba un banco que mostraría la espada Lobera de san Fernando. Sobre esto iría la urna de plata con adornos de bronce dorado, de 168 x 56 cm, con la estatua de San Fernando también de plata como remate, y dentro la caja de plomo ya existente con el cuerpo del Santo. Ésta no era decente ni dejaría ver el cuerpo por todos los lados cuando se expusiera públicamente, así que los cuatro artífices sevillanos exigieron que se hiciera una caja de cristales con guarniciones y adornos de plata dorada de molido, porque siendo blanca se ensuciaría.

Aunque el sitio de la urna no se indica es muy posible que, como supone García Baeza, estuviera en la parte baja del retablo. Al ser estrecho el sitio, poco más de dos metros, Herrera no pudo disponer más que una urna de plata para contener la de plomo y debajo un pedestal y banco de mármol y jaspe. Seguramente su intención hubiera sido hacer como su amigo y compañero Sebastián de Benavente en el altar de la capilla de San Diego en Alcalá de Henares, una urna exterior de mármol y jaspe que contuviera la caja interior de plata con el cuerpo, pero tuvo que recurrir a un híbrido: el mármol y jaspe quedaron para el soporte y el arca se hizo de plata para custodiar la caja interior de plomo.

## 2. La propuesta de Matías de Arteaga y Bernardo Simón de Pineda de 1674 y un posible segundo proyecto de Herrera (1677)

A comienzos de enero de 1672 se envió el informe de conformidad desde Sevilla a Madrid, pero este proyecto no se llegó a realizar. Pasaron más de dos años y no se hizo nada, sin duda porque nadie ponía dinero para la obra<sup>16</sup>. Esto lo aprovecharon Matías de Arteaga y Bernardo Simón de Pineda, que se titularon artífice y arquitecto, respectivamente, en un escrito del 7 de mayo de 1674 aclaratorio del diseño que habían presentado para la colocación del cuerpo de san Fernando en la capilla Real<sup>17</sup>. Consideraban que era el más conveniente y arremetieron en cinco puntos contra el proyecto de Herrera de 1671. La urna no cabía prácticamente en el testero, porque la repisa de la Virgen había de tener tres varas de longitud, pero no medía más

16. Por un informe fechado por Sancho Corbacho hacia 1708 sabemos que, siendo asistente de Sevilla don Carlos Ramírez de Arellano (1673-1678), la ciudad dio 22000 ducados y 1000 reales de a ocho en plata para la obra (Sancho Corbacho, 133-134).

17. Quiles, 230-232 y García Baeza, 282-283.

que dos escasas al ocupar la mitad del sitio las estatuas de San Joaquín y Santa Ana; esa repisa debía ser de vara y media de alto pero solo tenía una vara escasa. Su escaso tamaño era contrario a la vista y al arte y contrastaba con la belleza del trono de la Virgen. La elevación forzosa de ésta provocaba la rotura del respaldo del tabernáculo para que la caja tuviera la profundidad necesaria. Por último, al quitarse de su sitio los tres cuerpos reales, éste quedaría desangelado y habría que quitar el altar que siempre había estado ahí, con el consiguiente desconsuelo de los fieles.

El lugar más apropiado para el cuerpo de San Fernando era el mismo pedestal donde estaban los tres cuerpos reales. Se añadiría una tarima de un pie de alto proporcionado a la altura del altar y se aumentaría su longitud un palmo a cada lado, hasta un total de tres varas y algo más de dos de profundidad, con lo que quedaban tres cuartas (63 cm) para poder celebrar misa. Podía aumentarse la altura del altar de San Fernando media vara y también el principal de la Virgen de los Reyes con cuatro gradas, para que se pudieran ver desde cualquier lado de la capilla y que parecieran estar unidos.

Por lo que respecta a la urna, en el frente principal que daba a la portada de la capilla habría una puerta abatible para sacar la caja de plomo<sup>18</sup> con guarnición de lapislázuli y sobrepuestos dorados, oculta por un adorno de orla con pintura en lámina y cristal, las dos caras de los costados tendrían la misma estructura y la cara que daba al altar mayor estaría dividida en tres partes. Rematarían varios ángeles con los atributos de san Fernando, pero no habría estatua del mismo por estar ya en la portada principal.

También habían dispuesto un adorno en las puertas colaterales al panteón de los cuerpos reales y jaspe en sus jambas. Todo se haría de cedro por ser madera "que con lo hermoso tiene la virtud de incorruptible" y tenerla el trono de la Virgen. Acabarían en un año para la festividad de San Fernando de 1675 (30 de mayo) y cobrarían 16000 reales de vellón por la madera, pintura y dorado, y aparte irían la plata y los cristales. Además se quitarían unas barandillas de madera toscas de siete cuartas de altura (casi dos metros) que había en torno a los cuerpos reales y se harían de hierro dorado de mate con vara y cuarta de alto (105 cm), y otras para dividir la capilla mayor con dos puertas laterales y una central, y en las gradas de subida al presbiterio se pondría una orla de madera dorada y placas de jaspe en sus paños laterales.

No llegó a buen puerto esta propuesta y tampoco ocurrió nada en los siguientes años, salvo el traslado el 26 de mayo de 1677 de los cuerpos de Beatriz de Suabia y Alfonso X a los nichos laterales, como

18. Ésta tendría el interior de seda sobredorada y una almohada de brocado.

se había previsto seis años antes. El 19 de octubre pidió Carlos II al asistente de Sevilla que procurara fondos para hacer la obra según un diseño que acompañaba a su misiva y que había elegido el consejo de Castilla. Ha de atribuirse nuevamente a Herrera, como hace García Baeza<sup>19</sup>, porque había pasado a ser maestro mayor de las obras reales por iniciativa del nuevo valido, don Juan José de Austria, medio hermano del monarca, y haría así valer sus diseños sobre los de Arteaga y Bernardo Simón. En todo caso, la ciudad no pudo aportar caudales y la obra siguió en suspenso.

Es posible que Herrera tuviera en cuenta las indicaciones de Arteaga y Bernardo Simón y trazara por eso toda la capilla mayor, y tal vez un nuevo retablo y una nueva urna. Sin embargo, nada se sabe de este posible proyecto.

### **3. Dos trazas para la capilla de José Granados de la Barrera (1683) y de Bernardo Simón de Pineda (1685) y la renuncia de Herrera a trazar nuevamente el retablo**

En 1681 llegaron fondos reales destinados a la obra de la urna<sup>20</sup>. El 21 de noviembre el soberano decidió poner como único responsable al frente de la obra al arzobispo Spínola para evitar nuevos enfrentamientos y consecuentes retrasos que habían caracterizado la empresa hasta el momento<sup>21</sup>. Spínola encargó un proyecto de urna a Juan de Valdés Leal al que contestó Herrera con el definitivo, como veremos en el siguiente apartado.

En 1683 hubo un encargo para hacer de jaspe partes importantes de la capilla. El 21 de diciembre de ese año fechó y firmó el maestro mayor de la catedral de Granada José Granados de la Barrera una estimación del valor de la obra que se pretendía hacer en el pavimento y gradas más la colocación del cuerpo del Santo.

Se precisarían 132 varas de jaspe colorado para las gradas, que serían una en la parte baja para asentar la reja que guarnecería el altar de San Fernando, otras para los dos tramos de subida al presbiterio, cada uno con diez gradas de tres varas de ancho, y tres gradas en el presbiterio y peana del altar de la Virgen de los Reyes; costaría su labor 17820 reales, a 135 reales la vara, incluidos su extracción y porte desde la cantera. En los pedestales del presbiterio, comprendido desde las gradas del altar de la Virgen hasta las tribunas, se dispondría

19. García Baeza, 286.

20. El 17 de junio de 1681 averiguamos por una carta del regente de la audiencia de Sevilla que Carlos II había destinado el arbitrio del vino a la obra de la urna.

21. García Baeza, 288. Se disolvió la diputación de la capilla Real.

una cornisa y friso de 20 varas de largo y media vara de grosor, que a 30 reales por vara ascendía a 6000 reales.

Los demás jaspes serían de diferentes colores: habría barandillas en la zona del altar de San Fernando, las dos subidas al presbiterio, los pasos a las tribunas del evangelio y la epístola y lo que iba de una a otra; tendrían 145 balaústres, que a 270 reales por pieza montaban 39150 reales. Los pasamanos y las soleras necesitarían 46 varas; sin embargo, en el espacio del Santo se restaban seis porque se harían pasamanos y solera de metal para poder moverlas: las cuatro varas de la entrada delantera hacia el altar y de dos puertas a los lados de una vara cada una. En conjunto eran 40 varas a 270 reales, es decir, 10800 reales. Los pedestales con sus rehundidos y remates serían 14 en los ángulos de las esquinas, rincones e intercolumnios, cada uno a 470 reales y en total 6440.

Los postigos de entrada a la bóveda del sepulcro, incluido machoncillos con sus entrecalles embutidas y pequeños mútilos de diferentes piedras con sus remates costarían 1000 ducados, 500 cada uno. Los chapados y enjutas en las dos subidas del interior del panteón y de las dos subidas en los pasos a las tribunas hasta los escalones costarían los cuatro 8800 reales, a 2200 cada una. El solado del presbiterio, peana del altar de la Virgen, baranda que rodeaba el altar del Santo y su peana precisaría 78 varas cuadradas, cada una a 20 ducados (17160 reales en total). Vaciar el arco y meter la rosca necesaria para su seguridad se estimó en 5800 reales.

Todas estas partidas sumaban 122970 reales y se podría completar la obra en cuatro años con oficiales para las distintas especialidades que trabajaran a la par. Además, se añadieron para los apoyos para las tribunas que subirían desde el suelo 2000 pesos o 24000 reales. En la urna y relicario de San Fernando, según la traza de Francisco de Herrera, harían falta 76000 reales para los diferentes jaspes labrados y embutidos al interior y exterior con su coronación.

Herrera García, que publicó esta documentación, pensó que este proyecto era de Francisco de Herrera el Mozo<sup>22</sup>. Sin embargo, la distinción que hace Granados de la Barrera al hablar de la urna y relicario de San Fernando “según el dibujo y demostración que para hella está hecha de don Francisco de Herera” que, como veremos, habían aprobado el rey y su consejo en enero de 1683 y contratado en noviembre de ese año dos plateros, un mes antes de la valoración de Granados, demuestra que solamente la urna era diseño del maestro mayor de las obras

22. Herrera García, Francisco Javier. “De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 24 (2012), 52. García Baeza, 295-296.



reales. Lo restante, al no citarse al tracista, hay que suponer que era traza del propio Granados de la Barrera. Éste se ausentó de Granada todo el año de 1683, llegando el cabildo a rebajarle el sueldo a la mitad en mayo por ausentarse más de cuatro meses y a quitárselo del todo a comienzos de 1684; hasta febrero de este año no hay constancia de que volviera a Granada<sup>23</sup>. Se sabe que trazó la fachada de la colegiata sevillana del Salvador pero parece poco bagaje para tanto tiempo y escaso motivo para arriesgar su oficio y salario en la catedral granadina.

El arzobispo Spínola murió el 24 de mayo de 1684. Continuó con la obra de forma interina el asistente de Sevilla don Luis de Salcedo y Arbizu hasta que don Jaime de Palafox y Cardona comenzó su arzobispado el 13 de noviembre. El diseño de Granados de la Barrera fue sustituido por otro que presentó en 1685 Bernardo Simón de Pineda a Palafox, y que fue valorado el 6 de septiembre de ese año por Alonso Moreno, maestro mayor del ducado de Arcos que trabajaba en la villa de Marchena<sup>24</sup>.

Por otra parte, el 11 de enero de 1685 había enviado Herrera el Mozo una carta a Sevilla renunciando a realizar una nueva traza para el retablo, lo que da término a su participación en el mismo<sup>25</sup>.

#### 4. Una traza para la urna de Juan de Valdés Leal (1682) y su contestación por Herrera

Descartadas las trazas de Herrera el Mozo en la arquitectura de la capilla y el retablo a su muerte en 1685, sí se prosiguió con su último proyecto para la urna. El 10 de enero de 1682 el capellán mayor transmitió al cabildo que el arzobispo "le estaba dando toda prisa a Joan de Baldés para que acabara el nuevo diseño que a paresido combeniente hacer y que luego que se acabe lo remitirá al Consejo para que precediendo la aprobación se pase a su ejecución con la mayor magestad y grandeza que se pueda"<sup>26</sup>. Este nuevo proyecto de Valdés Leal<sup>27</sup> sería para la urna.

23. René Taylor, "El arquitecto José Granados de la Barrera". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 12 (1975), 14-15.

24. Herrera García, 52. No nos ocupamos de este proyecto por no tener relación ya con Herrera el Mozo, que no volvió a actuar en las obras de arquitectura de la capilla.

25. Esta misiva es analizada por el doctor Jesús Ángel Porres Benavides en dos trabajos que está completando, por lo que no nos referimos a ella.

26. Sancho Corbacho, 104.

27. Valdés Leal había realizado en 1673 la serie de la Vida de san Ambrosio del oratorio del cuarto bajo del palacio arzobispal de Sevilla para el arzobispo.

Pérez Sánchez identificó un dibujo de Valdés Leal del Louvre con la cubierta de la urna<sup>28</sup>. Muestra una estatua de San Fernando con cetro y bola sobre un trono de leones, dos ángeles con coronas de Castilla y León sobre tarjetas y a los lados otras esculturas de San Leandro y San Isidoro sentados. La tapa de la urna se retranquea desde los laterales con volutas hacia el centro, que tiene una especie de sagrario con letras que se han leído como S. I. por san Isidoro pero parece S. L. en referencia a san Leandro, cuyas reliquias se custodiaban en la capilla.

Herrera respondió de forma virulenta en octubre de 1682 al proyecto de urna de Valdés Leal. No le parecía a propósito, primero porque su concepto eran tan ordinario que correspondía mejor en proporción a unas andas de cofradía o fachada de claustro que a un túmulo o sepulcro de santo, y en segundo término no estaba bien trazada su arquitectura, porque los soportes no eran pilares o machones sino columnas salomónicas que eran mayores que las de los arcos y a pesar de esa distinta altura se disponían todas bajo un entablamento corrido, y el pedestal o zócalo de las columnas estaba en la parte alta y no en la baja como era lógico. Los adornos eran muy corrientes y sin sobrepuestos que resaltaran la plata, y los angelitos no eran proporcionados porque los había grandes en las columnas y menores vestidos en los ángulos teniendo la corona, cuando había de ser al contrario<sup>29</sup>.

García Baeza relacionó un documento relativo a una urna para San Fernando, firmado por Bernardo Simón de Pineda, con el proyecto de este arquitecto y de Matías de Arteaga de 1674. Es posible porque hay algunos elementos coincidentes, pero nos parece que se trata de propuestas de Simón de Pineda para el proyecto de otro artífice que tuvo que examinar. Como se habla de columnas en la urna y también lo hizo Herrera en su informe de octubre de 1682, puede referirse al diseño de Valdés Leal.

En el documento se dice que la traza estaba dibujada en un pliego de marca mayor. La urna exterior se podría hacer de cedro y cubrir de plata con sus adornos, que podría ser también sobredorada para mayor adorno. Sus columnas se revestirían y todo se doraría con oro de 23 quilates y tres granos, también al interior, o bien se podían hacer las columnas de ébano adornadas de plata calada. Los recuadros serían de cristal, arrimados al trasdós de las columnas y con sus juntas en el medio de dos columnas cada vez; en vez de cristal podrían hacerse en plata historias de medio relieve o bien follajes u otros adornos. Tendría su delantera y tapa abatibles para extraer y meter la caja del

---

28. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Tres siglos de dibujo sevillan* (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995), 242-243.

29. Documento hallado por Jesús Ángel Porres Benavides y que será publicado en breve en dos trabajos de forma más amplia y pormenorizada.

cuerpo, que era según el dibujo la conservada de plomo. Simón de Pineda exigía que ésta se revistiese de brocado o funda de plata sobredorada y que se asentara sobre almohadas de brocado o bordadas para mayor perpetuidad y grandeza. La urna tendría sus llaves y en las cuatro esquinas garras o bolillas a modo de pies con cuatro ruedecillas de metal para moverla con facilidad. Podía cubrirse con un pabellón de tela para resguardarla de las humedades y la obra debía elevarse lo más posible.

El pedestal de la urna sería el que había ya en la capilla de mármol blanco con adornos de escultura y letras de medio relieve en varias lenguas en sus tres caras. Se añadiría encima, como basamento para la urna, un zócalo de jaspe negro de un palmo de altura con su coronación como adorno, y así tendría todo la altura del altar de San Fernando que estaba delante. Sobre el pedestal y zócalo iría una peana de jaspe rojo y blanco de media vara de altura en que apoyaba el relicario, que se adornaría con sobrepuestos de bronce dorado o embutidos de piedras o cartelas con mecheros para velas. Toda la altura de la pieza desde el suelo hasta el remate sería de unas cuatro varas y media (380 cm), y para que no se interpusiera a la vista del altar, trono y retablo de la Virgen de los Reyes, sería necesario subir estos una vara más en altura por medio de cuatro gradas, o bien ensanchar el presbiterio una vara y asentar sobre éste de forma octogonal<sup>30</sup>.

## 5. El último proyecto de Herrera el Mozo para la urna (1682)

Seguramente ante el peligro de que el arzobispo continuara apoyando el diseño de Valdés Leal, Herrera el Mozo envió una explicación de su proyecto de urna el 15 de diciembre de 1682<sup>31</sup>. Parece que se refiere a una nueva traza y no a la que pudo enviar en 1677. Seguro que no se trata del diseño de 1671 porque cambian muchos elementos. Su emplazamiento era ahora el altar de San Fernando y no el principal de la Virgen de los Reyes como entonces, disponía de un espacio mayor y ahora no habría solo un pedestal sino también una urna exterior que guardaría la caja interior.

La urna tendría un pedestal de jaspes variados; en 1671 había previsto mármol y jaspe embutido. El pedestal tenía a los lados ángeles, tal vez cuatro, que simulaban sostenerla. Ya no eran leones como

30. Además había que guarnecer los dos postigos de entrada al panteón con jaspe para unirlos con el pedestal y los lados de las gradas, que debían chaparse de jaspe; las puertas serían de caoba con perfiles dorados en la talla o chapados de bronce dorado. Las barandillas serían mejor de metal que de piedra, porque sus elementos eran menos gruesos y era lo obligado por haber puertas. También podrían hacerse de maderas preciosas como palosanto o cocobolo, piezas de bronce dorado y basas y cornisas de caoba.

31. García Baeza, 746-748.

en 1671 porque entonces el basamento estaba a la altura del altar mayor, pero ahora estaba por encima del de San Fernando y era indecoroso poner animales, mascarones o bichas típicos en obras profanas sobre un altar; en las obras divinas solo podía haber ángeles, grandes en este caso<sup>32</sup>. En la parte superior del pedestal había, como en 1671, una placa recortada con la inscripción, en ese lugar porque era bien visible y quedaba a la altura de los fieles para que pudieran leerla, aunque la letra fuera muy pequeña por haber poco espacio. Sin embargo, no se mencionan los tres epitafios ni la espada Lobera como en 1671 porque iban en el gran pedestal inferior.

A continuación iba la urna. Tendría una media caña en la que asentarían unas Virtudes y una guarnición de bronce dorado para embutidos de jaspes o bien chapas esmaltadas o cristales, con los colores que dejaba a elección de los responsables, lo que quiere decir que en la traza esos entrepaños estaban en blanco. En la parte superior había unas piras o brasas de fuego, cada una encima de cada virtud “en consideración de lo que resplandecen las del Santo”. Más hacia el centro, coronando el frontis, había unos muchachos con festones que significaban la abundancia de bienes que por la virtud del Santo se podían conseguir. Justo en el medio había otro muchacho tocando una trompeta y teniendo otra para explicar “el grande afecto y devoción del pueblo”. Los ángeles de las obras divinas a las que aludía Herrera podían ser también de pequeño tamaño con atributos que hicieran alusión al héroe, y por eso en el remate del arca estaba, sin duda en su centro, el Amor Divino sobre su esfera y disparando una flecha a Castilla, que representaría un ángel con una torre, porque en el lado contrario, flanqueando al Amor Divino, había otro ángel con un león; ambos ángeles se referían a san Fernando, que unió las coronas de Castilla y León. Además, había otros dos ángeles con sus insignias, el cetro y la corona, que los ofrecían al Amor.

Toda esta guarnición y esculturillas tenían que ser de bronce y no de plata por tres motivos: la primera y principal era que el metal de un objeto que guardara otro también de metal no podía ser tan rico como el interior -que era de plata-, esto aunque la hechura del arca fuera más cara que la de la caja, porque al ser de bronce dorado de molido y tener escultura valdría de manufactura, materiales y oro casi lo mismo que si fuera de plata “pero será obra más real y permanente”. En segundo lugar, cada vez que la plata se ensuciara habría que dejarla así mucho tiempo o desarmarla para limpiarla. Por último, si la urna exterior y la caja interior fueran de plata se confundirían a la

---

32. Herrera vivía en el estricto ambiente de la Corte, donde estos elementos más fantásticos aparecían por ejemplo en arcos y otras decoraciones para entradas de reinas o, como mucho, a modo de licencias en los pedestales de los retablos.

vista, y al tener vidrios la exterior dejaría ver la interior y evitaría que se ensuciara la plata blanca por mucho tiempo.

En este caso, aunque no lo indique, Herrera el Mozo tuvo en cuenta la advertencia de 1671 de Pedro Roldán, Francisco Rodríguez de Escalona, Bernardo Simón de Pineda y Diego de León en cuanto al ensuciamiento de la plata blanca, aunque ellos proponían que fuera dorada. Herrera dejó la plata en blanco en la caja pero la envolvió ahora con la urna para protegerla. También aceptó la exigencia de los cuatro artífices de hacer una caja de cristales y guarnición y adornos de plata dorada. Sin embargo, Herrera no hizo una caja así para el cuerpo, sino que para éste dispuso una de plata dorada al interior y exterior y en cambio fue la urna exterior la que ideó de cristales y metal.

La caja era dorada al interior y al exterior, sobre la cual irían unos sobrepuestos calados de plata blanca que se atornillarían a la caja y se podrían quitar, dejando esa caja lisa con el cuerpo san Fernando. Ni la caja ni la urna tendrían que tener almas de madera “porque será obra falsa y poco segura” porque si la madera fuera delgada, aunque se reforzara con hierro no duraría, y si fuera grueso ocuparía demasiado; por eso debían ser de metal como sus espigas y ensamblajes. Como dice García Baeza, Herrera añadió un pabellón para proteger la plata como habían propuesto Arteaga y Bernardo Simón en 1674.

La investigación no ha entendido la explicación de Herrera. Siempre se ha pensado que dos dibujos de urna, dosel y altar, bien conocidos y custodiados en la catedral sevillana, firmado uno por el pintor antequerano residente en Sevilla Juan José del Carpio y el otro atribuido a él<sup>33</sup>, copiaban el proyecto de Herrera. García Baeza ha tratado de casar los elementos descritos en la explicación de Herrera con estos dibujos pero no hay tal correspondencia<sup>34</sup>. Señalamos que este

33. Por Sancho Corbacho, que los publicó. Santos Márquez 2008, y García Baeza suponen que son copias de las trazas de Herrera, algo nunca discutido y que es la opinión general.

34. Según este autor, la caja era de “plata dorada muy calada con motivos lisos en ambas caras”, pero en realidad Herrera escribió que la caja era lisa dorada al interior y exterior con adornos sobrepuestos calados que se podían quitar y poner. Afirma que el pedestal iba “recrecido con un tambanillo de piedra”, pero tambanillo o piedra es una placa recortada dentro del pedestal, así que no podía recrecer la altura del mismo. Tampoco lo hacía “un pie de media caña de altura -unos 75 centímetros-; una media caña es una delgada acanaladura cóncava con perfil de un cuarto de círculo, no una medida. La alusión a los leones para sostener la urna que no se pondrían, sino ángeles, nada tiene que ver con las garras que proponían Arteaga y Bernardo Simón en 1674 como pies de la caja. Piensa que los muchachos recorrían lo que llama penacho según el dibujo de Carpio, cuando Herrera dice frontis, y que las piras o brasas que coronaban el arca lo hacían en un arco a modo de nimbo de santidad (de nuevo según Carpio), pero como explica Herrera estaban sobre las Virtudes, que a su vez asentaban sobre la media caña, así que tienen que estar en los lados de la cubierta. Por último, da por supuesto que la caja de plata para el cuerpo tenía cristales, pero no se mencionan y la confunde con la caja actual para el cuerpo que Herrera no previó.

proyecto es original de Carpio y muy posterior al de Herrera, que había sufrido una alteración fundamental desde el comienzo, no advertida: desde Sevilla se añadió una caja de cristales y plata dorada para el cuerpo, con lo que la caja de plata para el Santo prevista por Herrera quedó como arca exterior, y a su vez la urna exterior de bronce que había planeado quedó como tercer envoltorio, que llamaremos a partir de ahora relicario, según la denominación que, como veremos, le dio Bernardo Simón de Pineda en 1689, para distinguirlo de los otros dos. Por eso el único elemento de Herrera reflejado en los dibujos de Carpio es la urna de plata, a la que además se añadieron otros adornos más tarde.

En cambio, aunque no se haya advertido, hay una imagen fiel del relicario y la urna de Francisco de Herrera. Herrera García incluyó en el supuesto proyecto para la arquitectura de la capilla de Herrera el Mozo de 1683, en realidad de Granados de la Barrera, el diseño de un retablo de mármol blanco con embutidos de jaspes variados citado en otro documento no firmado ni fechado que relacionó con Herrera<sup>35</sup>. Sin embargo, se trata de un documento diferente que nada tiene que ver con el maestro mayor y que en realidad se refiere al retablo de la Virgen de los Reyes que presentó a concurso Bernardo Simón de Pineda en 1689 y que fue aprobado por el rey y su real cámara, y cuyo dibujo se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla (Fig. 1)<sup>36</sup>.

Redactado seguramente por Simón de Pineda, no hay duda en cuanto a la identificación con el dibujo del Archivo Municipal, porque se dice tanto en el documento como en el dibujo que lo había aprobado el rey y la real cámara de Castilla, y los elementos descritos en el documento encajan a la perfección con los del dibujo<sup>37</sup>.

En la explicación se hace referencia a tres dibujos, y el primero, que era el mayor, era sin duda una copia del dibujo del Archivo Municipal<sup>38</sup>. El retablo sería de mármol blanco con embutidos de jaspes diferentes y los canecillos de metal dorado, figurados en color amarillo en la traza; las dos columnas grandes serían de una pieza de jaspe y las basas y los capiteles de metal dorado. Se cita además, con los números 6 al 13, lo siguiente: El altar de la Virgen de los Reyes, el sagrario que custodiaría las reliquias de san Leandro, la Virgen de las Batallas

35. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante AGAS), 9783, exp. 4.

36. Sobre este concurso, véase: Herrera García, 54.

37. Mide 102 x 71 cm, está firmado "Bernardo Simón de Pineda inve..." y tiene la inscripción "Sevilla 28 de junio de 1689. Aprobada por la Rl Cámara a 11 de 8re de 89 Arpo. de Sevilla. Diseño de Sevilla letra E". Lo publicó y estudió acertadamente Pleguezuelo. Herrera García 2012 lo fecha en 1687. No se ha puesto en relación con este documento que ahora comentamos.

38. Éste no tiene los números que constan en el documento para identificar mejor los distintos elementos.



Figura 1. Bernardo Simón de Pineda, *Traza para el retablo de la Virgen de los Reyes en la capilla Real de la catedral de Sevilla*, 1689. Sevilla, Archivo Municipal.

de marfil que san Fernando llevaba en el arzón de su caballo en las campañas y su espada; en la puerta del sagrario iba la historia de plata y adorno de metal dorado con San Leandro bendiciendo a san Hermenegildo. También se mencionan los ángeles que sostienen la repisa o trono de la Virgen de los Reyes, las cortinas de metal dorado del pabellón, éste con remate de metal dorado y cortinas de oro y seda para poderse abrir y cerrar, el fondo del nicho coloreado de azul por tener que hacerse en lapislázuli, la tarjeta en la clave del arco de metal dorado y lapislázuli con el Espíritu Santo de plata, en el ático las dos estatuas femeninas de mármol blanco de las enjutas sobre las columnas salomónicas, que representan la Pureza y la Gracia Divina, el recuadro central con el anagrama combinado de Jesús y María de bronce dorado, fondo azul de lapislázuli y ángeles de mármol blanco, la corona de remate de metal dorado y los ángeles que la sostienen de mármol blanco.

Además, con los números 1 al 5 del dibujo se alude a otros elementos ajenos al altar y su retablo pero presentes en el dibujo: el pedestal de mármol antiguo con elogios a san Fernando en varias lenguas de medio relieve donde estaba antes su cuerpo y ahora se pondría la urna nueva; los postigos para entrar al panteón con los demás cuerpos reales, las gradas con embutidos de jaspe para subir al altar de la Virgen con sus barandillas de metal dorado y sus divisiones, y las tribunas que formarían el presbiterio alto donde se había de cantar el evangelio y la epístola.

El segundo dibujo mostraba en detalle, en diez números, el solado de los dos presbiterios y otras partes: en el pedestal donde iría la urna de San Fernando, las dos gradas para bajar a los postigos del panteón, el altar del Santo, las balaustradas coloreadas de amarillo para división de estas piezas, las gradas de subida al presbiterio y altar de la Virgen, el presbiterio con sus tribunas para evangelio y epístola, el altar con su peana y tres gradas de subida y la planta del retablo y trono.

El tercer dibujo explicaba el altar y relicario de San Fernando<sup>39</sup>; se extrajo de la traza primera, la grande y general, para mostrarlo con mayor detalle. El número 1 es el altar del Santo -que tapaba el antiguo pedestal y por eso éste no se cita-, el 2 la repisa y relicario que tenía que armarse de metal dorado y embutidos de jaspes, que incluía

39. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.), 9783, exp. 4. "Demonstración única de el relicario i altar de San Fernando. 1 Altar del Santo. 2 Repisa i relicario cuja fábrica a de ser armada toda de metal dorado i enbutidos en él los jaspes, las birtudes, los ángeles i demás adornos an de ser de metal. 3 Caja de plata que se está haciendo toda cincelada de medio relieve i con istorias de el Santo que es cubierta de otra contigua a ella y a de tener las llaves, es de metal dorada por de dentro i fuera i por los calados de la exterior de plata se descubre lo dorado dentro de las dichas ai otra de plata dorada i de cristales que ia está hecha i a de estar inmediata a el Santo. 4 Pabellón i cortinas para cubrir la santa Reliquia".



virtudes, ángeles y adornos de metal. El número 3 era la urna de plata que se estaba haciendo, cincelada de medio relieve y con historias de san Fernando, que tenía dentro la caja de plata dorada y de cristales con el cuerpo del Santo que ya estaba hecha y no se ve en el dibujo por estar cerrada la urna. Ambas estaban envueltas por el relicario referido en el punto 2, que era de metal dorado al exterior e interior. El número 4 eran el pabellón y cortinas para cubrir y resguardar la reliquia.

La explicación es mucho más parca que en los otros dos dibujos, que tenían 13 y 10 números, respectivamente, y aquí solo hay cuatro. Esto se debe a que reflejaba el proyecto de Francisco de Herrera el Mozo de 1682 que, como veremos, estaba realizando el platero Juan Laureano de Pina desde 1683. Bernardo Simón de Pineda no pretendía modificar nada aquí porque el proyecto estaba aprobado por Carlos II y, aunque lento, avanzaba y estaba ya hecha la caja del cuerpo y se estaba haciendo el arca de plata tras seis años de trabajo.

Vemos en el dibujo del Archivo Municipal sevillano los elementos descritos en las explicaciones de Herrera y Simón de Pineda (Fig. 2): la repisa de jaspe colorado con embutidos verdes con volutas y los ángeles que simulan sostener el relicario del mismo jaspe y con figuras, la placa recortada para la inscripción, la media caña y los adornos y figuras de bronce dorado, que son: en los machones con placas recortadas y cabezas de serafines, seis Virtudes Cardinales y Teologales -por ser la parte delantera se ven solamente cuatro, dos en el centro<sup>40</sup> y dos en los laterales sentadas sobre volutas: de izquierda a derecha, Prudencia, Esperanza, Justicia y Fortaleza-, encima los jarrones con llamas (pebeteros), el frontis con volutas y los dos putti con festones flanqueando la esfera de lapislázuli con el Amor Divino, y a los lados y en

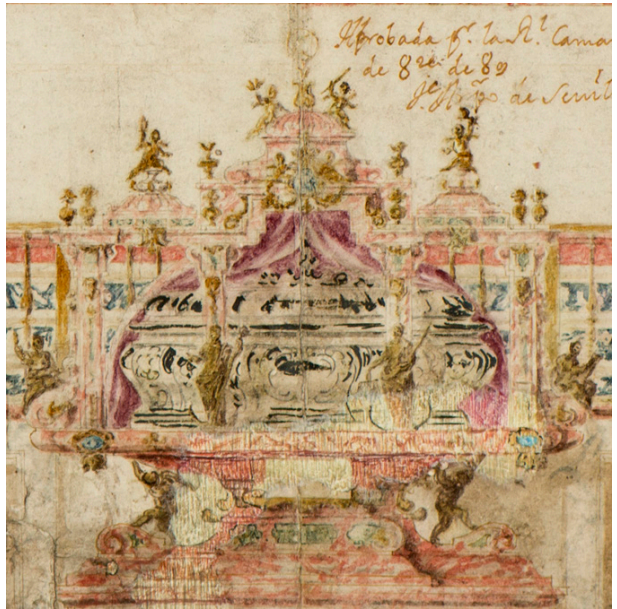


Figura 2. Detalle del relicario y urna de San Fernando de Francisco de Herrera el Mozo en el dibujo de la figura núm. 1.

40. En los dos machones restantes cuelgan dos tarjetillas de bronce dorado con su centro de lapislázuli.

el centro sobre las tres cúpulas rebajadas agallonadas los cuatro angelotes con los atributos del Santo, los dos laterales con castillo y león sobre peanas y los dos superiores con corona y cetro. De la parte central cuelga el pabellón de terciopelo que cubre la urna de plata. Ésta muestra la parte central con adornos y las cartelas curvas en la parte alta, y la tapa con gallones.

La forma es muy original en cuanto al perfil curvo de la urna y las tres cúpulas del relicario. También el concepto de dejar éste visible mediante cristales y aprovechar para colgar el dosel, si bien estos dos elementos vinieron por la recomendación de los cuatro artífices sevillanos de 1671. La cornisa quebrada hacia arriba es un rasgo inventado por Alonso Cano que siguieron muchos artífices madrileños como Herrera Barnuevo y Sebastián de Benavente. La materia es jaspe colorado con embutidos de jaspe verde para el relicario y plata en blanco en la urna.

## **6. La realización de la urna por Juan Laureano de Pina y las modificaciones de la traza de Herrera**

El diseño de Herrera fue aprobado por el consejo de Castilla y el 15 de febrero de 1683 se vio en la reunión del cabildo catedralicio<sup>41</sup>. El 22 de agosto de ese año el platero José Portillo presupuestó el precio de las arcas de plata y sus partes doradas en 12400 pesos, desglosados en 4800 pesos por el arca de plata calada que pesaría en torno a 300 marcos, a 8 pesos la hechura de cada marco, 6600 pesos por el arca interior de plata dorada que pesaría casi lo mismo, a 16 ducados de plata por marco más hechura y dorado, y el arca de cristales 1000 pesos, con peso de 60 marcos y a 14 ducados el marco. Si se unieran el arca sobredorada y el de cristales, serían unos 2400 pesos menos, para un total de 10000<sup>42</sup>. Deducimos, comparando este presupuesto y la explicación de Herrera, que se había añadido la caja de cristales y plata dorada para el cuerpo, y que el relicario se pretendía hacer de plata calada y no de bronce como había dicho Herrera; además se preveía la posibilidad de unir la caja de cristales con la urna de plata sobredorada.

El 23 de noviembre concertaron Portillo y el también platero Juan Laureano de Pina con el arzobispo Spínola la urna en una escritura

41. También se informó de que habían llegado 9000 pesos de a 26 reales de la flota procedentes de Indias de limosnas recogidas en América (Sancho Corbacho, 105).

42. García Baeza, 295, da por supuesto, a la vista de la traza de Carpio, que se trataba solamente del arca interior. No comprendió que eran tres y pensó que la plata calada y la plata sobredorada eran para un solo arca.



Figura 3. José Portillo y Juan Laureano de Pina, *Caja del cuerpo de san Fernando*, 1683-1685. Sevilla, capilla Real de la Catedral.

desaparecida<sup>43</sup>. Comenzaron por la caja en que se guarda actualmente el cuerpo de San Fernando con guarnición de plata dorada y cristales (Fig. 3) que sustituyó a la de plomo, como habían propuesto los cuatro artífices de Sevilla en 1671; la trazarían los plateros pero no Herrera, que no la había previsto. Así se dice en un informe fechado hacia 1708, que explica que el arzobispo Spínola “dexó casi acabada la caja de plata y cristales, y por su muerte la cometió don Luis de Salcedo, asistente de esta ciudad, y por su ausencia volvió a cuidar della el señor don Jaime, arzobispo”<sup>44</sup>.

La caja del cuerpo estaba muy avanzada el 18 de marzo de 1685, cuando Portillo y Laureano de Pina declararon<sup>45</sup> que habían visto la planta y perfil de la urna de metal dorado de molido al exterior e interior para el cuerpo de San Fernando, que medía unas dos varas y media de largo, vara menos sesma de anchura y más de vara de altura (210 x 80 x más de 84 cm). Tenía engoznados, medias cañas, plintos, bocelos y un perfil extraño (mayor por arriba que por abajo) en los lienzos, y tenía que ser toda de chapas labradas a martillo y solo eran vaciados unos plintos muy delgados para tapar las juntas, no apoyaba en hierro ni madera y tenía tres repartimientos en la fachada delantera y otros tantos en la trasera más los dos testeros. Había que unir las piezas sin fallo para disponer la armadura y ajustes de esas chapas, cada una de 84 cm de longitud y 63 de altura. La tapa tenía que ir engoznada a la mitad en su longitud para poder doblarla y poner una encima de otra cuando se quisiera mostrar el cuerpo del Santo, y para que entrara más luz y cayera en la caja de cristales y plata que estaban acabando. No podía haber casi separación entre ambas cajas –no más del grueso de un real de a ocho–. Al interior y exterior iría lisa con dos cerraduras

43. Santos Márquez 2009, 437-438.

44. Sancho Corbacho, 133-134.

45. Citado en García Baeza, 297-298. Comentó que aumentaron el precio en 12 pesos por cada uno de los 340 marcos debido a las dificultades, que resumió en la delgadez de detalles, dificultad de uniones, abombamiento de la tapa -que no se señala- y trabajar con chapas muy grandes.

con sus llaves para custodia del cuerpo. Todo, más manejar chapas muy grandes con el martillo y el dorado, era muy trabajoso y costoso, así que solo podrían hacerla a precio de 12 pesos cada marco. Corría por su cuenta el oro, dorado, hechuras, metal y demás gastos y pesaría unos 340 marcos. Estos elementos se corresponden con la urna de plata blanca con chapas conservada actualmente, si bien se añadieron adornos que no estaban previstos en la traza de Herrera, menos abigarrada según se ve en los dibujos de Simón de Pineda y Carpio.

Portillo pasó a mejor vida el 18 de abril. El día 26 emitió un informe Herrera el Mozo en que respondió a las observaciones de los plateros hechas en marzo<sup>46</sup>, pero pensó que se referían al relicario de bronce, cristal y esculturas en vez de a la urna de plata. La confusión tiene su explicación en que Herrera no estaba informado del añadido de la caja de cristales y plata para el cuerpo y pensaba que su caja de plata para el mismo ya estaba hecha. De este modo, imaginaba que ya se estaba haciendo el relicario de bronce, cuando era la urna de plata la que se iba a comenzar. El término confuso para designar los tres receptáculos, unas veces cajas, otras veces urnas o arcas e incluso relicario, tampoco contribuyó a aclarar la cuestión, y a su vez complica la comprensión de la documentación, lo que ha despistado igualmente a la historiografía.

Herrera el Mozo pensaba que los plateros querían labrar ese relicario de chapas a martillo sin herrajes ni fortificación, porque su intención era ejecutarla en cobre y no el bronce exigido; el cobre era más blando y corruptible así que la pieza no tendría la seguridad prevista para su mayor duración. En realidad los plateros hablaban de las chapas de plata de la urna. Herrera veía también difícil ejecutar su traza sin vaciar piezas, porque las figuras de virtudes, ángeles, muchachos y otros adornos tenían que ir lógicamente vaciados. Sin embargo, la urna de plata no tenía esculturas ni vaciados. En síntesis según el maestro mayor, la obra debía hacerse en bronce con el grueso necesario para perdurar y vaciados y reparados siguiendo muy buenos modelos tenía que hacerlos un muy buen escultor que entendiera la traza.

La otra cuestión era el modo de ajustar la obra, que no debía hacerse por marcos, lo que solo era conveniente en caso de ser plata blanca, pero menos en la dorada y en ningún caso en el bronce de que tenía que hacerse el relicario. Herrera explicó el motivo: las piezas de cobre o bronce hechas a mano o vaciadas tenían la superficie siempre igual y solo podían diferir si se realizaban de forma más gruesa o delgada y ajustadas por marcos a cuatro reales de metal el marco, y si se advertía que hacía falta más material subía el precio sin incluir la costa

de hechura y oro. Por eso había que concertar cada parte por un tanto y concertar los modelos aparte y los plateros ocuparse del vaciado y reparado y ajustar el dorado. El color del oro lucía más sobre cobre que sobre bronce, pero al poco tiempo se notaba el cobre en los ángulos y otras partes, así que había que dorar de nuevo, cosa que no ocurría con el bronce que imitaba mejor el color dorado en caso de tocarse y gastarse. Todas estas explicaciones eran superfluas porque, como dijo el propio Herrera, el modo de ajuste por marcos era el adecuado en el caso de la plata, y la urna que iban a hacer los plateros y a la que se referían era de esta materia.

El 14 de agosto de 1685 preguntó el secretario real y superintendente de la obra Íñigo Fernández del Campo al arzobispo Palafox por el desarrollo de la obra de la urna, adjuntando copias de los informes de los plateros de marzo y de Herrera de abril. Palafox pasó la consulta a Laureano de Pina, quien respondió el 23 de septiembre<sup>47</sup>. El platero explicó que el arzobispo preguntaba por la urna de metal amarillo dorada al interior y exterior de dos varas y media (210 cm) que se trataba de hacer ahora nueva, y que en cambio Herrera -que había fallecido el 25 de agosto, solo dos semanas después de enviar Fernández del Campo la carta con sus alegaciones- se refería al relicario de metal y pedestal de jaspes, que tenía figuras vaciadas de un dedo de grueso sin chapas ni dorado interior. Palafox confirmó este extremo en su respuesta a Fernández del Campo del 25 de septiembre: “don Francisco de Herrera, maestro mayor de las obras reales, parece que padeció equivocación, entendiendo se hablaba de la caja exterior en lo que de la interior se decía”.

La urna tenía, según el informe de Laureano de Pina, chapas delgadas en paños, boceles y medias cañas, y solo se vaciarían unas fajillas -las cartelas o gallones- y tornillos que atornillarían las chapas a la guarnición. El suelo sería de metal dorado aún más delgado y solo irían vaciados los pies que asentaban sobre el pedestal de piedra. Tenía mucho trabajo por los extraños perfiles del dibujo, ir cincelada al interior y el suelo, aunque al exterior fuera liso. También era muy laborioso el bruñido con asperón y piedra pómez para que el dorado se viera a través de los sobrepuestos calados de la funda de plata como mostraba el dibujo, el trabajo de martillo, ajustar las cerraduras embebidas y disimuladas en las medias cañas, que la tapa iba engoznada por mitad para poder doblarse al abrir para que se viera el cuerpo del Santo, y el frente iba también partido en dos mitades, lo que permitía que, cuando se abriera una parte corriera un lado y la otra a otro, y las chapas, que eran muy grandes (una vara) tenían que dorarse al interior y exterior de molido con azogue con riesgo para la salud y la vida. Corría por

47. García Baeza, 298-299.

cuenta de Laureano de Pina el metal, herrajes, plata y oro, y haría la caja y su suelo a 10 pesos cada marco, que consideraba barato, cuatro pesos por el metal, herrajes, cincelado, hechura y materiales y seis por el dorado (oro, manos y bruñido).

El 13 de octubre de 1685 escribió el arzobispo a Carlos II con copia del papel de Laureano de Pina en respuesta a las objeciones innecesarias de Herrera y rebajando el precio, lo que Carlos II aceptó<sup>48</sup>. Según sabemos por un nuevo contrato de 1690<sup>49</sup>, el 7 de noviembre de 1685 otorgó Laureano de Pina obligación ante el escribano sevillano Miguel Pastor de Torreblanca, otra escritura desaparecida, pero que recogía los términos expresados en su informe del 23 de septiembre; la caja que haría era la de cristales que guardaba el cuerpo. En realidad se trataba de su finalización, porque ya la había contratado con Portillo en 1683. Era de bronce completamente dorado de molido cincelado al interior y lisa al exterior más el suelo, fajillas vaciadas para sostener las juntas de las chapas y tapa partida por medio con su junta engozanada para doblar y abrir, por 10 pesos escudos de a 10 reales de plata por cada marco, cuatro por cada marco sin dorar y seis por el dorado. Esta caja es la que queda actualmente y no se dice que la trazara Herrera, quien tampoco la mencionó en su explicación porque no la había proyectado.

Continúa el contrato de 1690 en su preámbulo explicativo diciendo que el platero otorgó otra obligación ante el mismo escribano el 10 de enero de 1687, igualmente desaparecida. Ahora se iba a hacer la urna de plata blanca cincelada y calada que guardaba la caja de bronce, conforme a la traza de Francisco de Herrera, que aquí sí se cita como su autor. Tendría ocho tarjetas con historias de San Fernando y otros ornamentos del dibujo. La hechura costaría 17 escudos de a diez reales de plata por cada marco que pesara la caja, y por cada modelo de las ocho historias cobraría además 100 escudos de a 10 reales de plata.

No obstante, se habían reconocido dificultades para completar las dos cajas, por lo cual las dos escrituras se cancelaron y Laureano de Pina se obligó nuevamente en la escritura aludida del 10 de junio de 1690 a hacerlas. Se dice que haría la caja del cuerpo de bronce dorado según el modelo en tabla (montea) que había hecho Bernardo Simón de Pineda, que debió idear el sistema de doble apertura de la caja. El precio se rebajó a siete pesos por marco, los cuatro por cada marco sin dorar y solo tres por el dorado y oro.

48. Sancho Corbacho, 105.

49. Corbacho, 107. Perales Piqueres. Quiles García, Fernando, "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 75-76 (1999), 203-250.

La urna se haría en los términos del contrato anterior, por la traza de Herrera, de plata blanca cincelada con las ocho tarjetas con historias de San Fernando y demás adornos, pero ahora se dorarían las historias, ocho jeroglíficos que iban en la tapa, 16 pilastras con sus fajas, 16 garras y 16 festones que iban sobre los resaltos de la moldura, los serafines y el adorno del remate para el pabellón, las 16 cartelas de la tapa y otras flores de la fijación. Tendría unos 400 marcos, la hechura de cada marco de plata blanca a 17 pesos escudos y de cada marco de plata sobredorada a 15 ducados de plata de a 11 reales de plata antigua. Los tornillos machos de fuera serían de plata y las hembras de bronce, a tres pesos escudos cada marco de bronce. Cada uno de los modelos de las ocho historias costarían 100 escudos de a 10 reales de plata. Trabajaría a satisfacción del arzobispo y del pintor don Pedro Núñez de Villavicencio, caballero de San Juan y comendador de Villela. Acabaría en un año.

De nuevo se suspendió la obra. Según el informe fechado hacia 1708 Palafox “mudó los primeros diseños que, aprobados por el Consejo, avía comenzado el señor Espínola, y en hazer lo que está comenzado, que es los sobrepuestos de la parte de afuera de la caja de metal, la repisa donde se a de poner con su adorno, que a de ser de plata y bronce, y los simbres y roleos de donde ha de pender el pabellón”.

No se hizo al final el relicario de bronce con esculturas de Herrera que era la última según el orden lógico que se siguió. De ésta, como se ve en el dibujo de Bernardo Simón de Pineda con la fecha de 1689, pendía un pabellón. Como no se hizo el relicario, se buscó una solución más barata con un pabellón de tela con roleos de plata que acababan en cuatro soportes abalaustrados apoyados en el plinto y pedestal de jaspe. Todos estos elementos, los sobrepuestos de la caja de cristal, la crestería con los ángeles con espada, cetro y corona de la tapa de la urna de plata, el pabellón de tela -que no se ve actualmente, solo su remate de plata-, los roleos, soportes abalaustrados y plinto, se ven en los dos dibujos citados de Juan José Carpio. Esto nos permite desvelar quien ideó de estos elementos -el realizador fue Laureano de Pina y se modificaron algo<sup>50</sup>-, a los que añadimos la tapa abatible de la urna de plata, porque esta pared larga no está dorada al interior como las otras, sino que tiene tres tarjetas de plata con adornos como las exteriores de Herrera<sup>51</sup>.

50. En otro informe manuscrito sin fechar (Sancho Corbacho, 134-136) se dice que sobre la urna se hizo “un pabellón de tela de oro pendiente de unos arbotantes en que están como en el aire cuatro ángeles”, dos con corona de laurel, otro con antorcha símbolo de la Fe y otro con palma en alusión al Santo, y delante de la caja un ángel con espada y cruz y otro con cetro y corona. Estos dos últimos son los únicos que se ven actualmente.

51. Además, en otro informe de 1708 (Sancho Corbacho, 106-107), éste atribuido a Laureano de Pina (no puede ser suyo porque se dice: “Esto es sin lo que se debe al platero, el



Figura 4. Francisco de Herrera el Mozo y Juan Laureano de Pina, *Urna de san Fernando*, 1685-1722. Sevilla, capilla Real de la Catedral.

No fue hasta 1718 que Laureano de Pina se obligó a terminar la urna de forma definitiva y se dice que se seguía la traza de Francisco de Herrera (Fig. 4), acabando en 1719 y los últimos detalles en 1722; falleció al año siguiente<sup>52</sup>. En cuanto a las cuatro historias principales de la urna, son traza de Herrera como dijo Pleguezuelo<sup>53</sup>.

En conclusión, la urna actual tiene una caja de plata dorada y cristales para el cuerpo de san Fernando que trazaron José Portillo y Juan Laureano de Pina, un arca exterior de plata proyectada por Herrera el Mozo, aunque Laureano de Pina aumentó su adorno, Juan José Carpio ideó el remate con dos ángeles con tarjetas de Castilla y León, espada, cetro y corona para la misma más el dosel con los balaústres, aunque también se modificó parcialmente. No se hizo por tanto el relicario con pabellón de Herrera ni su pedestal y repisa. Por supuesto tampoco se siguieron sus trazas para el retablo y la arquitectura de la capilla. Herrera acabó desencantado porque sabía que desde Madrid no podía controlar las intromisiones de otros artífices en unas obras

---

cual está mui pobre y adelantado en años, pues se alla en setenta y ocho años”) se habla, aparte de la caja de cristales, de la urna, de bronce dorado al interior y de plata al exterior, con historias del Santo en tarjas de plata, entre las pilastras o gallones había jeroglíficos dorados con letras o versos grabados para aclarar su significado, lo mismo había en la tapa y una crestería de plata blanca y dorada sostenida por cuatro ángeles sentados de plata de media vara cada uno con castillos y leones en bandas y tarjetas, y en el medio de la crestería la corona imperial con cetro y espada y encima un pabellón. De este salían unos cimbres y roleos de plata y metal dorado que apoyaban en unos pilastrones sobre las cuatro esquinas del pedestal de piedra, éste adornado con bichas y jeroglíficos del Santo.

52. El frontal del altar de San Fernando lo hizo el platero José de Villaviciosa en la década de 1740 (Santos Márquez 2022).

53. Por falta de espacio en este trabajo, dejamos su estudio para otra ocasión, y remitimos en su iconografía al análisis realizado por Sanz Serrano, 65-95, referidas a su autor material, Laureano de Pina.



de tan larga duración, y su muerte acabó desgraciadamente por dar al traste con muchas de sus ideas que aquí rescatamos<sup>54</sup>.

## Bibliografía

García Baeza, Antonio. *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el mozo*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.

Herrera García, Francisco Javier. "Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza, prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas". *Laboratorio de Arte*, 17 (2004), 189-207.

—. "De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 24 (2012), 49-68.

Palomero Páramo, Jesús. "La platería en la catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1985, 605-609.

Perales Piqueres, María Rosa. "Aportación documental para el estudio de la urna de San Fernando: el concierto inicial". *Revista de Arte Sevillano*, núm. 1 (1982), 60-61.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995.

Quiles García, Fernando. "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 75-76 (1999), 203-250.

54. Finalmente comentaremos un dibujo de Herrera el Mozo de colección particular (415 x 2747 mm) publicado de forma muy reciente en la enriquecedora exposición del Museo Nacional del Prado, cuyo comisario ha sido el doctor Benito Navarrete Prieto, *Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total*, 282-283. Se trata de la *Liberación de san Pedro de la cárcel*, que se piensa que pudo ser preparatorio para un lienzo no realizado para el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula de Vallecas que finalmente llevó a cabo Rizi. Por nuestra parte pensamos que su destino era el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Madrid. Sebastián de Benavente contrató el retablo en 1671 y el 23 de junio cobró 300 reales por un florón para la capilla mayor y el bastidor del cuadro de San Pedro. Éste sería el que refleja el dibujo mencionado. Sin embargo, como la parroquia no disponía de fondos suficientes para pagar el retablo, el 13 de mayo la congregación de la Concepción de la parroquia ofreció dar 3000 ducados a cambio de poner su imagen escultórica en el retablo. Esto provocaría que hubiera menos sitio en la calle central y se decidiera cambiar el asunto de la pintura por otra que no precisara tanto espacio. Herrera el Mozo, que era parroquiano de San Pedro y amigo de los responsables parroquiales, pudo pintar entonces la versión de la Crucifixión de san Pedro de Guido Reni que luce hoy en el retablo y que le hemos atribuido. Nos parece imposible que Palomino, que fue también parroquiano de San Pedro y citó la *Oración en el huerto* de Herrera en el retablo de Benavente para la capilla del Cristo de las Lluvias de la parroquia (1671), no señalara la presencia de un lienzo del sevillano en el retablo mayor. En cambio, pudo no saber que la versión de Reni era de Herrera, con quien casi no tuvo trato ni comunicación.

- Santos Márquez, Antonio Joaquín. "La platería y los dibujos del pintor Juan José del Carpio". *Estudios de platería San Eloy*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 633-644. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008.
- . "José Portillo, un platero del barroco andaluz". En *Actas del Congreso Internacional de Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, coordinado por Alfredo Morales 431-440. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009.
- . "La terminación del gran proyecto de la urna de San Fernando: el frontal de altar de José de Villaviciosa, platero de la Capilla Real de la catedral de Sevilla". En *Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-XVIII*, vol. 2, coordinado por Juan Manuel Monterroso, Laura Illescas Díaz, René Jesús Payo, Fernando Quiles, 255-282. Santiago de Compostela y Sevilla: Enredars, 2022.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 47 (1981), 335-344.
- Sancho Corbacho, Heliodoro. "Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando". *Boletín de Bellas Artes*, núm. 1 (1973), 93-140.
- Sanz Serrano, María Jesús. *Juan Laureano de Pina*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981, 65-95.
- Taylor, René. "El arquitecto José Granados de la Barrera". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 12 (1975), 5-23.

# Sobre el patrocinio artístico de los Quiroga en San Miguel de Montefurado, la custodia de Juan Manuel Sanz y otras piezas de platería salmantina

About the artistic sponsorship of the Quiroga family in San Miguel de Montefurado, the monstrance of Juan Manuel Sanz and other pieces of Salamancan silversmithing

**Javier Gómez Darriba**  
Diócesis de Lugo

## **Resumen:**

Entre 1756-1767 se construyó la iglesia parroquial de San Miguel de Montefurado (Quiroga, Lugo) y en los años sucesivos que alcanzan hasta 1808 se ensamblaron y policromaron sus cinco retablos. Entonces también se enriqueció el ajuar litúrgico con piezas de platería realizadas en Salamanca. Todo ello fue patrocinado por distintos miembros de la familia Quiroga, quienes ostentaban el señorío jurisdiccional de Montefurado, el patronato del templo y el privilegio de designar al párroco. En esta inédita investigación se estudia la figura de José Nicolás de Quiroga por ser la más destacada de dicho linaje en el siglo XVIII. Junto con el cura José Antonio Quiroga sufragó la mayor parte de las obras aludidas, incluyendo la edificación de la iglesia, el retablo mayor o la custodia salmantina realizada por el platero Juan Manuel Sanz.

**Palabras clave:** Platería; Arquitectura y escultura; Barroco; Rococó; Galicia; Siglo XVIII.

## **Abstract:**

Between 1756-1767 the parish church of San Miguel de Montefurado (Quiroga, Lugo) was built and in the following years up to 1808 its five

altarpieces were assembled and polychromed. The liturgical trousseau was also enriched with silversmithing pieces made in Salamanca. All this was sponsored by different members of the Quiroga family, who held the jurisdictional lordship of Montefurado, the patronage of the church, and the privilege of appointing the parish priest. In this unpublished research analyzes the figure of José Nicolás de Quiroga as the most prominent of this lineage in the 18<sup>th</sup> century. Together with the priest José Antonio Quiroga, he paid for most of the aforementioned works, including the construction of the church, the main altarpiece, and the Salamancan monstrance made by the silversmith Juan Manuel Sanz.

**Keywords: Silversmithing;** Architecture and sculpture; Baroque; Rocco; Galicia; 18<sup>th</sup> Century.

## 1. Introducción

En el sureste de Galicia, en plena cuenca del río Sil y a menos de 1 km del célebre Túnel de Montefurado, horadado en tiempo de los romanos para la extracción del oro, se yergue con singular majestuosidad ante una plazuela la iglesia parroquial de San Miguel de Montefurado, joya barroca de la Ribeira Sacra soslayada hasta la fecha por la historiografía pese a ser un evidente símbolo del poder civil y religioso alcanzado por los Quiroga en este territorio de manera secular<sup>1</sup> (Figs. 1-2). Si bien el linaje de estos hidalgos se retrotrae como mínimo al siglo XIII, poseían el señorío de San Miguel de Montefurado al menos desde 1531. El privilegio que conllevaba ostentar dicha jurisdicción aumentó significativamente a partir de 1646, fecha en la que el obispo de Astorga concedió a Diego II de Quiroga Ribadeneira el patronato del templo de San Miguel y el derecho de presentación del beneficio de la feligresía, lo que conllevó que a partir de entonces él y sus descendientes pudiesen designar como párrocos a numerosos miembros de la familia<sup>2</sup>. El dominio de Montefurado no solo se circunscribía a los términos del curato homónimo, sino que abarcaba también otros cotos como el de Os Anguieiros, O lvedo y A Vacariza, sito este último en la parroquia de Santa Isabel de A Enciñeira, resultando además la feligresía de San Miguel la matriz de la de Santa María de Vilaster<sup>3</sup>. Todo este territorio se integraba entonces en la antigua provincia de

1. Hasta ahora solo le había dedicado unas páginas Rielo Carballo en una ficha publicada por José Manuel González Reboredo et al., *Inventario artístico de la provincia de Lugo* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980), 4:249-252.

2. Olga Gallego Domínguez, *Os Quiroga, señores dos coutos de Montefurado e do Pazo de Vilaira* (Ourense: Instituto de Estudios Valdeorreses, Grupo Marcelo Macías, 2008), 11-44.

3. Rosa María Guntiñas Rodríguez, *El municipio de Quiroga a la luz del Catastro de Ensenada* (s. l: s. e., 2021), 19-20; Jesús Río Ramilo, *Heráldica del linaje Quiroga en Galicia* (Lugo: s. e., 2022), 207.



Figura 1. Iglesia parroquial de San Miguel de Montefurado, ca.1756-1767. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

Orense y en el obispado de Astorga<sup>4</sup>. Hoy, por el contrario, se halla dentro de los límites de la provincia y diócesis de Lugo, perteneciendo íntegramente al ayuntamiento de Quiroga. No obstante, los bienes y propiedades de la familia se extendían a demarcaciones de la aún hoy provincia ourensana y del obispado asturicense, caso del coto y Casa Grande de Viloira (O Barco de Valdeorras), donde vivía José Nicolás de Quiroga, personaje que ostentaba el señorío de San Miguel de Montefurado cuando se edificó la iglesia parroquial<sup>5</sup>. De hecho, él y el cura de la misma, su pariente José Antonio Quiroga, patrocinaron las obras del templo, financiaron la mayor parte de su mobiliario e hicieron lo propio con las suntuosas alhajas procedentes de Salamanca que son objeto de estudio.

4. Francisco Río Barja, "Mapa de las jurisdicciones de la provincia de Ourense en el siglo XVIII", en *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo e a Xeografía de Galicia (Santiago de Compostela, 16-17-18 de xuño de 1988)* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1989), 25-62; Rubén Castro Redondo, *Cartografía digital de Galicia en 1753. Jurisdicciones, provincias y Reino* (Santiago de Compostela: Andavira, 2019).

5. Acerca de las posesiones y lugar habitual de residencia de José Nicolás dieron noticia Antonio Meijide Pardo, *La antigua minería del cobre en el Valle de Valdeorras* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1985), 111; y Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 46, 51, 66. Dicho personaje también era señor de Pardollán y Sobredo, Archivo Histórico Provincial de Ourense (a partir de ahora AHPOu), Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2496, leg. 5, f. 56v.



Figura 2. Fachada de la iglesia de San Miguel de Montefurado, ca. 1756-1767. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

## 2. De cómo se construyó la iglesia de Montefurado

José Nicolás de Quiroga fue un hidalgo que nació aproximadamente en 1703 y murió el 1 de abril de 1776 dejando viuda a Antonia Fernández, hermana del cura rector de Montefurado<sup>6</sup>. A lo largo de su vida poseyó las jurisdicciones citadas. En ellas y en otros territorios tenía numerosos bienes raíces (fincas, minas de cobre, casas, herrerías, etc.)<sup>7</sup>. El coto de Montefurado producía a mediados del siglo XVIII una enjundiosa riqueza diezmal gracias a las condiciones del suelo y del clima, que favorecían el cultivo y la producción de trigo, centeno, lino, nabos, patatas, vides, olivares y castañas<sup>8</sup>. En la década de 1730 su patrimonio aumentó considerablemente merced a que dos de sus tíos lo declararon heredero universal. Por aquel entonces llegó a trabajar para la

Corona como administrador de millones<sup>9</sup>. En dicho decenio participó también de la compañía que extraía cobre de las minas de Carballal da Vila (Petín, Ourense). Después de haber aportado durante largos años créditos muy enjundiosos al francés Carlos Maupas y a sus legatarios,

6. José Nicolás era hijo de Diego de Quiroga Valcarce († 1711), señor de San Miguel de Montefurado, y de Leonor Juana Álvarez de las Asturias y Nava († 1706), Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 44-53, 73. Aunque la historiografía lo menciona en ocasiones como José Nicolás de Quiroga Ribadeneira y Nava, solía firmar únicamente con su primer apellido, aun cuando algunos manuscritos lo nombren añadiendo los maternos tras Quiroga, AHPOU. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2494, leg. 7, f. 109r. y c. 2496, leg. 1, f. 147r. Su aludido cuñado y clérigo, Blas Fernández, administraba la parroquia como mínimo en 1773, aunque puede que lo hiciese desde 1770-1771, Archivo Histórico Diocesano de Lugo (a partir de ahora AHDL), Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

7. Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 44-53; Castro Redondo, *Cartografía digital de Galicia*, 219.

8. Guntiñas Rodríguez, *El municipio de Quiroga*, 33, 38, 58, 64, 66.

9. Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 46.

hasta el punto de convertirse en su principal acreedor, el empresario madrileño Juan Alonso González Masagranzas le cedió la explotación de las mismas en 1752, si bien quedaron abandonadas en la década de 1760<sup>10</sup>. En lo concerniente a sus bienes muebles destacaba una biblioteca compuesta por 98 volúmenes de autores como Ambrosio de Morales, Juan de Mariana, el padre Feijoo, fray Martín Sarmiento, Miguel de Cervantes, comedias de Calderón de la Barca y libros de filósofos griegos o de temática devocional<sup>11</sup>. En calidad de patrono de la iglesia de San Miguel de Montefurado presentó como párroco a José Antonio Quiroga. Se ignora en qué fecha, aunque consta que el cura administraba la feligresía en 1751 y que lo siguió haciendo hasta el 24 de octubre de 1770 en que falleció. Tres días antes de morir hizo testamento y designó a su pariente heredero y albacea<sup>12</sup>.

Sin estas personalidades sería imposible explicar la existencia del templo actual. Se desconoce su fundación parroquial, pero ya existía en 1233<sup>13</sup>. Tampoco se sabe cómo era su aspecto hasta mediados del XVIII, salvo que tenía menores dimensiones y que en 1728 el visitador general del obispado de Astorga permitió al cura rector reedificar la torre por estar arruinada. La cuestión de su menor tamaño se sobreentiende de una declaración de José Nicolás de Quiroga en la que enumera las obras patrocinadas por él, asegurando que había cedido a la parroquia parcelas de su propiedad para establecer el nuevo templo: “todo el terreno que ocupa la iglesia y plaza del crucero con parte de sagrado que se halla al mediodía de ella le di graciosamente”. Igualmente, carecemos de datos que ofrezcan una datación exacta del periodo en que se levantó, a lo que se añaden las incógnitas acerca del arquitecto que lo diseñó y del aparejador que dirigió la construcción. No obstante, las referencias halladas inducen a pensar que se delineó y edificó aproximadamente entre 1756-1767. Desde el primer año y de manera sucesiva las cuentas de la fábrica parroquial reflejan que los alcances de los primicieros se destinaban al depósito de la iglesia. Las tomadas a partir de 1760 y hasta 1767 son más explícitas por cuanto reseñan que dicho saldo se entregaba para la obra del flamante inmueble<sup>14</sup>. A ello se suman otras evidencias como la inscripción labrada en el exterior del brazo del Evangelio del crucero cuyas capitales

10. Meijide Pardo, *La antigua minería*, 111-114; Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 46-48.

11. Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 44-53.

12. Pidió ser amortajado con su atuendo clerical e inhumado junto al altar mayor de la iglesia. AHPOu. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2496, leg. 1, ff. 147r.-149v. Se enterró al día siguiente de fina, AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm.3, s.f. y Defunciones, núm. 1, f. 23v.

13. Isidro García Tato, *Las encomiendas gallegas de la orden militar de San Juan de Jerusalén. Estudio y edición documental. Época medieval*, (Madrid: CSIC; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, 2004), 1:168-170.

14. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

latinas rezan que los trabajos dieron comienzo en 1759: "HOC OPUS INCAPIT ANO DE MDCCLIX"<sup>15</sup>. Existía otra similar alusiva a que las obras habían concluido en la década siguiente<sup>16</sup>. Por último, se conserva un mandato expuesto el 21 de octubre de 1760 por el visitador general de Astorga que dice:

Por cuanto se está entendiendo [sic] en la obra de la iglesia parroquial de este lugar y excusarse algunos feligreses a los precisos acarreo con pretextos mal fundados según a su merced se la ha [sic] informado, en cuya atención manda a dicho abad y le da comisión y facultad para que por multas pecuniarias o censuras hasta departir hiantes, compela y apremie a los feligreses y parroquianos asistan a los carreos necesarios para dicha obra; y si en ello estuviesen morosos dará parte al fiscal general de este obispado para que pida contra ellos parta ministro a compelerles<sup>17</sup>.

De todos modos, el libro de fábrica parroquial concerniente a los años en que se reedificó apenas ofrece datos concluyentes porque la mayor parte del dinero fue otorgado a título personal por el párroco José Antonio Quiroga y, sobre todo, por el señor de Montefurado: José Nicolás de Quiroga. El primero, en su testamento de 1770, al explicar donde quería ser inhumado, se refirió al edificio como "la iglesia nueva que he fabricado de nuevo, *a cimentis*"<sup>18</sup>. El segundo, al hacer una relación de obras que había financiado en la iglesia con fecha del 25 de septiembre de 1773, declaró que "se halla enteramente perfeccionada, toda ella de bóvedas excepto las sacristías; y con vidrieras y enrejados en todas las ventanas y frontispicio, como asimesmo cuatro confesionarios a toda perfección". Manifestó también que junto con el citado cura había legado 234.000 reales, mientras que la fábrica parroquial había invertido poco más de 28.000<sup>19</sup>.

El edificio presenta planta de cruz latina pese a que su testero se halla flanqueado por dos sacristías cuadrangulares (Fig. 3). Sus paramentos se componen de mampostería de pizarra y esquisto enfoscado, en tanto que los elementos estructurales, los marcos y esquinales, así como las molduras y adornos se hallan labrados en la popularmente conocida como *pedra cabaleira*, roca sedimentaria que probablemente proceda de la consolidación de las terrazas aluviales

15. Existe una réplica del siglo XX en el interior de la iglesia por hallarse la original un tanto ilegible.

16. Olga Gallego Domínguez, "Una muestra de radicalismo social y de resistencia antiseñorial en la provincia de Orense", *Boletín Auriense*, núm. 25 (1997): 241.

17. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

18. AHPOu. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2496, leg. 1, f. 147r.

19. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.



del Sil y que resulta muy llamativa por su característico tono rojizo<sup>20</sup>. La torre campanario cumple a su vez la función de fachada principal. La conforman tres cuerpos cuadrangulares decrecientes en altura y divididos por cornisas. Los dos primeros se hallan articulados por pilastras toscanas de fuste cajeado y resaltado, así como por columnillas del mismo orden. Todos estos elementos flanquean al eje central, donde se abren los vanos de la puerta principal, hornacina y óculo, relegándose a la última altura los arquillos de medio punto que cobijan las campanas. Corona la torre una cubierta de pizarra a cuatro aguas presidida por un chapitel octogonal. Sobre la portada, de arco adintelado y marco moldurado y acodado, se halla una cartela con una inscripción hoy borrada que debe ponerse en contexto con otra semejante presente en un lateral de la torre, así como con los sillares marmóreos del frontis. Las primeras contenían epígrafes alusivos a la fundación y patronato de la iglesia, así como a su reedificación en la década de 1760. Estos datos se conocen gracias a unos documentos decimonónicos, pues las inscripciones pétreas resultan ilegibles después de que fuesen picadas el 3 de abril de 1814 en el contexto de una revuelta popular contra los Quiroga<sup>21</sup>. Respecto a los sillares de tono blanquecino, o bien se dispusieron en el siglo XVIII para albergar los escudos del linaje que nunca se llegaron a labrar, o bien se colocaron en el XIX para sustituir a las viejas piedras donde figuraría la heráldica de los Quiroga.

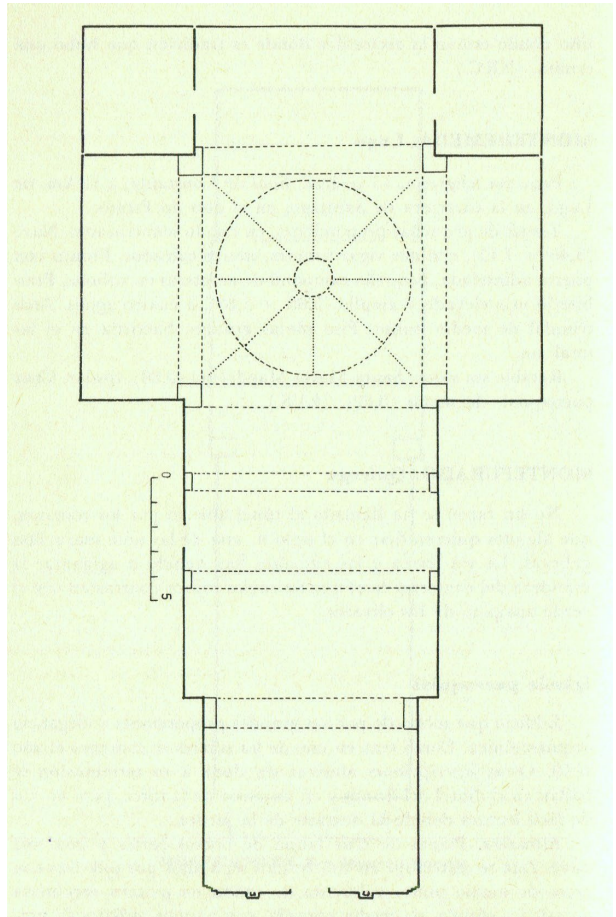


Figura 3. Planta de la iglesia de San Miguel de Montefurado, ca.1756-1767. (González Reboredo et al., *Inventario*, 250).

20. Daniel Ballesteros et al., *Las montañas do Courel. Una geología muy humana* (Quiroga: Asociación Montañas do Courel, 2018), 100.

21. Gallego Domínguez, "Una muestra de radicalismo", 241; de la misma autora, *Os Quiroga*, 48-49, 60, 62.



Figura 4. Nave de la iglesia de San Miguel de Montefurado, ca.1756-1767. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

En el interior su única nave se divide en un primer tramo que cobija el coro y sotacoro (Fig. 4). Ambos se cubren con bóveda de arista y en el segundo se halla el baptisterio. Sus tres siguientes tramos se articulan con pilastras toscanas en las que se apoyan los arcos fajones de la bóveda de cañón. Los brazos del crucero y la capilla mayor carecen de elementos articuladores y reiteran el tipo de abovedamiento del cuerpo de la iglesia, abriéndose sobre las pechinas del sector central del transepto una media naranja con nervios radiales coronada a su vez por una linterna cupulada.

### 3. De cómo se hicieron los retablos, esculturas y demás mobiliario

Al tratar el interior del templo hay que hacer obligada referencia a su mobiliario porque también fue patrocinado por los Quiroga. En la nave existen dos retablos-hornacina casi gemelos dedicados en origen a la Santa Cruz y a la Virgen del Carmen<sup>22</sup> (Figs. 5-6). Se articulan por medio de estípites y conservan en gran medida su primigenia policromía. Su tipología y estilo inducen a pensar que hubo de entallarlos

22. Así lo refieren dos documentos de 1773 y 1808 que pronto citaremos. También otro anterior (1770), AHPou. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2496, leg. 1, f. 147v.



Figura 5. Retablo del lado del Evangelio de la nave, ensamblado ca.1745-1768; pintado y dorado en 1768. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 6. Retablo del lado de la Epístola de la nave, ensamblado ca.1745-1768; pintado y dorado en 1787. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

y ensamblarlos un obrador gallego no más tarde de la segunda mitad de la década de 1760<sup>23</sup>. Puede que se realizasen entre 1745-1758 para la antigua iglesia y que se recolocasen en la nueva. En cualquier caso, se pintaron y doraron años después de su ejecución. El del muro del Evangelio posee dos cartelas que rezan: "Este colateral se pintó a cuenta de don José Antonio Quiroga, cura de esta feligresía. Año de 1768". Se ignora quién lo policromó, pero, sin ánimo de atribuir dicha labor a nadie, hay que hacer constar la importancia que tenía entonces en tierras quiroguesas y en su marco geográfico circundante el taller de Juan Pardo, asentado en el lugar de Os Novais, curato de Santa Mariña

23. Esta hipótesis contradice la de Rielo Carballo, quien, sin documentarlos, asegura que "proceden de escuela salmantina", González Reboredo et al., *Inventario*, 252.

de Sequeiros (Quiroga). Precisamente en 1769 este artista fue contratado junto con su convecino Francisco Somoza para pintar y dorar el retablo mayor de la cercana parroquia de San Xoán de Barrio (A Pobra de Trives, Ourense)<sup>24</sup>. El mueble de Montefurado se halla presidido por una imagen del Sagrado Corazón del siglo XX, aunque conserva en su copete una estatuilla dieciochesca del arcángel san Gabriel sosteniendo sobre su cabeza el anagrama del Ave María. Portaría en su diestra un ramillete de lirios ya perdido. Frente a este retablo se sitúa un altar de Ánimas regido por una talla del Crucificado y coronado por otra de la Virgen del Carmen. Tiene un par de letreros en los que se pincela el siguiente texto: "Este colateral se pintó siendo abad don Blas Fernández y a su cuenta. Año de 1787". En definitiva, la policromía de ambos retablos corrió a cargo de dos párrocos íntimamente ligados a los Quiroga: José Antonio formaba parte del linaje y Blas era cuñado de José Nicolás de Quiroga.

Precisamente José Antonio, tres días antes de morir, dispuso en su testamento donar 12.000 reales con destino a la obra del retablo mayor<sup>25</sup> (Fig. 7). El dato acredita que el mueble se hizo entre 1770-1773, pues el 25 de septiembre de este último año José Nicolás reseñó las obras que había financiado en la iglesia y entre ellas citó "las tres imágenes de san Miguel, san José y san Diego, doradas y estofadas según hoy se encuentran; y también los retablos colaterales de la Cruz y del Carmen". Recalcó que el dinero dado por el cura no había alcanzado para costear el retablo mayor y que había puesto de su peculio 2.400 reales para acabar de pagarlo<sup>26</sup>. Se desconoce quién lo diseñó y ensambló. Estilísticamente transita entre el barroco y el rococó, intuyéndose una factura foránea a Galicia, probablemente de un taller castellanoleonés. En este sentido, cabe llamar la atención acerca de las evidentes similitudes estructurales y ornamentales que presenta con el retablo de la Virgen del Rosario de la colegiata de Villafranca del Bierzo, el cual también cuenta con un grupo escultórico del arcángel san Miguel luchando contra el demonio muy semejante al que nos ocupa. El parecido entre ambos muebles es tal, que no cabe duda de que hubieron de ser ideados por un mismo artista cuya identidad se ignora. Tampoco se sabe qué pintor le aportó el colorido y oro que todavía relucen. Lo único cierto a juzgar por dos inscripciones que conserva es que "se hizo y pintó siendo abad don Blas Fernández. Año de 1797". En cuanto a la iconografía, cabe señalar que en el banco aparecen dos tarjas con

24. El mueble tenía estípites. El acuerdo se escrituró el 25 de marzo. Ambos pintores sabían firmar y por la compra de materiales y trabajo cobrarían 2.800 reales de vellón, AHPOu. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2495, leg. 4, ff. 73r.-73v.

25. AHPOu. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2496, leg. 1, f. 148r.; AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Defunciones, núm. 1, f. 23v.

26. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.



Figura 7. Retablo mayor, ensamblado ca.1770-1773; pintado y dorado en 1797. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

los relieves del Ángel de la guarda apoyando su mano en la cabeza de un niño en actitud orante, así como el arcángel san Miguel con la balanza pesando las almas. En el primer cuerpo las tallas de san José con el Niño, san Diego de Alcalá y, en la hornacina central, nuevamente el patrono de la parroquia, ahora blandiendo su espada sobre el diablo. Bajo este encasamiento se halla el tabernáculo, en cuya puerta del sagrario se talla el Cordero de Dios sobre el Libro de los Siete Sellos, mientras que en el expositor la escultura del Niño Jesús bendiciendo con una mano y sosteniendo el orbe con la otra. En el ático emergen dos nuevos arcángeles sobre la cornisa y el Padre Eterno en el copete. Su única hornacina queda presidida por una talla de san Juan Evangelista de la primera mitad del siglo XVII que creemos procedente de un Calvario, del que también formaría parte la Virgen que rige el ático del retablo del brazo de la Epístola.

Pese a que los Quiroga tendrían derecho a colocar sus armas en el mueble por ser patronos del templo, optaron por reivindicar su linaje de manera más sutil por medio de la iconografía. Que san José y san Diego de Alcalá flanqueen la escultura del titular no responde a un hecho casual. El primero era el santo patrón de los dos Quiroga



Figura 8. Antiguo sagrario del altar mayor, tallado ca.1723-1735; pintado y dorado por Juan Pardo ca.1733-1735. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

que financiaron las obras del templo. Ya en la visita pastoral del 4 de junio de 1767 quedó de manifiesto que la iglesia contaba con una capellanía dedicada al santo, pero que carecía de “altar ni efigie, por no ser de obligación del capellán; y la que hay del patriarca san José se hizo a expensas de don José Antonio Quiroga, abad actual de ella”<sup>27</sup>. Como se ha podido comprobar en la relación de obras de 1773, su pariente José Nicolás pagó otra imagen para el retablo mayor, cuyas características formales casan a la perfección con las demás tallas del mueble. En cuanto al santo franciscano, consideramos que se esculpió en memoria de los ascendientes que habían logrado para los Quiroga cuanto poder ostentaban. Diego era el nombre de los personajes que en los siglos XVI y XVII habían conseguido el señorío de Montefurado y el pa-

tronato de la iglesia. También se llamaba así el padre de José Nicolás, predecesor al mando de la jurisdicción. Además, su hijo nombró de esta manera a dos de sus vástagos<sup>28</sup>.

La aparición del flamante retablo hubo de relegar a un segundo plano al sagrario que hoy se conserva en el baptisterio (Fig. 8). Esta pieza, magníficamente tallada y dorada, fue realizada por un ignoto escultor entre 1723-1733. Ello se sabe gracias a que en abril de 1723 el visitador general de Astorga ordenó realizarla con el caudal de la fábrica parroquial, dejándole libertad al cura para que ajustase su costo. Las cuentas tomadas entre agosto de 1733 y dicho mes de 1735 demuestran que la doró el pintor Juan Pardo, residente en el citado lugar de Os Novais. Como la feligresía no contaba con liquidez, hubo que pagarle por su trabajo con 45 “tegas” (ferrados) de pan, equivalentes entonces a 315 reales<sup>29</sup>.

27. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

28. Sobre los miembros de este linaje véase Gallego Domínguez, *Os Quiroga*.

29. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f. Como se apuntó, un artista homónimo siguió vecinado en Os Novais en las décadas siguientes. Ignoramos si se trataba del mismo o de un pariente. Sea como fuere, aparte de esta obra y de la ya citada de 1769, Juan Pardo cobró 2.517 reales en 1748 por pintar y dorar en la iglesia parroquial de Santiago de Petín (Petín, Ourense) el marco de un frontal, dos ciriales y dos hacheros realizados por el escultor Hermenegildo Pimentel. Véase en Mi-



Figura 9. Retablo del brazo del Evangelio del crucero, ensamblado ca.1770-1790; pintado y dorado por Juan Benito García Raposo ca.1805-1808. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 10. Retablo del brazo de la Epístola del crucero, ensamblado ca.1770-1790; pintado y dorado por Juan Benito García Raposo en 1805. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

En lo tocante a los retablos del crucero, casi idénticos, cabe señalar que originalmente estaban dedicados a la Virgen del Rosario y a la de las Angustias (Figs. 9-10). Debieron de ser diseñados y ensamblados entre 1770-1790 por un desconocido taller que hubo de trabajar para algunas iglesias orensanas, pues resultan casi un calco del retablo del Crucificado y la Virgen del Carmen de la parroquia de San Miguel de Bidueira (Manzaneda, Ourense), del retablo mayor de San Sebastián de Paradela (O Bolo, Ourense) "y de los colaterales de la conventual del Buen Jesús de Trandeiras (Xinzo de Limia, Ourense),

guel Ángel González García, "El arte barroco en Valdeorras: centros, maestros y clientes", en *VI.ª Semana de historia de Valdeorras*, coord. Justo Carnicero Méndez-Aguirre et al. (O Barco de Valdeorras: Instituto de Estudios Valdeorreses, 1998), 81. Hacia 1752-1753 continuaba viviendo en la parroquia de Sequeiros y percibía 400 reales de salario anual, Luis López Pombo, *La Encomienda de Quiroga y sus Documentos (1186-1831)* (Lugo: Diputación Provincial, 2002), 26.

terminados de pagar en 1790".<sup>30</sup> Además, comparten bastantes semejanzas con el mayor de Santo André de Prada (A Veiga, Ourense), donde no por casualidad aparece la heráldica de los Quiroga en el frontal de la mesa de altar y en la clave de la media naranja. Los retablos de Montefurado responden al estilo rococó, aunque de ornamentación más atenuada que el mayor. Su incipiente aire academicista viene dado porque fueron policromados años después de haberse asentado. De dicha labor se encargó el "pintor escultor" lucense Juan Benito García Raposo, quien, en un ajuste de cuentas firmado por él con fecha de 21 de marzo de 1808, repasó todas las partidas que había cobrado del cura de Montefurado -Manuel Antonio Rodríguez de Sierra- por los trabajos desempeñados en esta y otras parroquias quiroguesas entre 1805-1808. De tal forma que declaró haber percibido 3.500 reales "por el retablo de las Angustias de esta iglesia, con la mesa de altar a la romana, poniendo yo todo el material de madera y pintura, pagando un barroso para deshacer el poyal de piedra"; 1.400 "por la pintura del altar del Rosario que estaba con aparejo blanco y se puso la mesa también a la romana"; 500 por policromar del mismo modo la mesa del altar mayor, en la que situó el letrero "LOCUS ISTE SANCTUS EST" (este lugar es sagrado). Igualmente, recibió 620 reales "por las dos mesas a la romana del altar del Carmen y Cristo del frente, poniendo todo como las otra [sic] y pintando los hierros de las lámparas". A ello hay que sumar 5.040 reales que se le abonaron por pintar el retablo mayor de Santa María de Vilaster y 4.500 por hacer lo propio con el de Santa Isabel da Enciñeira<sup>31</sup>. Fueron estas, en definitiva, las labores llevadas a cabo por un polifacético artista activo en Lugo y en parte de su actual provincia desde la década de 1770 en adelante, cuya obra se empieza a conocer desde fechas recientes<sup>32</sup>.

Precisamente, en el mueble del brazo de la Epístola del crucero existe un rótulo que reza: "Este retablo se pintó siendo abad don Manuel Antonio Rodríguez Serra. Por el maestro Raposo. Año de 1805". Sobre este se abre la hornacina principal presidida por una imagen de la Inmaculada del siglo XX. En los intercolumnios se ubican un san Antonio de Padua con el Niño y un san Blas cuyas características formales inducen a pensar que hubieron de salir de la misma gubia. Lo cierto

30. Miguel Ángel González García, "Trandeiras, un convento franciscano para A Limia: Historia y Arte (breves apuntes)", en *Hidacio da Limia e o seu tempo: a Gallaecia sueva. A Limia na época medieval*, ed. Fermín E. Pérez Losada (Xinzo de Limia: Concello de Xinzo de Limia, 2014), 332.

31. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

32. Rosa María Fernández Gómez, "La pintura sacra en el Municipio de As Nogais (Lugo)", *Lucensia* 10, núm. 20 (2000): 175-179; Marcos Gerardo Calles Lombao, "Promotores y artistas en la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo durante los siglos XVII y XVIII" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2021), 309, 652; María Teresa García Campello y Ana Goy Diz, "Los caminos del arte entre Galicia y el Bierzo: una aproximación a la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Torés (Lugo)", *BSAA Arte*, núm. 88 (2022): 225, 233-234, 236-242, <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.221-245>.





Figura 11. Anónimo, *San Miguel Arcángel*, último tercio del siglo XVIII. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

es que en 1808 se adquirió una talla del santo franciscano “hecho y pintado en Orense, con porte costó 454 reales”. Es posible que se trate del mismo. Respecto al santo médico y obispo, cabe recalcar que existía una imagen previa que el visitador general de Astorga ordenó enterrar el 26 de octubre de 1749 junto con otra de santa Lucía por hallarse “sumamente indecentes y no causar devoción”. El ático del mueble lo tutela una Virgen de la primera mitad del XVII que, como se apuntó, formaría parte junto con el san Juan del altar mayor de un Calvario dispuesto en la antigua iglesia. El retablo parejo del brazo del Evangelio carece de rótulos y aunque consta que el cura Blas Fernández pagó a sus expensas en la primera mitad de 1785 una imagen de la Virgen del Rosario cuyo costo ascendió a 900 reales<sup>33</sup>, consideramos que la presente en el ático es anterior, pudiendo datar incluso del último tercio del siglo XVI o del primero del XVII. En la actualidad la hornacina del cuerpo principal se halla ocupada por una imagen de la Virgen de Fátima del siglo pasado. En los entrepaños se ubican dos ángeles pertenecientes al mueble original que portan un par de lienzos en los que se pincela un mensaje inmaculista: “Tota pulchra es Maria: et macula originalis non est in te” (toda hermosa eres María; y el pecado original no está en ti).



Figura 12. Silla del señor de San Miguel de Montefurado, ca.1755-1770. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

33. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

Terminamos este apartado señalando que la iglesia también cuenta con un tornavoz barroco de ca.1740-1770; una imagen procesional del arcángel san Miguel del último tercio del siglo XVIII<sup>34</sup> (Fig. 11); y, por último, la silla en la que los señores de Montefurado y patronos del templo se sentaban cuando acudían a las celebraciones<sup>35</sup> (Fig. 12). Basta analizar sus placas dentadas entre otros elementos decorativos para advertir que se realizó hacia 1755-1770, siendo muy probable que se hiciese en la década de 1760 coincidiendo con la construcción y dedicación de la iglesia. Hoy se halla en el presbiterio y cumple las funciones de sede<sup>36</sup>.

#### 4. La platería salmantina de Montefurado

En la década de 1970 Brasas Egido ponderó la platería salmantina del tercio central del siglo XVIII como una de las escuelas de mayor calidad artística dentro del barroco español, algo que reiteró Cruz Valdovinos y que refrendó Pérez Hernández en sus múltiples investigaciones. En Salamanca surgieron artífices notabilísimos capaces de crear genuinas tipologías de orfebrería demandadas por instituciones religiosas de gran poderío económico o por particulares que quisieron ennoblecer el ajuar litúrgico de sus capillas privadas o parroquias. El prestigio del que gozó la platería de la ciudad del Tormes lo evidencia la disparidad geográfica de su clientela, repartiéndose todavía hoy sus mejores piezas por multitud de catedrales, monasterios y conventos de la Meseta Norte y del antiguo Reino de Galicia<sup>37</sup>. Incluso alguna feligresía gallega, en tiempos de bonanza, pudo permitirse el lujo de adquirir alhajas de reputados artistas como Manuel García Crespo entre otros<sup>38</sup>.

A este tráfico comercial no fue ajeno San Miguel de Montefurado, curato que, gracias al patrocinio de los Quiroga, posee una magnífica custodia portátil ejecutada por Juan Manuel Sanz de Velasco y un juego de salvilla con vinajeras presumiblemente realizado por Antonio

34. Rielo Carballo indica que fue hecha en un taller salmantino en 1797-1798, González Reborado et al., *Inventario*, 252.

35. Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 60, 62.

36. Presenta las armas de los Ribadeneira, Quiroga, Losada y Valcarce. El cuartel restante ha sido identificado como el de los Pertierra por Río Ramilo, *Heráldica del linaje*, 208.

37. José Carlos Brasas Egido, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, núm. 40-41 (1975): 434; del mismo autor, *La platería vallisoletana y su difusión* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980), 319-320; José Manuel Cruz Valdovinos, "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coord. Antonio Bonet Correa (Madrid: Cátedra, 1982), 129-130.

38. Ángel López Domínguez, "Noticias sobre la llegada de orfebrería foránea a algunos templos de la Alta Limia ourensana", en *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coord. Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro (León: Universidad de León, 2010), 433-440.

Fernández Clemente. El origen salmantino de las piezas no solo queda acreditado por su triple marcaje, sino también porque su patrocinador, José Nicolás de Quiroga, aludió a estas en una relación de las obras que había llevado a cabo en el templo, texto que manifiesta que hubo más alhajas tormesinas que las que hoy se conservan, puesto que el 25 de septiembre de 1773 reconoció haber sufragado “un tabernáculo o viril a todo coste y una lámpara de plata que uno y otro tienen mis nombres y apellidos, fabricadas en Salamanca, como asimesmo dos vinajeras medianas”<sup>39</sup>. El primer personaje que destacó la calidad de las piezas fue el cura párroco Manuel Antonio Rodríguez de Sierra en 1801. Al hacer el inventario de alhajas que atesoraba la iglesia, citó a la custodia como “el viril, que es de plata con salpicados dorados, obra bien trabajada y de excelente hechura”. Misma terminología empleó para reseñar la lámpara, hoy en paradero desconocido<sup>40</sup>. No consta que se perdiese durante el saqueo que sufrió la iglesia el 11 de junio de 1809 por parte de las tropas francesas comandadas por el mariscal Soult en su retirada hacia Castilla<sup>41</sup>. Dicho esto, cabría preguntarse si también se realizaron en Salamanca otras piezas argénteas grabadas con el nombre de José Nicolás, caso de una escribanía y de 18 tenedores que poseían sus herederos en 1833<sup>42</sup>. Otra incógnita por resolver atañe a la relación que los Quiroga pudieran tener con la ciudad del Tormes. Lo único cierto es que en 1769 se hallaba “estante” en ella un personaje de su confianza llamado Benito Antonio Yáñez. Era natural de Montefurado y ejercía como médico titular en la villa de Vilvestre (Salamanca). En aquel año otorgó poder al cura José Antonio para que vendiese sus bienes muebles y raíces, así como los derechos y acciones que le correspondían por la legítima de sus progenitores<sup>43</sup>.

39. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

40. No fue tan benevolente con las restantes piezas del ajuar. La cruz, por ejemplo, mereció el calificativo “de peso bastante, pero mala hechura”, lo mismo que una lámpara pequeña. También citó la salvilla con vinajeras que pronto analizaremos; tres cálices con sus patenas; un copón sin dorar; un portaviático; un incensario con su naveta; dos candeleros de 4 libras de peso y unas crismeras. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

41. La cofradía del Santísimo reconoció haber perdido entonces 25 libras de cera. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Cofradía del Santísimo, núm. 3, s.f. Acerca de los numerosos y graves destrozos que ocasionaron los franceses en Montefurado véase Paulo Nogueira Santiago, *As campañas do mariscal Soult en Galiza e Portugal (1809)* (Noia: Toxosoutos, 2008), 189-190; Eleutino Álvarez Álvarez e Isidro García Tato, *Las encomiendas gallegas de la orden militar de San Juan de Jerusalén. Estudio y edición documental. La encomienda de Quiroga*, t. 2, vol. 1 (Madrid: CSIC; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, 2010), 40-42, 96-97; José Fernando Navas Ramírez-Cruzado, *Victorias de Galicia. Guerra de la Independencia. Cuando el pueblo gallego derrotó a Napoleón* (A Coruña: Hércules, 2022), 228-229.

42. Gallego Domínguez, *Os Quiroga*, 44-53, 66.

43. Tasados todos ellos en 4.026 reales de vellón. AHPOu. Protocolos Notariales, Ángel Rafael Rodríguez Sánchez, c. 2495, leg. 4, ff. 185r.-185v.

#### 4.1. La custodia de Juan Manuel Sanz

El 1 de marzo de 1707 el visitador general del obispado de Astorga acudió hasta la iglesia de Montefurado. Tras revisar el ajuar litúrgico decretó hacer una custodia de plata, pues el templo carecía de un objeto tan necesario para la exposición del Santísimo. La parroquia obedeció con premura su dictamen habida cuenta de que a finales de 1708 la pieza estaba realizada merced a los 821 reales invertidos en materiales, ejecución, consagración, salarios del platero y alquiler de una mula para ir hasta Monforte de Lemos, villa lucense en la que se llevó a cabo<sup>44</sup>. Se ignora quién la hizo, aunque por entonces residían en dicha localidad los siguientes orfebres: Ambrosio de Camba, Alonso Parceró, Bartolomé Pérez Villadume, José Saavedra y Juan Varela y Teza<sup>45</sup>. Un inventario de 1713 indica que pesaba 38 onzas (1.092,7 g) y que la iglesia contaba también con una cruz; dos cálices con sus patenas; una lámpara de 82 onzas; un incensario con su naveta; una salvilla con vinajeras y un portaviático<sup>46</sup>.

Pasados 60 años de la ejecución de este ostensorio, José Nicolás de Quiroga, como señor del coto de Montefurado y patrono de la iglesia parroquial, quiso enriquecer el culto eucarístico en ella y pasar a la posteridad legando una espectacular custodia salmantina cuya Sagrada Forma fuese adorada por sus súbditos no solo durante su exposición, sino también en otras festividades en las que saldría en procesión, caso del Corpus, su infraoctava e incluso en otras ceremonias de rogativas y desagravios (Figs. 13-14). Para ello contrató la ejecución de una pieza que pesa 3.910 g y que mide 59,5 cm de alto, 25,5 x 21,2 el ancho de la base y 28,5 la anchura del viril. Cuatro querubines se encargan de alzar el basamento, compuesto por un primer cuerpo polilobulado formado a su vez por cuatro lados mayores y otros tantos menores. En su borde se inscribe el epígrafe alusivo al patrocinador de la alhaja y la fecha en que se hizo: "Le dio el señor Don José Nicolás de Quiroga, señor de San Miguel, año de 1768". Sobre la superficie cincelada aparecen óvalos sobredorados entre festones y rocallas también sometidas a una capa de oro. A continuación, una escocia lisa y áurea da paso a la peana bulbosa enteramente cincelada, que constituye el elemento más atractivo de toda la base por su esmerado resultado y por hallarse dorados todos los componentes figurativos (Figs. 15-16). En ella sobresalen cuatro cabezas de serafines entre los que se encastran un par de tarjas con rocalla y dos troncos de nubes sobre un fondo de espigas. En las primeras se enmarcan un racimo de uvas y un haz de

44. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.

45. Manuela Sáez González, *La platería en Terra de Lemos* (Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2003), 128-129, 132-133, 216-218, 220-221.

46. AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f.



Figura 13. Juan Manuel Sanz, *Custodia*, 1768. Iglesia de San Miguel de Montefurado. Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Fig. 14. Juan Manuel Sanz, *Custodia*, 1768. Iglesia de San Miguel de Montefurado. Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

espigas, mientras que las nubes acogen al Cordero de la Resurrección sobre el Libro de los Siete Sellos y al pelícano en el nido dando alimento a sus polluelos. En la parte alta de dicha superficie se imprime, por separado, el triple marcaje (Figs. 17-19). De tal forma que se visualiza el punzón del autor, JUA[N]/SAN[Z] (Juan Manuel Sanz de Velasco)<sup>47</sup>; el del marcador y fiel contraste, 59/[M]TRO (Juan Ignacio Montero)<sup>48</sup>;

47. Este artista (ca.1717-1786) era natural de Ampudia (Palencia). Se casó en primeras nupcias con la hija de un platero. Ingresó en la salmantina cofradía de San Eloy en 1743 y tres años más tarde alcanzó el título de maestro, Manuel Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990), 266-267.

48. Quien dejó la huella del buril en la parte interna de la base. Este platero (ca.1714-1782) nació en Salamanca en el seno de una familia de artistas. Su padre, Ignacio Montero, también era orfebre. Su hermano Francisco aprendía dicho oficio cuando a mediados del XVIII se elaboró el Catastro de Ensenada, mientras que su otro hermano, Antonio, era maestro tallista por aquel entonces. Su progenitor desempeñó el cargo municipal de



Figura 15. Basamento de la custodia. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 16. Basamento de la custodia. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 17. Marca de Juan Manuel Sanz en la custodia. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 18. Marca de Juan Ignacio Montero en la custodia. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

y el de localidad, formado por un escudo oval coronado donde figura un toro pasante de perfil izquierdo sobre un puente almenado de tres arcos, si bien en el caso que nos ocupa solo se hallan estampados los merlones de dicha infraestructura<sup>49</sup>. Finalmente, la base crece como si de un tronco arbóreo se tratara para dar paso a un astil típicamente salmantino, conformado por cuatro cuerpos cincelados separados por otros tantos cuellos lisos y dorados. Especial mención merece el nudo en forma de pera invertida, en el que vuelven a sobresalir las cabezas

marcador de la plata hasta 1758 y Juan Ignacio lo heredó, no sin antes solventar ciertos pleitos. De hecho, se puede afirmar que ostentó los puestos de fiel contraste y marcador desde el 27 de julio de 1759 de manera casi vitalicia hasta el año previo a su muerte, Manuel Pérez Hernández, "Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, núm. 24-25 (1987): 169-170, 177-178, 185-188, 195. 49. Esta era una de las dos marcas de localidad características de Juan Ignacio Montero, Pérez Hernández, "Marcadores y contrastes", 170; del mismo autor, *Orfebrería religiosa*, 42.

de cuatro serafines ligados entre sí por guirnaldas, festones y demás ornamentos vegetales. El modelo de hoja aquí presente se reitera a lo largo del vástago, en cuya cúspide periforme cuelgan de nuevo guirnaldas, en esta ocasión de volutas y veneras. Culmina esta espectacular pieza un sol conformado a modo de gloria celestial, en el que cobra un fuerte protagonismo el cuerpo de nubes cinceladas en las que se encastran ocho querubines por cada lado, hallándose en los vértices el Padre Eterno con la bola del mundo y en actitud de bendecir -en el haz-, y la Paloma del Espíritu Santo inscrita en un conjunto de rayos solares -en el envés-. Dicho cuerpo celestial queda circuido por 76 rayos de remate mixtilíneo y coronado por una cruz flordelisada. El interior del viril alberga un sol de 63 rayos destinado a sostener la Sagrada Forma, de modo que, con la presencia real de Dios Hijo sumada a la de Dios Padre y el Paráclito se completa la Santísima Trinidad.



Figura 19. Marca de localidad (Salamanca) en la custodia. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

La pieza resulta un magnífico ejemplo de custodia rococó y se inscribe dentro de una tipología genuinamente salmantina surgida en la primera mitad del siglo XVIII, triunfante en la segunda parte de la centuria y que pervivió con su natural evolución estilística hasta bien entrado el XIX. Años antes de ser ejecutada (1768) los talleres de la ciudad del Tormes habían logrado acuñar dos modelos de ostensorio cuya influencia se difundió por distintos centros artísticos de España merced a que resultaron muy demandados en zonas dispares de la península. El prototipo más característico es aquel en que el astil resulta un ángel tenante del sol. Este modelo fue uno de los sellos de identidad del obrador de Manuel García Crespo -si bien lo emplearon otros colegas y convecinos suyos- y resultó el más extendido por las diferentes provincias de la Corona de Castilla. La otra variante, a la cual responde la custodia de Montefurado, se caracteriza por dividir el vástago en múltiples cuerpos, destacando entre ellos un nudo periforme. Esta gozó de gran éxito en las parroquias de la diócesis salmantina. De todos modos, ambos subtipos tienen varios aspectos en común, caso de su exuberante ornamentación -a veces con rocallas-; el tipo de viril,

concebido a modo de gloria celestial formada por nubes cercadas por rayos de remate biselado y longitud variable que configuran una suerte de resplandor solar ondulado; y, por último, unos componentes figurativos generalmente sobredorados que conforman una iconografía muy codificada. En ella juegan un papel preponderante la paloma del Espíritu Santo y el Padre Celestial en el remate del viril, pues constituyen junto con la Sagrada Hostia la Santísima Trinidad. Las nubes que la flanquean suelen presentar querubines. Habitualmente el resto del ostensorio contiene medallones y tarjas donde se cincelan símbolos que aluden a Cristo a través de la Eucaristía (vid y espigas), del Sacrificio (pelícano autolesionándose) o del triunfo sobre la muerte (Cordero portando el estandarte de la Resurrección), como bien señala Pérez Hernández<sup>50</sup>. En resumen, “la custodia se concibe como una apoteosis triunfal, [...] una gloria y explosión de luz que rodea a la Sagrada Forma”<sup>51</sup>, cuya iconografía realiza la teología de Cristo muerto y resucitado presente en la Eucaristía.

Muy probablemente el ostensorio que más se asemeje al de Montefurado -y no solo por sus dimensiones- sea el de la parroquia de Linares de Riofrío (Salamanca), realizado por el propio Juan Manuel Sanz de Velasco en 1760-1761 y contrastado también por Juan Ignacio Montero<sup>52</sup>. Asimismo, cabe llamar la atención entre las similitudes que presentan algunos de los motivos del astil quirogués con el vástago de los candeleros del altar de San Segundo en la catedral de Ávila, pues reiteran el mismo tipo de nudo periforme -completamente repujado en la pieza gallega- con los serafines sobresaliendo, así como las hojas de acanto y las guirnaldas con florecillas colgando de volutas y veneras. Parte del espectacular ajuar de la capilla abulense, iniciado en 1749 y terminado *a posteriori*, del que forman parte las gradas, el frontal de altar, dos sacras y los mencionados candeleros, se debe al propio Sanz<sup>53</sup>. Este conjunto supone un ínclito ejemplo dentro de la platería rococó española y da buena muestra de la clientela que

50. Brasas Egido, “Aportaciones”, 438-439; Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 216, 218-219.

51. Brasas Egido, *La platería vallisoletana*, 258.

52. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 266, 279-280. Se conserva otro del mismo autor realizado en 1755 para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Fuentes de Año (Ávila) que presenta las características antedichas, Fernando Gutiérrez Hernández y Lorenzo Martín Sánchez, “Platería salmantina inédita en el Arciprestazgo de Fontiveros (Ávila)”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), 430-433. También cabe llamar la atención acerca de las semejanzas entre la custodia objeto de estudio y otra salmantina pero ajena a Juan Manuel Sanz, caso de la que ejecutó en 1782 Pedro Borrego para la iglesia de San Julián de los Caballeros (Toro, Zamora). Acerca de esta alhaja véase Sergio Pérez Martín, *El arte de la platería en la ciudad de Toro* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Diputación de Zamora, 2012), 221-222.

53. Brasas Egido, “Aportaciones”, 436-437; del mismo autor, *La platería vallisoletana*, 288; Manuel Pérez Hernández, “Liturgia y magnificencia. El Tesoro de la Catedral de Ávila”, en



requería los servicios del artista de origen palentino. Pérez Hernández parangonó su producción, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, con el otro gran maestro platero del XVIII salmantino, Manuel García Crespo, destacando el hecho de que las alhajas salidas de su taller se reparten hoy por las dos Castillas, Extremadura o Galicia<sup>54</sup>.

En lo que se refiere a su técnica, cabe destacar que la custodia está realizada con láminas de plata tan sumamente finas que, para garantizar su sostenibilidad, Sanz incorporó en el interior del basamento un taco de madera unido al núcleo con un tornillo de hierro, algo habitual en los ostensorios salmantinos del momento<sup>55</sup>. Por fortuna se conserva la caja de salvaguarda original, hecho verdaderamente interesante por cuanto este tipo de piezas apenas han llegado a nuestros días (Fig. 20). Pesa 2.740 g. Cuenta con basamento octogonal, tronco ovoide y estuche circular rematado en punta para dar cobijo a la cruz

---

*La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, coords. Jesús María Parrado del Olmo y René Jesús Payo Hernanz (Burgos: Promecal, 2014), 446-447, 457-459.

54. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 266. Sin ánimo de reseñar toda su obra conservada, cabe citar, para corroborar la disparidad de territorios donde fue demandada, que en Galicia, aparte de Montefurado, existen más piezas con su punzón, caso de una custodia en la catedral de Ourense también contrastada por Juan Ignacio Montero, Brasas Egido, "Aportaciones", 439; dos portapaces y un cáliz en el museo de dicha catedral, Brasas Egido, *La platería vallisoletana*, 339; José Carlos Fernández Otero, Miguel Ángel González García, y José González Paz, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense* (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984), 196; o unas sacras en el antiguo monasterio benedictino de San Salvador de Vilanova de Lourenzá (Lourenzá, Lugo), José Manuel García Iglesias, dir., *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), 588. En Salamanca la catedral cuenta con dos sacras suyas hechas en 1771, Mónica Seguí González, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1986), 71. Las parroquias de la provincia conservan piezas con su marca, caso de la cruz de altar, naveta y campanilla de Rágama; las vinajeras de La Vellés o la naveta de Armenteros, Manuel Pérez Hernández, *La congregación de plateros de Salamanca. (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el Punzón de sus artífices)* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1990), 77; del mismo autor, *Orfebrería religiosa*, 267, 296. La provincia de Valladolid atesora en Medina de Rioseco un frontal de altar de plata repujada y cincelada hecho originalmente para la iglesia de la Santa Cruz y contrastado por el citado Montero, Brasas Egido, *La platería vallisoletana*, 288; Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 227. La de Soria una luna argétea parcialmente sobredorada que pertenecería al ajuar de una Inmaculada de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Casarejos, Javier Herrero Gómez, "Platería salmantina en la provincia de Soria", *Salamanca. Revista de Estudios*, núm. 39 (1997): 389-392. En la de Zamora existe un cáliz con su punzón en la iglesia de Villaralbo, Santiago Samaniego Hidalgo, *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca* (Zamora: Diputación de Zamora, 1987), 115; así como una salvilla en el arciprestazgo de Villalpando, Manuel Pérez Hernández, "Orfebrería zamorana: la platería del arciprestazgo de Villalpando", *Studia Zamorensia*, núm. 12 (1991): 33, 45, 54. En la de Teruel otro cáliz en Bañón y una bandeja de propiedad particular con una representación de Baco, Cristina Esteras Martín, *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1980), 2:41, 57, 268-269, 293-294. Se conocen más bandejas salidas de su taller, *vid.* Francisco Javier Montalvo Martín, "Bandejas salmantinas de la segunda mitad del siglo XVIII en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid", en *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 544-545.

55. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 206.

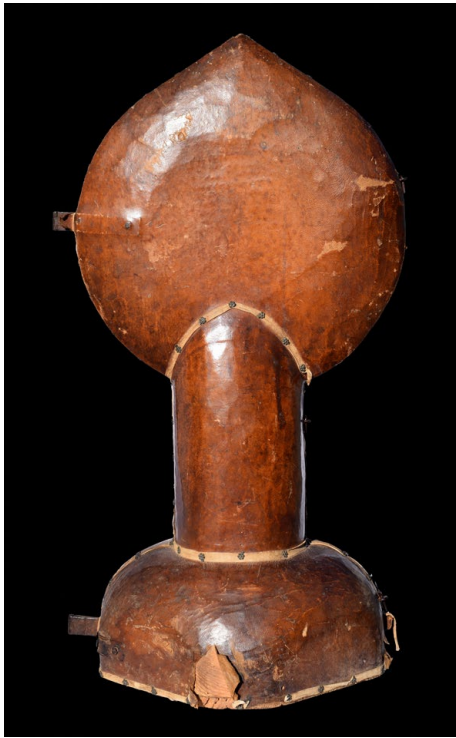


Figura 20. Estuche de la custodia, 1768. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

que corona el sol. Las tres partes que conforman la obra se dividen y ribetean gracias a un galón de algodón sujeto por clavos de latón con cabezas en forma de flor. Externamente presenta un alma de madera recubierta de cuero, mientras que el interior se tapiza con gamuza carmesí. Su apertura se resuelve por medio de diversos herrajes, concretamente dos bisagras de hierro y tres aldabillas engarzadas en sus respectivos cáncamos.

#### 4.2. Un enigmático juego de salvilla y vinajeras

Las últimas piezas de platería salmantina a tratar conforman un juego de salvilla y vinajeras (Fig. 21). Su procedencia viene corroborada por el marcaje (Figs. 22-24). En la base de ambas jarritas aparecen las huellas frustras del punzón de Francisco Villarroel, contraste y marcador de la ciudad del Tormes entre 1708-1749; también las marcas de localidad representativas del periodo en que desempeñó dichas funciones, así como sendas buriladas<sup>56</sup>. La bandeja, por su parte, carece de signos de ensaye, pero

contiene en el asiento la enigmática marca ERZ que podría corresponder a Antonio Fernández Clemente (ca.1708-1766), fundador de una generación de plateros salmantinos activos a lo largo del siglo XVIII y primeros años del XIX<sup>57</sup>. Teniendo en cuenta estos datos y la sinuosidad inherente a la salvilla, en la que se advierte una ornamentación que tiende hacia la rocalla asimétrica, cabe pensar que las tres piezas fueron ejecutadas en el taller de Fernández Clemente hacia 1735-1749 y examinadas entonces por Villarroel. Pero es justo reconocer que la ausencia del triple marcaje en todas ellas y el no compartir entre sí unos análogos motivos decorativos, dejen abierta la posibilidad de que aun siendo todas salmantinas pertenezcan a dos momentos levemente distintos del siglo XVIII y que, en definitiva, no conformasen un

56. Pérez Hernández, "Marcadores y contrastes", 168, 171, 185, 196-197. Véanse más marcas suyas en Alejandro Fernández, Rafael Munoa, y Jorge Rabasco, *Marcas de la Plata Española y Virreinal* (Madrid: Antiquaria, 1992), 148-149.

57. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 238-239. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al autor del citado libro por contribuir con su inigualable conocimiento acerca de la platería salmantina a la identificación de las marcas reseñadas.



Figura 21. Antonio Fernández Clemente (atrib.), *Juego de Salvilla y vinajeras*, ca.1735-1749. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 22. Marca atribuida a Antonio Fernández Clemente en la salvilla. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 23. Marcas de Francisco Villarroel y de localidad (Salamanca) en una vinajera. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).



Figura 24. Marcas de Francisco Villarroel y de localidad (Salamanca) en una vinajera. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

conjunto en origen. No pudiendo descartarse esta hipótesis, consideramos que las tres alhajas fueron llevadas a cabo por un mismo platero y que formaban parte del mismo juego.

La bandeja mide 1,4 cm de alto, 20,4 x 14,5 de ancho y pesa 147 g. Es de forma ovalada y lisa. Solo presenta ornamentación en su contorno ondulado, compuesto por volutillas en forma de C o de S alargada, así como de nubecillas repujadas en las que se inscribe una hoja rizada. El carácter asimétrico de estos motivos y la utilización del buril simulan rocallas de gusto rococó. Las vinajeras se hallan un tanto quebradas y carentes de alguna de sus partes primigenias. La más completa pesa 131 g y mide 9,4 cm de altura, 5,3 el diámetro del pie y 7,5 de ancho. Presentan base circular gallonada; receptáculo periforme en



Figura 26. Marca de Álvarez en el cáliz. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

Figura 25. Álvarez, Cáliz, último tercio del siglo XVIII. Iglesia de San Miguel de Montefurado. (Fotografía del autor. Propiedad: Diócesis de Lugo).

el que se inscriben las iniciales que indican el lugar del vino y del agua; asa definida como una S; y tapa ligeramente abombada que reitera el exorno del pie y se corona con un florón. Este modelo de jarrita fue acuñado en Salamanca a mediados del siglo XVIII y tuvo entonces un gran éxito que perduró hasta principios del XIX<sup>58</sup>.

Por último, cabe reseñar que el templo también atesora un relicario lignario presidido por un Crucificado de bronce dorado que fue adquirido en 1808, aunque parece realizado en una fecha anterior<sup>59</sup>; un incensario de plata de la segunda mitad del siglo XVII proveniente de algún taller gallego; un cáliz argénteo del último tercio del XVIII que presenta una marca en el borde externo de su basamento: \*/AL/VA-REZ. Probablemente proceda de algún obrador de la región (Figs. 25-26). Pesa 442 g y mide 23 cm de alto, 12,7 el diámetro del pie y 8,3 el de

58. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa*, 219-220, 284, 286; del mismo autor, "Toribio Sanz de Velasco (1756-1825)", *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, núm. 27-28 (1991): 140.

59. Según declaración del párroco Manuel Antonio Rodríguez de Sierra, compró en dicho año "el Cristo de bronce dorado con su peana, todo lleno de reliquias grandes y de hermosa hechura, que está en el altar de la Soledad, que costó con porte, cajón y agencia 570 reales". AHDL. Fondo Parroquial, San Miguel de Montefurado, Fábrica, núm. 3, s.f. Rielo Carballo asegura que fue adquirido en Madrid, González Reboredo et al., *Inventario*, 252.

la copa. Asimismo, se conserva otro cáliz argénteo carente de punzones y del último cuarto del siglo XIX.

## 5. Conclusiones

La iglesia parroquial de San Miguel de Montefurado constituye una de las más destacadas joyas del barroco dieciochesco del sureste de Galicia y, a la vez, un paradigmático símbolo del poder civil y religioso alcanzado por la hidalguía rural en dicho reino. Los Quiroga, como patronos de la misma y señores del coto homónimo, invirtieron gran parte de sus rentas en convertirla en un representativo ejemplo de su autoridad, magnificencia y piedad. En cuestión de medio siglo (ca.1756-1808) lograron levantar sobre el promontorio más alto de la localidad un edificio *ex novo* que domina el paisaje circundante y se yergue con poderío ante el caserío que lo rodea, presentando unas dimensiones más que suficientes para acoger a los fieles de la feligresía. Asimismo, financiaron el ensamblaje, policromía y dorado de cinco retablos junto con su imaginería y otros elementos muebles; y compraron varias piezas de orfebrería en los mejores talleres de platería de Salamanca y, por ende, de España, destacando entre todas ellas la magnífica custodia de Juan Manuel Sanz de Velasco. Probablemente no fuese este el único artista castellanoleonés contratado por los Quiroga, pues en parte del mobiliario litúrgico se advierten modelos ajenos a los arquetipos recurrentes en los obradores gallegos del último tercio del XVIII, cuestión que no debiera sorprender habida cuenta de que la iglesia pertenecía a la diócesis de Astorga y estaba bien comunicada con el territorio berciano. En definitiva, gracias a que en el presente trabajo hemos documentado todas estas obras, desde ahora habrá que asumir que Montefurado no solo tuvo un pasado dorado en la Antigüedad romana como consecuencia de la explotación aurífera del Sil, sino también una brillante segunda mitad del siglo XVIII gracias a la construcción de su singular iglesia barroca.

## Bibliografía

- Álvarez Álvarez, Eleutino, e Isidro García Tato, *Las encomiendas gallegas de la orden militar de San Juan de Jerusalén. Estudio y edición documental. La encomienda de Quiroga*. T. 2, vol. 1. Madrid: CSIC; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", 2010.
- Ballesteros, Daniel, Luna Adrados, Ramón Vila, Iván Álvarez, Xosé Carlos Barros, Pablo Caldevilla, Laura Rodríguez-Rodríguez, Manuel García Ávila, Miguel Llorente, y Martín Alemparte. *Las montañas do*

- Courel. *Una geología muy humana*. Quiroga: Asociación Montañas do Courel, 2018.
- Brasas Egido, José Carlos. "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, núm. 40-41 (1975): 427-444.
- Brasas Egido, José Carlos. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980.
- Calles Lombao, Marcos Gerardo. "Promotores y artistas en la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo durante los siglos XVII y XVIII". Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2021.
- Castro Redondo, Rubén. *Cartografía digital de Galicia en 1753. Jurisdicciones, provincias y Reino*. Santiago de Compostela: Andavira, 2019.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. "Platería". En *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coordinado por Antonio Bonet Correa, 65-158. Madrid: Cátedra, 1982.
- Esteras Martín, Cristina. *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. T. 2. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1980.
- Fernández, Alejandro, Rafael Munoa, y Jorge Rabasco. *Marcas de la Plata Española y Virreinal*. Madrid: Antiquaria, 1992.
- Fernández Gómez, Rosa María. "La pintura sacra en el Municipio de As Nogais (Lugo)". *Lucensia* 10, núm. 20 (2000): 173-180.
- Fernández Otero, José Carlos, Miguel Ángel González García, y José González Paz. *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- Gallego Domínguez, Olga. "Una muestra de radicalismo social y de resistencia antiseñorial en la provincia de Orense". *Boletín Auriense*, núm. 25 (1997): 237-245.
- Gallego Domínguez, Olga. *Os Quiroga, señores dos coutos de Montefurado e do Pazo de Viloiira*. Ourense: Instituto de Estudios Valdeorreses, Grupo Marcelo Macías, 2008.
- García Campello, María Teresa, y Ana Goy Diz. "Los caminos del arte entre Galicia y el Bierzo: una aproximación a la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Torés (Lugo)". *BSAA Arte*, núm. 88 (2022): 221-245. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.221-245>.
- García Iglesias, José Manuel, dir. *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005.

García Tato, Isidro. *Las encomiendas gallegas de la orden militar de San Juan de Jerusalén. Estudio y edición documental. Época medieval*. T. 1. Madrid: CSIC; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", 2004.

González García, Miguel Ángel. "El arte barroco en Valdeorras: centros, maestros y clientes". En *VI.ª Semana de historia de Valdeorras*, coordinado por Justo Carnicero Méndez-Aguirre, Antonio Castro Voces, Carmelo Fernández Ibáñez, Xosé Fernández Pérez, Isidro García Tato, Miguel Ángel González García, Jesús de Juana López, y Alfredo Seara Carballo, 69-96. O Barco de Valdeorras: Instituto de Estudios Valdeorreses, 1998.

—. "Trandeiras, un convento franciscano para A Limia: Historia y Arte (breves apuntes)". En *Hidacio da Limia e o seu tempo: a Gallaecia sueva. A Limia na época medieval*, editado por Fermín E. Pérez Losada, 315-337. Xinzo de Limia: Concello de Xinzo de Limia, 2014.

González Reboredo, José Manuel, Nicanor Rielo Carballo, Santos San Cristóbal Sebastián, y Elías Valiña Sampedro. *Inventario artístico de la provincia de Lugo*. T. 4. Madrid: Ministerio de Cultura 1980.

Guntiñas Rodríguez, Rosa María. *El municipio de Quiroga a la luz del Catastro de Ensenada*. S. I: s. e., 2021.

Gutiérrez Hernández, Fernando, y Lorenzo Martín Sánchez. "Platería salmantina inédita en el Arciprestazgo de Fontiveros (Ávila)". En *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 413-433. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

Herrero Gómez, Javier. "Platería salmantina en la provincia de Soria". *Salamanca. Revista de Estudios*, núm. 39 (1997): 385-394.

López Domínguez, Ángel. "Noticias sobre la llegada de orfebrería foránea a algunos templos de la Alta Limia ourensana". En *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coordinado por Jesús Paniagua Pérez y Nuria Salazar Simarro, 433-448. León: Universidad de León, 2010.

López Pombo, Luis. *La Encomienda de Quiroga y sus Documentos (1186-1831)*. Lugo: Diputación Provincial, 2002.

Meijide Pardo, Antonio. *La antigua minería del cobre en el Valle de Valdeorras*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1985.

Montalvo Martín, Francisco Javier. "Bandejas salmantinas de la segunda mitad del siglo XVIII en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid". En *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 543-557. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.

- Navas Ramírez-Cruzado, José Fernando. *Victorias de Galicia. Guerra de la Independencia. Cuando el pueblo gallego derrotó a Napoleón*. A Coruña: Hércules, 2022.
- Nogueira Santiago, Paulo. *As campañas do mariscal Soult en Galiza e Portugal (1809)*. Noia: Toxosoutos, 2008.
- Pérez Hernández, Manuel. "Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)". *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, núm. 24-25 (1987): 165-199.
- . *La congregación de plateros de Salamanca. (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el Punzón de sus artífices)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1990.
- . *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.
- . "Toribio Sanz de Velasco (1756-1825)". *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, núm. 27-28 (1991): 117-145.
- . "Orfebrería zamorana: la platería del arciprestazgo de Villalpando". *Studia Zamorensia*, núm. 12 (1991): 31-57.
- . "Liturgia y magnificencia. El Tesoro de la Catedral de Ávila". En *La Catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, coordinado por Jesús María Parrado del Olmo, y René Jesús Payo Hernanz, 427-472. Burgos: Promecal, 2014.
- Pérez Martín, Sergio. *El arte de la platería en la ciudad de Toro*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Diputación de Zamora, 2012.
- Río Barja, Francisco. "Mapa de las jurisdicciones de la provincia de Ourense en el siglo XVIII". En *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo e a Xeografía de Galicia (Santiago de Compostela, 16-17-18 de xuño de 1988)*, 25-62. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1989.
- Río Ramilo, Jesús. *Heráldica del linaje Quiroga en Galicia*. Lugo: s. e., 2022.
- Sáez González, Manuela. *La platería en Terra de Lemos*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2003.
- Samaniego Hidalgo, Santiago. *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*. Zamora: Diputación de Zamora, 1987.
- Seguí González, Mónica. *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1986.



# Tres piezas de platería religiosa en Portugal con la marca de Francisco Villarroel: una contribución al conocimiento de la obra y trayectoria del platero salmantino

Three pieces of religious silversmith with Francisco Villarroel's mark in Portugal: a contribution to the understanding of this Salmantine silversmith's work and path

**Nuno Cruz Grancho**

## **Resumen:**

Las tres distintas piezas que son objeto de análisis en este estudio –cáliz, bandeja de vinajera y cáliz-custodia– son la justificación para una aproximación a los objetos religiosos salmantinos de plata de la primera mitad del siglo XVIII, con la marca VILLA/RROEL, atribuida al platero Francisco Villarroel, en su doble función de platero y marcador, que se conocen en Portugal. Una aproximación al encargo, como es el caso del ejemplar de la iglesia parroquial de Constantim, o una aproximación a los coleccionistas António Medeiros e Almeida y Francisco Barros e Sá, constituyen, junto con una lectura artística, los objetivos que nos planteamos en el desarrollo de este estudio.

**Palabras clave:** Platería; Francisco Villarroel; Portugal, siglo XVIII; Salamanca; Barroco.

## **Abstract:**

The three different pieces under analysis in this study –a chalice, a serving tray, and a monstrance– are the foundation for an analysis of the Salmantine religious silversmith objects from the first half of the 18<sup>th</sup> century known in Portugal that share the VILLA/RROEL mark, which is attributed to the silversmith Francisco Villarroel during his double

service as silversmith and marker. The objectives aimed in the development of this work were to study the ordering process that seems to have occurred in the exemplar at the parish church of Constantim and study the collectors António Medeiros e Almeida and Francisco Barros e Sá, along with an artistic reading.

**Keywords:** Silverwork; Francisco Villarroel; Portugal; 18th century; Salamanca; Baroque.

## 1. Francisco Villarroel en la historiografía de arte española y portuguesa

Son numerosos los estudios publicados que nos proporcionan variada información sobre la trayectoria y obra del salmantino Francisco Villarroel, que desarrolló la doble actividad de platero y marcador durante la primera mitad del siglo XVIII en España.

Así, sin ser nuestra intención elaborar un repaso exhaustivo, sino sólo referirnos a los estudios más relevantes, las primeras noticias sobre Francisco Villarroel conocidas en la historiografía de arte española se remontan a finales de los años cincuenta del siglo pasado, en un estudio de Luis Cervera Vera dedicado a la capilla de San Segundo en la Catedral de Ávila, en el que hace la primera referencia que conocemos al relicario de dicho santo. Más tarde, en un estudio dedicado a la producción española en el Barroco, de José Carlos Brasas Egidio<sup>1</sup>, hay referencia a algunas piezas que se encuentran en Ávila, León y Zamora.

En los años ochenta del siglo XX, varios autores profundizaron en los oficios de Villarroel, como Manuel Pérez Hernández<sup>2</sup> o Francisco Tejada Vizuete<sup>3</sup>, la investigación de este último en torno a la platería catedralicia pacense ha permitido identificar en una custodia la marca del artista.

La década siguiente sería de especial afirmación para el conocimiento de la platería salmantina y muy en particular para la trayectoria de Francisco Villarroel, a quien se le asigna un conjunto relevante de piezas religiosas<sup>4</sup>. Manuel Pérez Hernández publicaría un estudio sobre la platería zamorana, donde identificaría la marca de Villarroel en ciertas piezas presentes en esta zona geográfica cercana al territorio

1. José Carlos Brasas Egidio, "Aportaciones al estudio de la platería barroca española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 40-41 (1975): 437.

2. Manuel Pérez Hernández, "Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)", *Revista Provincial de Estudios*, núm. 24-25 (1987): 196-197.

3. Francisco Tejada Vizuete, *La Plata en la Catedral de Badajoz* (Badajoz: Obispado de Badajoz, 1988), 43-45.

4. Manuel Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990): 183-187, 200 y 204.

portugués<sup>5</sup>. De hecho, una de las obras con la marca Villarroel en Portugal es un cáliz-custodia localizado en la diócesis de Braganza-Miranda<sup>6</sup>, en Trás-os-Montes, región que linda con la provincia de Zamora.

Con el comienzo del nuevo siglo, en el que abundan las aportaciones sobre la obra de Francisco Villarroel, han aparecido también nuevos autores como Amelia López-Yarto Elizalde<sup>7</sup>, con un estudio en el que se refiere a un juego de cruz y seis candelabros elaborado para la Catedral de Cuenca, que desapareció a consecuencia de la Guerra Peninsular o tal vez de la Guerra Civil Española, conflictos responsables de la desaparición masiva de objetos de arte. En torno a estas fechas se publica un nuevo estudio de Manuel Pérez Hernández, en el que refiere una intervención de Francisco Villarroel en una custodia del siglo XVI<sup>8</sup>. Hay que mencionar también a Florencio Javier García Mogollón<sup>9</sup>, por la referencia a una píxide extremeña con la marca de Villarroel y el estudio de Lorenzo Sánchez Martín y Fernando Gutiérrez Hernández<sup>10</sup> (2007), que señala la existencia de una pieza en la Catedral de Ávila en la que se identifica el punzón del artífice.

José Manuel Cruz Valdovinos también se ha ocupado del artista en el capítulo dedicado a la platería<sup>11</sup> en una publicación más amplia, coordinada por Antonio Bonet Correa, dedicada a las artes aplicadas e industriales en España, en la que se mencionan varias obras con la marca Villarroel. Entre los numerosos ejemplares destacan las andas de plata hechas para la Virgen de Vega –según el dibujo de Figueroa– las cuales, en opinión del autor, constituyen la única obra atribuida al platero salmantino cuya autoría se puede probar documentalmente (parte de los datos ya publicados por Manuel Pérez Hernández<sup>12</sup>).

5. Manuel Pérez Hernández, *La Platería en la Ciudad de Zamora* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián del Ocampo/Diputación de Zamora, 1999): 22, 24, 27, 38, 70, 73, 80, 88, 208, 252, 262, 264, 266, 274-275 y 333.

6. Nuno Cruz Grancho, "Ourivesaria espanhola em Portugal (1580-1640)". (Tesis doctoral (Vol. I). Universidade de Lisboa, 2022), 111-112.

7. Amelia López-Yarto Elizalde, "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII", *Estudios de Platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004): 274.

8. Manuel Pérez Hernández, "Sobre una obra desaparecida: la custodia procesional del convento de San Esteban de Salamanca", *Estudios de Platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010): 436.

9. Florencio Javier García Mogollón, "Hoyos: Arquitectura Popular y Arte Religioso en una localidad del norte de Extremadura", *Revista Cauriensia*, núm. 1 (2006): 50.

10. Lorenzo Sánchez Martín y Fernando Gutiérrez Hernández, "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)", *Estudios de Platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2007): 179.

11. José Manuel Cruz Valdovinos, "Platería", en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Antonio Bonet Correa (Madrid: Ediciones Cátedra, 2008): 65-158.

12. Manuel Pérez Hernández, "Bandejas de la platería salmantinas del siglo XVIII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 65 (1999): 391.

La platería religiosa de la parroquia de San Antonio de Padua<sup>13</sup> y la de la parroquia de El Salvador de Béjar<sup>14</sup>, merecieron la atención de Antonio Pedro Martínez Subías y Francisco Javier García Mogollón, respectivamente, los cuales encontraron piezas con el punzón de Francisco Villarroel en ambas iglesias.

Manuel Pérez Hernández regresa al asunto en otro estudio publicado en 2011<sup>15</sup> y en el año siguiente le tocaría a Sergio Pérez Martín la publicación de un estudio sobre la platería toresana en el que reconocía la marca de Villarroel en varias piezas<sup>16</sup>. Francisco Javier Montalvo Martín sería el responsable de un nuevo estudio sobre la platería salmantina en la diócesis de Segovia (2014) donde desvelaría la cruz de altar de la iglesia parroquial de Aldeanueva del Codonal, a la que atribuye un carácter inédito<sup>17</sup>. Más tarde, en 2016, se publicaría la obra de Francisco Javier García Bueso<sup>18</sup>, en la cual, a propósito de la platería religiosa en el arciprestazgo de Alba, se menciona un cáliz perteneciente a la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Navianos de Alba (Zamora) con la marca del artesano salmantino.

Hay que hacer referencia a otro estudio conocido en la historiografía artística española: los del historiador del arte que más tiempo ha dedicado a este tema, Manuel Pérez Hernández, en torno a la colección de platería del Museo Carmelitano de Alba de Tormes<sup>19</sup>, donde destaca un conjunto de frontal, gradas y sagrario, atribuido a Francisco Villarroel, con algunas reservas.

Terminamos con las referencias conocidas en la historiografía portuguesa acerca del arte de un número reducido de estudios. En *Platería religiosa española en Portugal (1580-1640)*<sup>20</sup> se hace breve referencia a la existencia de tres ejemplares con la marca de Francisco

13. Antonio Pedro Martínez Subías, "La colección de platería del Museo Franciscano de Arena de San Pedro (Ávila): del Plateresco al Rococó", *Estudios de Platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010): 472-473.

14. Florencio Javier García Mogollón, "Cruces procesionales y de altar de los siglos XV al XIX en los arciprestazgos de Béjar y fuentes de Béjar de la diócesis de Plasencia", *NORBA-ARTE, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. XXX, (2010): 26.

15. Pérez Hernández, "Manuel García Crespo y el tabernáculo de plata para la Real Capilla de San Gerónimo de la Universidad de Salamanca", *Estudios de Platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2011): 426.

16. Sergio Pérez Martín, *El arte de la platería en la ciudad de Toro* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo/Diputación de Zamora, 2012): 224.

17. Francisco Javier Montalvo Martín, "Plata salmantina en la diócesis de Segovia", *Estudios de Platería. San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2014): 325-326.

18. Francisco Javier García Bueso, "La platería religiosa foránea en el Arciprestazgo de Alba (Zamora)", (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2016): 29-31.

19. Manuel Pérez Hernández, *Platería. Museo Carmelitano de Alba de Tormes* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017): 133-136.

20. Nuno Cruz Grancho, *Ourivesaria Espanhola em Portugal (1580-1640)*, Vol. I, 111-112 e 151.

Villarroel, los cuales trataremos más adelante por considerar que suponen una importante aportación al conocimiento de la obra y trayectoria del platero en Portugal. Además del cáliz-custodia de la diócesis transmontana, hay que referir un plato de vinajera de la colección del Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 978 Our) y un cáliz del Museu Meireiros e Almeida (Inv. FMA 2334), ambas instituciones en la ciudad de Lisboa.

Un tercer ejemplar en uso en la iglesia de Constantim de la diócesis de Braganza-Miranda es el cáliz-custodia que ya había sido mencionado muy brevemente en el catálogo dedicado a la orfebrería y publicado con motivo de las celebraciones jubilaires del 150º aniversario de la diócesis<sup>21</sup>, publicado en 1996 y en el que se atribuye erróneamente a la producción zamorana de los siglos XVI o XVII. Este mismo error sería identificado en 2013 por Fernando Pereira en su estudio sobre el tema de la platería religiosa de origen español existente en la Diócesis de Trás-os-Montes<sup>22</sup>, sin olvidar la brevísima mención que se hace del mismo ejemplar en un estudio de nuestra autoría fechado en 2015<sup>23</sup>.

### 1.1. Algunas notas biográficas

Francisco Villarroel y Gallarca (1676-1749) nació en Salamanca, hijo de Francisco Villarroel y de Manuela García, matrimonio del que nació también su hermana Manuela Villarroel<sup>24</sup>. A pesar de la falta de conocimiento sobre su juventud y su aprendizaje del oficio de platero, se cree que su formación la recibió en el marco del vocabulario protobarroco<sup>25</sup>.

De su trayectoria personal sabemos que estuvo casado dos veces, la primera con Francisca Martín y Coca, de la que nacieron descendientes como Francisca, Manuela, Francisco Javier y María Villarroel y Coca<sup>26</sup>. La muerte de su mujer en 1713 dio paso a un segundo matrimonio, esta vez con María Nieto, hermana del platero salmantino José Antonio Nieto, matrimonio del que no hubo sucesión. Su segundo matrimonio es un ejemplo de que la búsqueda para conciliar las redes

21. José Manuel Pereira Ribeiro Gomes, *Ourivesaria Sacra. 1450-1995 Comemorações Jubilares dos 450 Anos da Diocese Bragança-Miranda* (Bragança: Departamento de Liturgia e Património Cultural da Diocese de Bragança-Miranda-Comissão de Arte Sacra, 1996): 25.

22. PEREIRA, Fernando Pires, "Ourivesaria religiosa de proveniência espanhola na Diocese de Bragança-Miranda", *Brigantia*, Vol. 32 (2013): 268-269.

23. Nuno Cruz Grancho, "A prataria religiosa espanhola em Portugal como veículo de mensagem: 1580-1640", *Revista de Artes Decorativas*, núm. 6 (2014): 11-26.

24. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 183.

25. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 184.

26. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 196.

familiares y profesionales siguió constituyendo una realidad muy arraigada en la sociedad corporativista en el tránsito del siglo XVII al XVIII<sup>27</sup>.

A pesar de la numerosa descendencia, su hija María se convertiría en la heredera universal, como revela el testamento de Francisco Villarroel, lo que plantea la posibilidad de que los restantes descendientes estuvieran muertos cuando se redactó este documento, como sugiere Manuel Pérez Hernández<sup>28</sup>. El orfebre salmantino falleció en 1749, y fue enterrado en la tumba que tenía en propiedad en la Iglesia de San Martín, en la ciudad de Salamanca, circunstancia esta que demuestra que su oficio permitía un ascenso social<sup>29</sup>.

En el ámbito profesional, sabemos que ingresó en la Cofradía de San Eloy a principios del siglo XVIII, donde desempeñó diversos cargos, entre ellos el de mayordomo, diputado, examinador<sup>30</sup> y secretario, a la par que formaba parte de la comisión encargada de redactar las nuevas normativas para los plateros salmantinos<sup>31</sup>. Sería como consecuencia de no poder ocupar el cargo de contraste en 1705 que, dos años más tarde, surgió la posibilidad de ejercer la actividad de marcador, al quedar vacante el cargo por muerte de José Saurina; Villarroel sería nombrado oficialmente en sesión del cabildo en 1708, y recibiría el título en marzo del mismo año, tras su expedición por el Ensayador Mayor del Reino, D. Hipólito de Santo Domingo Ladrón de Guevara. El ejercicio de su actividad como marcador transcurrió durante un largo periodo de tiempo, ya que lo eligieron sucesivamente, año tras año, hasta su fallecimiento, lo que supone más de cuatro décadas ostentando el cargo<sup>32</sup>.

Como señala Manuel Pérez Hernández –que desde los años ochenta estudia con perseverancia la platería salmantina y el platero que estudiamos– la personalidad de Francisco Villarroel fue sin duda decisiva para el éxito con su clientela, que le condujo a firmar contratos y marcar piezas distribuidos por las geografías más distintas, con especial incidencia en Extremadura y Castilla y León<sup>33</sup> o hasta en

---

27. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 183.

28. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 196.

29. Pérez Hernández, *MarCADORES y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)*, p. 183.

30. Como examinador en la ciudad de Salamanca, fue responsable del examen del zamorano Atilado de la Fuente [y Balboa], cuya marca encontramos en un cáliz perteneciente a la iglesia parroquial de Malhadas, en la antigua diócesis de Miranda do Douro. Ver Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*: 183-184 y Cruz Grancho, *Ourivesaria religiosa espanhola de importação em Portugal (1580-1640)*: 111-112.

31. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 183.

32. Pérez Hernández, *MarCADORES y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)*, p. 196.

33. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, pp. 183-185.

Portugal, donde se conoce alguna pieza con su marca, como hemos mencionado en nuestro capítulo inicial.

Sin embargo, por su importancia para la lectura de las piezas encontradas en Portugal, hay que destacar el desempeño simultáneo de los cargos de marcador y platero durante la primera mitad del siglo XVIII<sup>34</sup>, utilizando la misma marca VILLA/RROEL en ambos casos, lo que aumenta la complejidad a la hora de atribuir la autoría a ciertas piezas.

Los objetos que llevan su marca, identificados por nosotros en una revisión de la historiografía artística española y portuguesa, nos permitieron conocer un número aproximado de cincuenta ejemplares -que presentamos en un cuadro al final de este estudio- que atestiguan su actividad como platero, y en otros casos como marcador. El conjunto que ha llegado hasta nuestros días supone sólo una parte del total de la obra que Francisco Villarroel produjo durante más de cuatro décadas de trayectoria artística.

La mayoría de estos objetos es de carácter religioso, aunque se conocen algunas piezas de uso civil. En cuanto al estilo, hay diferencias resultantes de que su labor haya recorrido tantos años<sup>35</sup>. A este propósito, hay consenso entre los autores al atribuir una gramática protobarroca a Villarroel a comienzos de su carrera y un lenguaje del final del Barroco, o, si preferimos, inicio del Rococó, en sus últimos trabajos<sup>36</sup>.

## 2. La presencia de Francisco Villarroel en Portugal

Se prueba la existencia de tres piezas de platería religiosa con la marca de Villarroel en territorio portugués mediante dos procesos distintos. Uno de los procesos identificados es el encargo por parte de la Iglesia portuguesa a un centro de producción español, como es claramente el caso de la parroquia de Constantim en la diócesis de Bragança-Miranda, el territorio con mayor número de piezas elaboradas en España por encargo directo. Otro proceso es la adquisición de piezas por coleccionistas portugueses en el mercado nacional de arte, realidad a la que se atribuyen los dos restantes ejemplares conocidos, que constituyen el coleccionismo con relación a piezas con la marca Villarroel, la principal vía para su presencia en Portugal. Ambos fueron donados posteriormente por sus propietarios a instituciones museológicas portuguesas, António Medeiros e Almeida al Museu Medeiros

34. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 183.

35. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, p. 183.

36. Pérez Hernández, *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, pp. 157 y 183.

e Almeida y Francisco Barros e Sá al Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA).

En el ámbito del mercado del arte, no podemos dejar de mencionar también una bandeja de pie con cuerpo liso, decorada con círculos concéntricos grabados, pieza salmantina atribuida a Francisco Villarroel, de principios del siglo XVIII, que fue subastada por el Palácio do Correio-Velho en 2002<sup>37</sup>.

### 2.1. António Medeiros e Almeida: Museu Medeiros e Almeida

La primera vez que contactamos directamente con la colección de platería del Museu Medeiros e Almeida -durante las investigaciones en nuestros estudios de doctorado- nos llamó la atención un ejemplar muy sencillo de cáliz, presente en la capilla. Tras una observación más cuidadosa, verificamos que este ejemplar reúne una serie de características, especialmente en la base, que permiten incluso identificar ciertas marcas en su interior, entre ellas la de VILLA/RROEL, separada de la marca la ciudad de Salamanca (toro a la derecha), evidencias del centro de producción y de la identidad del marcador, Francisco Villarroel.

Otros objetos religiosos que se creen de producción española están expuestos en el museo, a saber, dos cruces procesionales y un conjunto de olieras, lo que nos lleva a buscar en el coleccionista António Medeiros e Almeida la posible respuesta a la adquisición de piezas de tal procedencia.

Hablamos de una personalidad que en su época fue un hombre de negocios, estatus que alcanzó durante la primera mitad del siglo XX, tanto dentro como fuera del país, hecho que le permitió relaciones con algunos países europeos, como Gran Bretaña, donde se cree que António Medeiros e Almeida demostró más claramente su gusto por las obras de arte<sup>38</sup>. Entre sus principales adquisiciones, destacamos una parte muy importante de la colección de platería civil, en general, y de los objetos de mesa en particular -bastante más numerosa y relevante en comparación con el conjunto de piezas religiosas reunidas-, expuesta en parte en el Museu Medeiros e Almeida fundada por el coleccionista<sup>39</sup>.

A pesar del fuerte carácter internacional que se reconoce en sus colecciones, factor diferenciador del gusto nacional que prevalecía entre los coleccionistas portugueses contemporáneos -como Francisco

37. Catálogo de Importante Leilão de Antiguidades e Pintura (Lisboa: Palácio do Correio-Velho, 2002): p. 98.

38. Grancho, *Ourivesaria Espanhola em Portugal (1580-1640)*, Vol. I, p. 149.

39. Grancho, *Ourivesaria Espanhola em Portugal (1580-1640)*, Vol. I, p. 149.





Figura 1. Sede da Museu Medeiros de Almeida, Lisboa.

Barros e Sá, entre otros-, sabemos que realizó muchas adquisiciones en anticuarios portugueses para sus casas de Lisboa y Colares y más tarde, para la casa en la calle Mouzinho de Albuquerque, adquirida a la Nunciatura Apostólica para su residencia oficial, que hoy constituye el Museu Medeiros e Almeida<sup>40</sup>. Fue en el mercado de arte portugués donde se cree que adquirió una parte bastante importante del conjunto de platería religiosa, en el que se incluyen los ejemplos de producción española, en particular el cáliz con la marca de Francisco Villarroel (Fig. 1).

Abarcando casi toda la trayectoria artística de Villarroel la primera mitad del siglo XVIII, el ejemplar analizado sigue el modelo codificado en la corte de Felipe III de España (1598-1621) y se utilizó incluso durante el siglo XVIII, posiblemente debido a un mayordomo de perfil y gusto más conservador.

Se trata de un ejemplar con base elevada en tres registros, el último de los cuales presenta un perfil convexo, el único elemento decorativo el trabajo inciso circular que se encuentra en cada uno de los registros enumerados. Al gollete cilíndrico entre molduras le sigue el nudo de jarrón bajo un grueso toro, al que sigue el astil troncocónico, con moldura circular en su inicio, rematado por una copa acampanada con un bocel de media altura. Es en el interior de la base

40. Grancho, *Oudivesaria Espanhola em Portugal (1580-1640)*, Vol. I, pp. 149-150.



Figura 2. Cáliz, primer cuarto del siglo XVIII, Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

donde se encuentran las marcas dispuestas en la secuencia ciudad-burilada-marcador ya mencionada, lo que provoca que nos inclinemos por una atribución a Francisco Villarroel en la posición de marcador (Fig. 2).

Hemos encontrado algunos ejemplos similares al prototipo portugués que atribuímos al primer cuarto del siglo XVIII, concretamente en la obra de Francisco Javier Montalvo Martín, de manera singular en el cáliz de la iglesia parroquial de Valverde de Majano<sup>41</sup>, que aparte de algunos elementos decorativos como la picada de lustre e inscripción, muestra una total similitud estructural y cronológica con el ejemplo conocido en Portugal. Aunque se desconozca su procedencia, hay dos posibles circuitos a través de los cuales podría haber llegado al mercado del arte portugués durante el siglo XX: o venido de una institución eclesiástica española, que por razones generadoras de dinámicas de circulación de las obras de arte, hubiese llegado a territorio

portugués; o a través de una vía más sencilla, como su venta de la mano de un coleccionista privado (Fig. 3).

Encontramos alguna justificación práctica para cualquiera de las vías anteriores, como ciertas realidades bélicas que casi siempre potencian una gran circulación de objetos de arte, incluso piezas de platería, por ser un material mucho más fácil de convertirse en moneda. Este fue el caso conocido durante el periodo del liberalismo de

41. Francisco Javier Montalvo Martín. "La Platería de la Parroquia de Valverde del Majano". *Estudios Segovianos, Tomo LV*, núm. 113 (2014): 425-427.

Fernando VII y la contrarrevolución de 1823 -particularmente sentido en la Extremadura española-, que justificó la entrada el 7 de junio de 1823 por la ciudad de Elvas de diez cajas de plata religiosa enviadas allí por el jefe político de la ciudad de Cáceres, que acabarían por ser incautadas y enviadas a la Casa de la Moneda de Lisboa<sup>42</sup>.



Figura 3. Cáliz (detalle de la marca), primer cuarto del siglo XVIII, Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

En cuanto a la contribución del mercado del arte portugués a la existencia de objetos religiosos de plata española, tuvimos la oportunidad de constatar, en la revisión bibliográfica que realizamos en los catálogos de las casas de subastas nacionales más relevantes, que la transacción de estas piezas está registrada desde la década de 1960, sin constituir las casas de subastas el único formato de mercado de obras de arte, lo que nos lleva a pensar que esta realidad será claramente superior, como atestiguan las colecciones privadas portuguesas mencionadas en este estudio.

## 2.2. Francisco Barros e Sá: Museu Nacional de Arte Antiga (MNA)

La bandeja de vinajeras (Inv. 978 Our) perteneciente a la colección de platería del MNA es otro ejemplo de obra proveniente del mercado del arte portugués en la citada institución, aunque su recorrido previo a la adquisición de Francisco Barros e Sá nos lleva a Gran Bretaña, donde encontraremos este mismo espécimen en el catálogo de Christie's (1958), cuya descripción no plantea dudas, aunque erróneamente sea atribuido a la producción portuguesa.

El resto de las transacciones a las que fue sometida la pieza hasta su adquisición por el coleccionista Francisco Barros e Sá, tuvieron lugar en 1958, primero en posesión de S. J. Phillips, propietario de una tienda en la New Bond Street, Londres -dedicada a la venta de platería, plata antigua, joyería y bisutería-, que se la vende a George Robert Duff (por valor de £190), establecido en Portugal, donde contaba con

42. Sobre esta cuestión, véase el estudio publicado por Nuno Cruz Grancho, «Diez copones de plata para las urgencias del Ejército Español - según la producción documental de la primera mitad del ochocientos», Separata de la *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXI, núm. 2 (2015): 1191-1204.

su propia casa dedicada a la comercialización de objetos de arte en la ciudad de Lisboa<sup>43</sup>.

El recibo entregado por G. R. Duff a Francisco Barros e Sá registra la adquisición de dos piezas de plata, una de ellas el ejemplar con la marca de Francisco Villarroel que actualmente forma parte de la colección del MNAA por un importe de 16.929 escudos, ya descrita como obra española de c. 1750.

No es la primera vez que prestamos atención a la personalidad de Francisco Barros e Sá y a su colección de platería; lo habíamos hecho con motivo de otro estudio, alusivo a un conjunto de piezas andaluzas legadas por él al MNAA<sup>44</sup>. Esta donación, ocurrida en la década de 1980, es de particular importancia para el conjunto de la platería española en Portugal, y convirtió al MNAA en el museo portugués con más especímenes, datados entre los siglos XVI y XVIII, donde los religiosos suponen los más numerosos.

Su trayecto como coleccionista comenzó a los treinta años, con los metales, y la plata en particular, su mayor predilección. Francisco Barros e Sá es reconocido por haber poseído una de las colecciones de objetos de plata más notables de su tiempo. A pesar de la presencia de un mayor número de piezas de plata producidas en los principales centros portugueses –las más interesantes desde el punto de vista artístico–, también encontramos objetos procedentes de centros europeos, americanos y asiáticos, hecho que confiere un sello internacional a la colección, motivación que creemos haber presidido a tales adquisiciones.

La pieza importante para este estudio es una salvilla de pie central (Inv. 978 Our) que fechamos en el segundo cuarto del siglo XVIII –de la que se desconocen las vinajeras y la campana– que adopta una forma triangular de perfil mixtilíneo y borde ornamentado con tornapuntas afrontadas, que converge hacia el centro de la composición, dibujando tres reservas iguales. En el centro hay dos escudos ovales en relieve, rematados por la misma corona cerrada. El primero contiene los brazos cruzados de Cristo y San Francisco; el segundo, las cinco llagas de Cristo, ambos emblemas iconográficos asociados a la Orden fundada por San Francisco de Asís, lo que permite conjeturar

43. Un agradecimiento especial a la Dra. Luisa Penalva, conservadora de la colección de Orfebrería de la citada institución museológica lisboeta, por toda la información enlazada anteriormente para el curso en el mercado del arte inglés y portugués de la bandeja de vinajera perteneciente al MNAA, quien amablemente nos la cedió para la realización de este estudio.

44. Nuno Cruz Grancho, «Exemplos de produção andaluza na coleção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga. A Importância do legado de Francisco Barros e Sá». *Actas del Congreso Internacional Sevilla Lusa. La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco*, 4.º Vol. (2018): 326-343.

una procedencia de una institución conventual o de hermanos franciscanos laicos. Aunque no conocemos las vinajeras ni la campana, podemos deducir de la decoración conocida de la salvilla que los demás elementos debían de tener el mismo vocabulario decorativo en relieve, como cabe esperar en elementos del mismo conjunto.

Tras realizar un análisis comparativo, encontramos en la historiografía artística española un juego de vinajeras en la *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal americana*, obra salmantina del platero Ignacio Montero (1752)<sup>45</sup>. En otra geografía cercana encontramos una pieza perteneciente al monasterio dominico de Sancti Spiritus el Real, en Toro, trabajo del platero Antonio de Figueroa, publicado en la obra de Sergio Pérez Martín<sup>46</sup>, y aunque puede adoptar diferentes formas (oval, rectangular, etc.), encontramos la repetición de ciertos elementos decorativos, como los mascarones ubicados en el borde como hemos visto en los conjuntos antes mencionados.

Al seguir en un registro comparativo, no podemos dejar de mencionar, por el tratamiento dado al conjunto de escudos alusivos a la Orden de San Francisco, un plato de jarra, también de producción salmantina, fechado de 1759, obra de Antonio Montero, cuya centralidad la ocupan dos escudos eclesiásticos que se tocan en la parte superior, obra en relieve con cierta similitud al ejemplar lisboeta<sup>47</sup>.

A la vista de lo anterior, creemos que el plato de vinajeras con la marca del orfebre Francisco Villarroel pudo ser encargado por una institución eclesiástica perteneciente a la Orden de San Francisco en la década de los cuarenta del siglo XVIII. Dada la geografía donde se han identificado piezas con su marca, independientemente del cargo desempeñado, es muy probable que el ejemplar de Lisboa haya sido manufacturado para uno de estos territorios, algunos de los cuales lindan con Portugal: Andalucía, Extremadura, Castilla-La Mancha y Castilla y León.

### 2.3. Iglesia parroquial de Constantim: Diócesis de Bragança-Miranda

La notoria influencia española sentida en numerosas manifestaciones artísticas en la antigua diócesis de Miranda do Douro ha despertado el interés de historiadores del arte portugueses y españoles. Entre la diversidad de objetos procedentes de los centros artísticos del país vecino, la iglesia mirandesa prestó especial atención a

45. FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOIA, Rafael; RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la Plata Española-Virreinal y Americana*, Madrid, Edición del Autor, 1984. p. 395.

46. PÉREZ MARTÍN, Sergio, *El Arte de la Platería en la Ciudad de Toro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo/Diputación de Zamora, 2012, p. 226.

47. FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOIA, Rafael; RABASCO, Jorge, *op. cit.*, 1984, p. 395.



Figura 4. Cáliz-custodia, años 40 del siglo XVIII, Iglesia parroquial de Constantim, Miranda do Douro.

la producción de platería en Zamora –ciudad que permitía satisfacer las necesidades litúrgicas–, objetos que en general expresaban un gusto conservador por parte de los mayordomos y, por tanto, tendían a una cierta perpetuación de los modelos presentes en los encargos de la segunda mitad del siglo XVI y en el siglo XVII.

La misma demanda se sintió también en las iglesias parroquiales de Miranda en el siglo XVIII, época en la que se encargó en Salamanca el cáliz-custodia de la iglesia de Constantim. Las piezas conocidas de esta zona eclesiástica son en su mayoría de escasa complejidad estructural y decorativa; la cruz procesional y el cáliz-custodia son las únicas de relevancia artística, sobre todo la que lleva la marca de Villarroel (Fig. 4).

Durante nuestra investigación doctoral tuvimos la oportunidad de profundizar la cuestión de las tipologías de doble función, y concretamente en la variante cáliz-custodia, de la que habíamos destacado la opinión de Eduardo Azofra Agustín, según la cual dicha variante se originó en Portugal y luego pasó a España. De hecho, cuando analizamos su distribución geográfica podemos observar una gran homogeneidad en su representación nacional, al contrario de lo que vemos en España, donde este modelo no sólo aparece en menor número, sino que se encuentra en territorios periféricos, casi siempre cerca de la línea fronteriza. Sin embargo, si atendemos al factor cronológico, para la realidad portuguesa se observan rangos que se extienden desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII, mientras que para el universo español podemos remontarnos hasta la primera mitad del siglo XVI.

Este hecho nos lleva a tomar en consideración el trabajo de Francisco Tejada Vizuette, que, a propósito del ejemplo del cáliz-custodia de posible producción llerenense (1630), refiere que se trata de una “tipología frecuente en la primera mitad del siglo anterior”<sup>48</sup>, algo confirmado por María del Carmen Heredia Moreno en su trabajo sobre



Figura 5. Cáliz-custodia (detalle de la marca), años 40 del siglo XVIII, Iglesia parroquial de Constantim, Miranda do Douro.

un ejemplar de modelo arquitectónico de San Juan Bautista de Santoyo (Palencia). Es una obra burgalesa de producción del primer cuarto del siglo XVI y su “doble función de cáliz y custodia, así como la reducción del costo, [contribuyeron] al éxito del modelo”<sup>49</sup> (Fig. 5).

Tras una breve contextualización histórica del ejemplar de la iglesia parroquial de Constantim, conviene ahora fijarnos en sus características estructurales y decorativas, que asumen una mayor complejidad en el prototipo en análisis, aproximándolo a la bandeja de vinajera del MNA y alejándolo del cáliz del Museu Medeiros e Almeida.

Así, el cáliz-custodia se caracteriza por una base circular realizada en tres registros, los dos últimos profusamente decorados. En los cuatro ejes del registro intermedio hay cartelas ovaladas que encierran los signos del tetramorfos, debidamente acompañados del respectivo evangelio en forma de rollo, intercalándose estos con motivos florales. El tercer registro presenta una forma bulbosa con decoración radial, alternando líneas lisas y ornamentadas -que recuerdan a la espiga de trigo, en clara alusión eucarística-, en ambos casos trabajo en relieve.

El astil balaustral es liso cortado por marco convexo, al que sigue toro grueso y nudo cilíndrico ornamentado con enfilado de galones rehundidos, rematado por disco con el mismo perfil, relleno de elementos vegetales y florales, terminando con un gollete balaustral como el observado en su inicio. El vaso sigue el modelo campaniforme con una subcopa con fuerte estrangulamiento, adornado con espejos, bandas

48. Francisco Tejada Vizuette (coord.), *Eucarística hoc facite in meam commemorationem 2000*, (catálogo), Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2000, p. 146.

49. María del Carmen Heredia Moreno, “Cáliz-custodia”. *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores*, Palencia: Catedral de Palencia. (1999): p. 98.



Figura 6. Cáliz-custodia (detalle del cáliz), años 40 del siglo XVIII, Iglesia parroquial de Constantim, Miranda do Douro.

y motivos florales en relieve. La inscripción "SANGVIS MEVS VERE EST POTUS" figura en la parte superior del vaso (Fig. 6).

Por otra parte, no podemos dejar de llamar la atención sobre el modelo de copa analizado con inscripción latina, como ya habíamos advertido anteriormente sobre la estructura restante del cáliz de Constantim y sobre la presencia de la iconografía de los Cuatro Evangelistas hallada en la base, que revelan un gusto más conservador por parte de la iglesia transmontana del siglo XVIII, claramente aferrada a estructuras y a una gramática decorativa codificadas en siglos anteriores.

La parte superior de la composición correspondiente a la custodia se desarrolla en un primer momento en un templete de planta circular, estando la base y la cúpula de perfil convexo con decoración repujada con labor de flores y *rocalla* bajo fondo rugoso, unidas por cuatro pequeñas columnas decoradas por querubines alados de cuerpo entero. La estructura superior del templete se remata con un doble resplandor del tipo Sol, en-

riquecido en el anverso por cuatro querubines alados en los puntos cardinales. En el centro de toda la composición tenemos el viril con un marco circular con apuntamientos decorativos vegetales, reservándose su interior para la lúnula que adopta la forma de los habituales querubines alados, finalizando toda la composición con una cruz latina con remates trilobulados (Fig. 7).



El registro superior nos permite constatar la diversidad estilística que presenta la trayectoria artística de Francisco Villarroel, como nos dice Manuel Pérez Hernández, opinión compartida por la mayoría de los autores. Tras comenzar su carrera profesional en el periodo protobarroco, como hemos mencionado en el capítulo anterior, es en esta época cuando se aleja progresivamente de los modelos de la segunda mitad del siglo XVII, evolución que se hace más evidente en el componente ornamental, según el mismo autor, prevaleciendo las composiciones florales y vegetales repujadas, las mismas que hemos identificado en el ejemplar de la parroquia de Constantim.

La transición a la *rocaille* tuvo lugar hacia el final de su carrera profesional, registro que encontramos en la parte superior de la composición (custodia), donde ya la utiliza como elemento decorativo, aunque el vocabulario barroco sea mayoritario, lo que permite fechar este ejemplar mediados de la década de cuarenta, última fase de su carrera artística (Fig. 8).



Figura 7. Cáliz-custodia (detalle de la custodia), década de 40 del siglo XVIII, Iglesia parroquial de Constantim, Miranda do Douro.

<b>Pieza y localización</b>	<b>Actividad</b>	<b>Cronología</b>
Copón de la iglesia de San Julián de los Caballeros	Platero (atribuido con reservas)	Finales del siglo XVII
Frontal de altar de la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto	Platero	1700-1725
Dos brazos de lámpara de la iglesias de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto	Platero (atribuido con reservas)	1700-1725
Dos Candelabros de la Catedral de Zamora	Marcador	1700-1725
Naveta de la iglesia de Encinasola de los Comendadores	Platero (atribuido con reservas)	1700-1725
Cruz procesional de la iglesia de San Cristobal de la Cuesta	Platero (atribuida con reservas)	1700-1733
Cáliz del Monasterio de Santa Sofía	Platero (atribuido con reservas)	1700-1750
Dos campanillas de las Madres Carmelitas del Convento de Alba de Tormes	Platero (atribuido con reservas)	1700-1750
Urna-relicario de San Segundo para la Catedral de Ávila	Marcador (platero Luis Torres y Bueza)	1710-1713
Cruz de altar de la iglesia parroquial del Salvador, Béjar	Desconocida	1710-1749
Obras para la diócesis de Valladolid	Platero	1711
Peana de cruz para una iglesia de Medina de Rioseco	Platero	1711
Custodia para Sardón de Duero	Platero	1711
Marco para el frontal de plata del Atar Mayor del convento de San Esteban de Salamanca	Platero (trabajo en colaboración con Francisco Sánchez)	1711
Custodia de la iglesia de Sardón del Duero	Platero	1711
Altar de la Capilla del Rosario del convento de San Esteban de Salamanca	Platero (trabajo conjunto con José de Figueroa)	1712
Naveta de la iglesia parroquial de Torresmenudas	Platero (atribuido con reservas)	1713
Cruz procesional de Almenara de Tormes	Marcador	1713
Juego de bandeja, vinajeras y campanilla de la Catedral de Ávila	Marcador e ourives	1714-1719
Andas de plata de la Virgen da Vega en la catedral de Salamanca	Platero	1718
Bandeja de la iglesia de San Martín de Segovia	Marcador	1720-1730

<b>Pieza y localización</b>	<b>Actividad</b>	<b>Cronología</b>
Cálce del Museu Medeiros e Almeida, Lisboa	Marcador	1720-1740
Dos ciriales y seis blandocillos para el convento de San Esteban de Salamanca	Platero	1722
Altar completo de la catedral de Zamora	Marcador	1724
Cálce de la iglesia de San Vicente de Zamora	Marcador	1725-1750
Cruz de Altar de la Catedral de Zamora	Marcador	1725-1750
Dos lámpara de la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto	Platero (atribuido con reservas)	1725-1750
Sacras de la Catedral de Salamanca	Platero	1725-1750
Sol (pieza del frontal y gradas de altar)	Platero (atribuido con reservas)	1725-1750
6 Ramalhetes de la Catedral de Zamora	Marcador	1725-1750
Nuevo frontal de plata del altar de la Virgen del Rosário	Platero	1730
Cruz de altar de la igreja parroquial de Aldeanueva de Cordonal	Marcador	1730
Relicario de San Roberto de la iglesia del Monasterio de San Vicente el Real de Segóvia	Marcador	1730-1740
Custodia de sol de la iglesia parroquial de Domingos Garcia, Segóvia	Marcador	1730-1740
Aguamanil de la Catedral de Ávila	Marcador	1731
Cruz de la iglesia de Torresmenudas	Platero (atribuido con reservas)	1733
Sacras del convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte	Marcador	1734
Sagrario del convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte	Marcador	1734
Copón de la iglesia parroquial de Hoyos	Platero (contraste Ignacio Montero)	1735
Cáliz de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosário de la Granja de San Ildefonso	Marcador	1738-1749
Relicario de San Bartolomé de la iglesia de Aldeadavila de la Ribera	Marcador	1739

<b>Pieza y localización</b>	<b>Actividad</b>	<b>Cronología</b>
Cruz de Altar e seis candelabros para la Catedral de Cuenca	Marcador (platero Manuel García Crespo)	1740
Carro triunfal de plata para el convento de San Esteban de Salamanca	Platero	1740
Custódia del convento de Santo Esteban, Salamanca	Platero (intervención)	1740
Cálice-custódia da Igreja de Constantim	Platero	1740-1749
Atriles de la iglesia de Nava del Rey, Valladolid	Inconcluso	1743
Frontal, escadório e sacrário del Altar Mayor para la iglesia del convento de Madres Carmelitanas de Alba de Tormes	Platero (atribuido con reservas)	1743-1746
Cuatro candelabros de la iglesia del convento de Santo Antonio de Ávila	Inconcluso	1745-1749
Mazas universitárias	Platero	1748
Custodia de la Catedral de Badajoz	Marcador	1750
Altar y frontal de San Segundo en la Catedral de Ávila	Marcador (platero Manuel García Crespo)	Sin atribución
Bandeja del Museo Arqueológico de Valladolid	Inconcluso	Sin atribución
Sagrario de la iglesia de San Marcelo, León	Marcador (platero Manuel García Crespo)	Sin atribución
Bandeja de galhetas (MNA)	Platero (atribuido con reservas)	

Figura. 8. Tabla de las piezas identificadas en la historiografía del arte español con la marca de Francisco Villarroel

## Referencias bibliográficas

Brasas Egido, José Carlos. "Aportaciones al estudio de la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 40-41 (1975): 427-441.

*Catálogo de Importante Leilão de Antiguidades e Pintura*, núm. 98. Lisboa, Palácio do Correio-Velho, 2002.

Cruz Valdovinos, José Manuel, coord. *Cinco siglos de Platería Sevillana*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla, 1992.

—. "Platería". En *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*, coordinado por Antonio Bonet Correa, 65-158. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Fernández, Alejandro; Munoa, Rafael; Rabasco, Jorge. *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal americana*. Madrid: Edición de los autores, 1984.

García Bueso, Francisco Javier. "La platería religiosa foránea en el Arciprestazgo de Alba (Zamora)". Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2016.

García Mogollón, Florencio Javier. "Hoyos: Arquitectura Popular y Arte Religioso en una localidad del Norte de Extremadura". *Cauriensia - Revista Anual de Ciencias Eclesiásticas*, Vol. I (2006): 9-66.

—. "Cruces procesionales y de altar de los siglos XV al XIX en los Arciprestazgos de Béjar y Fuentes de Béjar de la Diócesis de Plasencia". *NORBA-ARTE Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. XXX (2010): 25-54.

Gomes, José Manuel Pereira Ribeiro. *Ourivesaria Sacra. 1450-1995 Comemorações Jubilares dos 450 Anos da Diocese Bragança-Miranda*. Bragança: Departamento de Liturgia e Património Cultural da Diocese de Bragança-Miranda - Comissão de Arte Sacra, 1996.

Grancho, Nuno Cruz. "A prataria religiosa espanhola em Portugal como veículo de mensagem: 1580-1640". *Revista de Artes Decorativas*, núm. 6 (2014): 11-26.

Grancho, Nuno Cruz. "Diez copones de plata para las urgencias del ejército español - según la producción documental de la primera mitad del ochocientos". *Separata de Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXI, núm. 2 (2015): 1191-1204.

—. "Exemplos de produção andaluza na coleção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga. A Importância do legado de Francisco Barros e Sá". *Actas del Congreso Internacional Sevilla Lusa. La*

- nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco*, 4.º Vol. (2018): 326-343.
- . “Ourivesaria Espanhola em Portugal (1580-1640), Vol. I”. Tesis doctoral, Universidade de Lisboa, 2022.
- Herédia Moreno, María del Carmen. “Cáliz-custodia”. *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores*, Palencia: Catedral de Palencia. (1999): p. 98.
- Wattenberg, Eloísa García de, coord. *Memorias y Esplendores* (Palencia). Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1999.
- López-Yarto Elizalde, Amelia. “Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 263-276. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004.
- Martínez Subías, Antonio Pedro. “La colección de platería del Museo Franciscano de Arena de San Pedro (Ávila): del Plateresco al Rococó”. *Estudios de Platería. San Eloy*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 463-485. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Montalvo Martín, Francisco Javier. “La platería de la Parroquia de Valverde del Mejano”. *Separata del Boletín de Estudios Segovianos*, Tomo LV, núm. 113, (2014): 417- 456.
- . “Plata salmantina en la diócesis de Segovia”. *Estudios de Platería. San Eloy 2014*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 325-343. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014.
- Pereira, Fernando Pires. “Ourivesaria religiosa de proveniência espanhola na Diocese de Bragança-Miranda”. *Brigantia - Revista Cultural*, Vol. XXXII (2013): 252-289.
- Pérez Hernández, Manuel. “Marcadores y contrastes salmantinos (siglos XVI al XIX)”. *Revista Provincial de Estudios*, núm. 24-25 (1987): 165-199.
- . *Orfebrería Religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.
- . “Bandejas de la platería salmantinas del siglo XVIII”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 65 (1999): 389-400.
- . *La Platería en la Ciudad de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo/Diputación de Zamora, 1999.
- . “Sobre una obra desaparecida: la custodia procesional del convento de San Esteban de Salamanca”. *Estudios de Platería. San Eloy 2004*,

coordinado por Jesús Rivas Carmona, 431-443. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004.

—. “Manuel García Crespo y el tabernáculo de plata para la real Capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca”. *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 421-432. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011.

—. *Platería, Museo Carmelitano de Albas de Tormes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

Pérez Martín, Sergio. *El arte de la platería en la ciudad de Toro*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo/Diputación de Zamora, 2012.

Sánchez, Martín; Lorenzo, Gutiérrez; Hernández, Fernando. “Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)”. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 157-186. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2007.

Sánchez Sánchez, David. “Platería del siglo XVIII en la Catedral de Ávila. La obra de Luis Torres y Baeza (1675-1719)”. *De Arte - Revista de Historia del Arte*, núm. 18 (2019): 109-121. <https://doi.org/10.18002/da.v0i18.5879>.

—. “Arte Eucarístico y Celebraciones Sacramentales en Ávila durante la Edad Moderna”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2020.

Tejada Vizuete, Francisco. *Eucaristica hoc facite in meam commemoratorem 2000*. Badajoz: Archidiócesis de Mérida-Badajoz, 2000.





# “Todo el primor y proporción que pide el arte”. Dibujos de platería para el Convento de Nuestra Señora de Montserrat de Ciudad de México y otros envíos de plata<sup>1</sup>

“Todo el primor y proporción que pide el arte”.  
Silverware designs for the Convent of Nuestra  
Señora de Montserrat in the City of Mexico  
and other silverware shipments

**Ignacio José García Zapata**  
Universidad de Murcia

## **Resumen:**

El siguiente artículo se centra en la relación comercial mantenida entre el alférez real Fausto Antonio de Cicero y el comerciante José Ruiz de Valdivieso a través de la correspondencia mantenida entre ellos con motivo del encargo y recepción de varias alhajas de plata. En particular, se presta especial atención a los dibujos de un atril y un cirial destinados al Convento de Nuestra Señora de Montserrat de Ciudad de México que se conservan en el Archivo General de la Nación.

**Palabras clave:** Dibujos, Diseños, Platería, Atril, Ciriales, México.

## **Abstrac:**

This paper focuses on the trading relationship between the royal sub-lieutenant Fausto Antonio de Cicero and the trader José Ruiz de Valdivieso through the analysis of the correspondance mantained with the purpose of the commission and delivery of some silver pieces. In

---

1. Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

particular, attention is drawn to the drawings for a lectern and a ceremonial candle holder destined to the Convent of Nuestra Señora de Montserrat in the City of Mexico, kept at the Archivo General de la Nación.

**Keywords:** Drawings, Designs, Silverware, Lectern, Ceremonial candle holder, Mexico

A diferencia de lo que ocurre con la arquitectura, la pintura y la escultura, la presencia de dibujos preparatorios para piezas de platería resulta realmente excepcional, ya que, en comparación con esas tres categorías artísticas, no son abundantes los diseños conservados que tuvieran como fin último la elaboración de alguna alhaja. Por este motivo, los dibujos que se presentan en este trabajo, destinados a la ejecución de dos atriles y dos ciriales de plata para la iglesia del Convento de Nuestra Señora de Montserrat de Ciudad de México –conservados en el Archivo General de la Nación– constituyen un testimonio notorio para el estudio de las artes suntuarias y, en particular, para la platería.

En efecto, dicha circunstancia fue señalada hace algunos años por María Victoria Santiago Godos quien advirtió la posibilidad de que muchos de estos dibujos se perdieran como consecuencia de su propio uso y desgaste, ya que serían usados continuamente en los talleres como copias para nuevas hechuras y cartillas para el aprendizaje de los allí presentes<sup>2</sup>.

A esta palpable realidad hay que sumar igualmente el menor interés que estos dibujos han despertado en la comunidad científica, más interesada en los diseños destinados a arquitectura, pintura y escultura, generando un gran desconocimiento acerca del valor desempeñado por el dibujo en el arte de la platería. En este sentido, diversos han sido los investigadores que han resaltado esa laguna, como la profesora María Jesús Sanz Serrano, que ya se percató de la exigua atención prestada a los diseños de artes ornamentales, o el profesor Fernando A. Martín, quien también puso de manifiesto, al respecto de los fondos de las grandes colecciones, el predominio de los bocetos más propios de arquitectura, pintura y escultura frente a los escasos diseños recogidos sobre artes decorativas y, más concretamente, sobre platería<sup>3</sup>.

No deben confundirse esos diseños, previos a la realización de una obra, con los dibujos presentados por los aspirantes a obtener el

2. Victoria Santiago Godos, "El dibujo para obras suntuarias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 541-542.

3. Véase: María Jesús Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986), 11 y Fernando A. Martín, "Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano", *Goya: Revista de Arte*, núm. 285 (2001): 324.

título de maestro platero, sobre los cuales, si ha habido un mayor recorrido en nuestro país, con estudios sistemáticos acerca de los dibujos presentados a examen en aquellas ciudades donde se han conservado, como en Barcelona, Sevilla, Pamplona, Valencia y Granada<sup>4</sup>. No hay que olvidar que era un paso clave en la formación del aprendiz, puesto que aquellos que querían alcanzar el título de maestro tenían que enfrentarse al diseño de una pieza de platería o joyería como parte de las pruebas que les habilitaba para tal nombramiento. De este modo, los aspirantes debían dominar perfectamente el dibujo, dado que era un elemento sometido a la deliberación de los examinadores, quienes podían rechazar la propuesta de los aprendices y con ello frustrar sus anhelos de independencia laboral<sup>5</sup>.

Dejando a un lado esos dibujos de exámenes, como ya se ha indicado, no son muchos los estudios que se han centrado en los diseños y bocetos realizados por los plateros antes de llevar a cabo uno de sus trabajos, fruto de los pocos testimonios conservados y de la escasa atención desarrollada sobre este tema. A pesar de todo, pueden mencionarse algunos ejemplos que se han atesorado en los fondos documentales de las principales catedrales españolas. En Toledo, por ejemplo, se conserva el proyecto de una lámpara destinada a la Capilla de San Pedro, el cual fue realizado por Narciso Tomé en 1735, siendo Juan Antonio Domínguez el platero que la llevó a cabo. En la actualidad se ubica en el Transparente de la catedral primada, habiendo sufrido varias modificaciones debido a su excesivo peso, lo que conllevó importantes variaciones respecto al diseño preliminar<sup>6</sup>. También de ese periodo es el dibujo de otra lámpara del Sagrario de la Catedral

---

4. Santiago Masferrer Cantó, “Una evocació de l'art de la joieria a la Catalunya d'ahir. Els Llibres de Passanties”, *Revista d'Ací i d'Allà*, núm. 110 (1927): 90-91; Juan Subias Galter, “Los libros de Passanties”, *Goya: Revista de Arte*, núm. 52 (1963): 224-228; Nuria de Dalmaes, “La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los Llibres de Passanties”, *D'Art*, núm. 3 (1977): 5-30; Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería*; María Concepción García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1991); Francisco de Paula Cots Morató, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)* (Valencia: Universitat de Valencia, 2003); Margarita Pérez Grande, “Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)”, *Goya: Revista de Arte*, núm. 313-314 (2006): 257-270 e Ignacio José García Zapata, “Drawings by Eighteenth- and Nineteenth-century Silversmiths in Barcelona: Models and Training”, *Master Drawings*, XL núm. 2 (2022): 219-234.

5. Sobre el valor del dibujo en el arte de la platería, en el proceso de aprendizaje, en el examen y como diseño previo a la hora de labrar una pieza de platería, nos ocupamos en una publicación reciente, véase: Ignacio José García Zapata, “Los dibujos de platería y su materialización: la definición de una tipología singular”, en *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, eds. Matteo Mancini y Alvaro Pascual Chenel (Madrid: Silex, 2019), 275-276.

6. José María Prados García, “Proyecto para la lámpara de la capilla de San Pedro”, *Corpus, historia de una presencia* (Toledo: Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, 2003), 123-124 y Ángel Fernández, Alfredo Rodríguez e Isidoro Castañeda, *Los diseños de la Catedral de Toledo* (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2009), 233-234.

de Sevilla que se halla en los fondos archivo de la catedral hispalense. Sobre este diseño no existe ningún dato de su autor, fecha o patrocinador, aunque resulta un documento de extraordinaria valía por la secuencia de dibujos que incorpora, según las partes principales de la lámpara, es decir, manípulo, cadenas y plato<sup>7</sup>.

Otra tipología de platería sobre la que existen asimismo algunos casos de notable interés, tanto por la traza del dibujo como por el autor, es el de la corona. El Museo de Bellas Artes de Murcia guarda un proyecto de corona imperial del último tercio del siglo XVIII que responde a un modelo muy habitual en la platería murciana de ese momento, practicado, entre otros, por Miguel Morote y Carlo Zaradatti. Este diseño se ha relacionado con algunas de las propuestas presentadas al cabildo catedralicio con motivo de los concursos abiertos para la ejecución de una corona para la Virgen de la Fuensanta, habiéndose advertido, por la presencia de varias inscripciones, la posibilidad de que su autor fuera un miembro de la familia de plateros Ruiz-Funes<sup>8</sup>. Aún si cabe, más llamativo es el dibujo que del mismo tema se conserva en el Museo de Málaga, un proyecto de corona del platero cordobés Jerónimo de Pedraxas que fue ejecutado por encargo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Victoria. La traza aportada por Pedraxas pone absolutamente de manifiesto el dominio que los plateros tenían del dibujo, hasta el punto de que se le han atribuido varios diseños arquitectónicos, como la sacristía de la Cartuja de Granada<sup>9</sup>.

No debe resultar extraño que los plateros aparezcan relacionados con esas empresas arquitectónicas, pues comparten muchos puntos en común con la arquitectura, ya que las obras de platería reúnen conceptos y criterios propios de aquel arte, por ejemplo, mediante el uso de columnas, arcos o frontones, pero también mediante el empleo de modelos y tipologías, como se puede ver en portapaces y, sobre todo, en las custodias de asiento.

De esta última tipología se conserva un buen ejemplo en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Se trata de un boceto de Juan Bautista Vázquez "el Viejo" realizado por indicación del sevillano asentado

---

7. Manuel Varas Rivero, "Memoria y dibujos inéditos de una lámpara barroca de plata que perteneció al Sagrario de la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, núm. 27 (2015): 611-618.

8. Cristina Torres-Fontes Suárez, "Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia", en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 347-359.

9. René Taylor, "La sacristía de la Cartuja de Granda y sus autores. Fundamentos y razones para una atribución", *Archivo Español de Arte*, núm. 138 (1962): 168-172 y Jesús Rivas Carmona, "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2014), 222-223.

en Tunja, Gil Vázquez, para la custodia del Corpus de aquella ciudad americana, cuyo concejo le había encargado traer esta obra con motivo de su viaje a Sevilla de 1583. Si bien, es cierto que el dibujo fue realizado por un escultor y que la obra se ejecutaría en madera y no en plata. Con todo, puede advertirse a simple vista la deuda con los modelos de la platería española de esa centuria, con esa composición a modo de templete con escultrillas tan característica<sup>10</sup>.

No obstante, es la custodia portátil la que ofrece un mayor número de testimonios. Sobresalientes son los ejemplares del Museo del Prado y del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sendos proyectos responden a la disposición de ostensorio con figura en el astil, tipología que encontró un gran desarrollo en Italia y en los territorios españoles de ambos lados del Atlántico<sup>11</sup>. Pero quizás, sea el caso de la Catedral de Orihuela el que mejor ejemplifica la función de los dibujos de platería a la hora de presentar un modelo para lograr el encargo de una hechura determinada. Son dos dibujos completamente diferentes realizadas por el maestro toledano Juan Antonio Domínguez entre 1717 y 1718 para la custodia del Corpus del mencionado templo. A los que hay que sumar otro de 1725 que ofrece a su vez dos propuestas diferentes a cada lado del eje vertical, también con el mismo fin<sup>12</sup>. También en Orihuela, concretamente en el archivo municipal, se custodian cinco dibujos que se corresponden con tres piezas: un atril, una sacra y el evangelio de San Juan, las cuales estaban destinadas a la capilla mayor de la catedral tras un encargo realizado en 1741, recayendo su hechura en el platero local José Martínez Pacheco<sup>13</sup>.

Podrían citarse otros ejemplos que se encuentran repartidos por diversos archivos y museos, como los varios dibujos de cálices que se conservan en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York<sup>14</sup>; el de la custodia de la Catedral de Zamora, realizado en 1745 y localizado en el archivo catedralicio de dicha ciudad<sup>15</sup>, o los realizados por Juan José del Carpio para la urna de plata del rey San Fernando de la Catedral

---

10. Jesús Palomero Páramo, “El diseño de Juan Bautista Vázquez ‘el Viejo’ para la custodia procesional de Tunja (Colombia)”, *BSAA Arte*, núm. 85 (2019): 61-65.

11. García Zapata, “Los dibujos de platería”, 283-286. Véase también María del Carmen Heredia Moreno, “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 7 (1991): 323-330 y Manuel Pérez Sánchez, “La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2013), 399-420.

12. Santiago Godos, “El dibujo para obras”, 543-552.

13. Inmaculada Vidal Bernabé, “Dibujos de orfebrería del siglo XVIII para la Catedral de Orihuela”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 4 (1993): 691-700.

14. García Zapata, “Los dibujos de platería”, 292-294.

15. Santiago Godos, “El dibujo para obras”, 543.

de Sevilla, materializada por Juan Laureano Pina<sup>16</sup>. Asimismo, pueden contemplarse algunos testimonios vinculados a la platería civil, caso del dibujo de un pistero de 1789 del Archivo del Palacio Real de Madrid, cuya traza debía de seguir fielmente el platero real Fermín de Olivares para cumplir con el encargo que recibió de llevar a cabo dos de estas piezas<sup>17</sup>.

A pesar de todos los dibujos mencionados, no son muchas las trazas de platería que se encuentran en los archivos y museos, más bien se tratan de ejemplos puntuales si se comparan con otros dibujos relacionados con construcciones arquitectónicas, retablos, pinturas y esculturas. Como ya se ha adelantado al principio, ello no quiere decir que no existiesen, ya que documentalmente existen referencias, sobre todo cuando se abría algún concurso para labrar alguna pieza y los plateros que deseaban participar tenían que ofrecer su proyecto para ser valorado. Además, se encuentran también referenciados los libros de dibujos entre los bienes del taller de estos artífices, como puede comprobarse en los inventarios confeccionados a la muerte de estos o en sus propios testamentos, caso del maestro sevillano Francisco de Castro, en cuyo inventario aparece un libro de "dibujos de plateros"<sup>18</sup>, o el de Miguel Bruno Guerra Ávila, platero de Guatemala, en cuyo testamento deja entre las herramientas de su oficio varios moldes y dibujos<sup>19</sup>.

Los dibujos que se presentan en este estudio no alcanzan el nivel de desarrollo y detalle que la mayoría de los mencionados anteriormente. Si bien, por las indicaciones que los acompañan y por el resto de los documentos que completan el expediente constituyen un testimonio de primera mano para conocer el origen de estos, las intenciones del patrocinador y el proceso de encargo y recepción a través de los agentes implicados<sup>20</sup>.

Los atriles y ciriales de plata llegaron por mediación de Fausto Antonio de Cicero, natural de Santander y vecino de Campeche, Nueva

---

16. Antonio Joaquín Santos Márquez, "La platería y los dibujos del pintor Juan José del Carpio", en *Estudios de Platería. San Eloy 2008*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 633-644.

17. Pilar Nieva Soto, "Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1752/52-1810)", en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 361-388.

18. María Jesús Sáenz Serrano, "Plateros en la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América", en *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 737-738.

19. Javier Abad Viela, "Plateros de Guatemala: Miguel Bruno Guerra Ávila, Primus Inter Pares", en *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 30-31.

20. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40.

España, donde formó su familia al casar con Ana de la Barreda Villegas, hermana del encomendero y alcalde ordinario de esa ciudad. Establecido allí, ostentó el cargo de alférez real e hizo fortuna como comerciante, sirviendo de mediador para la llegada a este territorio de todo tipo de objetos<sup>21</sup>. Para ello, durante los primeros años del siglo XVIII se relacionó con José Ruiz de Valdivieso, que fue el responsable de proporcionarle aquellas piezas que el alférez demandaba, seguramente desde los puertos españoles de la Península Ibérica. De este modo, ambos establecieron una fecunda relación comercial, de la que se tiene constancia gracias a las cartas conservadas entre 1702 y 1706.

En esta correspondencia puede apreciarse la cordialidad mantenida entre ambos personajes, ya que los temas tratados excedían lo meramente comercial y había una manifiesta condescendencia, al tiempo que un notable interés por parte de Cicero de saber de los asuntos que acontecían en Europa, narrando él mismo los sucesos que acaecían en la zona caribeña, como el incendio del puerto de Jamaica; una preocupación compartida por la Guerra de Sucesión y, especialmente, por los riesgos que atravesaban las embarcaciones para llegar a puerto<sup>22</sup>. No obstante, lo realmente tratado era el encargo y recepción de aquellas cosas que Cicero demandaba a Valdivieso, entre las que se encuentran varias alhajas de plata. Por ejemplo, en febrero de 1704 le demandaba una salvilla con su bernegal amelonado del gusto que resultara a Valdivieso, que no fuera grande ni pequeño, sino de buena proporción, remitido a través del puerto de Veracruz, donde Cicero le enviaría catorce piezas de fruta de la provincia<sup>23</sup>. Ese mismo año, aprovechando el encargo de los atriles y ciriales que se verá a continuación, le pidió que incluyera doce cucharas y seis tenedores<sup>24</sup>, a lo que luego sumó doce platillos de 18 onzas, un plato más grande de 40 o 50 onzas, un jarro de pico de 30 onzas y doce cucharas<sup>25</sup>. No parece que este sea el contenido de un cajón de plata del obispo del que hace mención algún tiempo después y del que le preocupaba su retraso<sup>26</sup>. Tampoco llevaría ese cajón un cáliz mediano de 25 a 30 onzas, un salero del mismo peso, una salvilla y bernegal de buen tamaño

---

21. Ana Isabel Martínez Ortega, “Élites de poder en los cabildos de Yucatán (1700-1725)”, en *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*, vol. II, coord. José Luis Peset (Madrid: CSIC, 1989), 343.

22. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 10 de abril de 1703.

23. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 15 de febrero de 1704.

24. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 24 de (sin especificar) de 1703.

25. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 28 de junio de 1704.

26. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 28 de junio de 1706 y carta de 27 de Febrero de 1706.

y dos flamenquillas de las mismas onzas, diferentes piezas de plata labradas que eran para José de Rebolledo<sup>27</sup>. Hábitos, mantas, hilo de oro y plata, cera, alimentos y otras cosas completaban normalmente estos portes desde el otro lado del Atlántico.

Uno de estos encargos fue el de los atriles y ciriales. Concretamente, el 18 de Julio de 1703 Cicero envió una carta a Valdivieso mediante la cual le solicitaba dichas hechuras, señalando todos los pormenores del trabajo. El valor total debía de ser de 1.111 pesos y medio, que fue la cantidad entregada por José Romero por su devoción a San Benito, aunque si se superaba esa cifra lo restante correría por cuenta del propio Cicero. Este precisaba en su misiva que las piezas fueran ejecutadas por un buen maestro, que debían ser curiosas y primorosas, siguiendo los dibujos adjuntos. Además de estar dentro de la legalidad, especificando que se pesase todo y se contrastase por el fiel contraste responsable. Finalmente, especificaba como las alhajas tenían que llegar dispuestas en un cajoncillo al puerto de Veracruz, donde pasarían a manos de otro contacto suyo, Juan Sáez, quien habitualmente recepcionaba sus cargamentos:

... ahora se ofrece que de los 1.111 pesos y medio [...] a de disponerse con todo empeño y cuidado valiéndose de buen maestro, en lo primoroso y legal el que luego se pongan por obra, dos ciriales y dos atriles de plata, sin que se le escasee de nada, porque dicho Romero es muy devoto de San Benito y para el buen acierto de esta obra se acompaña a esta la forma de su mapa [...] siendo el ánimo de que la obra sea buena, curiosa y al intento de la buena idea y primor [...] se pese y quite todo por el contraste [...] y puesto en un cajoncillo proporcionado lo remita a la Veracruz, a poder de nuestro amigo D. Juan Saenz [...]. Así bien prevengo que si faltase plata con los dichos 1.111 pesos y medio que pertenecen a dicho Romero, en este caso suplirá de mi cuenta y me lo cargaré<sup>28</sup>.

El 20 de marzo del siguiente año, Cicero daba acuse de recibo del cajón con las piezas pertenecientes a José Romero y la cuenta pormenorizada de todo el trabajo, que había tenido un costo total de 1.168 pesos y 3 reales y medio, excediendo por tanto en 56 pesos y 7 reales y medio, los cuales habían sido sufragados, como había indicado en el encargo, de su cuenta<sup>29</sup>. La plata total empleada había sido de 112

27. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 13 de febrero de 1705 y carta 3 de septiembre de 1705.

28. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 18 de julio de 1703.

29. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 20 de marzo de 1704.





Figura 1. ¿Fausto Antonio de Cicero?, *Dibujos de atril y cirial*, Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 18 de Julio de 1703. Archivo General de la Nación, Ciudad de México. Fotografía: Ignacio José García Zapata.

onzas y se especificaba además como los ciriales venían divididos en veinticuatro piezas.

Como se ha adelantado, el platero –del que se desconoce su nombre y residencia–, tenía que atenerse a la forma planteada en los dibujos, quizás realizados por el propio Cicero. Los atriles tenían que ser proporcionados, de respaldo rectangular y de plata lisa, alterada solo en sus frentes –en los espacios señalados mediante las letras A y B– con la inclusión de las armas en medio relieve, suponemos que, de la orden de San Benito, y una flor, mientras que en la parte posterior uno de los atriles tendría la imagen de este santo y el otro la de Santa Escolástica, cuyas imágenes se obtendrían de las estampas dadas por el Santuario de Nuestra Señora de Montserrat. También se especificaba que los perfiles tenían que ir guarnecidos y que las chapas de plata serían gruesas, como también las de los ciriales (Fig. 1).

En cuanto a estos, cada cañón debía tener un tercio hasta el brocal del mechero, donde sobresaldría la arandela un doceavo. Más

libertad se dejaba aquí al platero para tratar los anchos y gruesos a la proporción según el modelo o como el maestro hallase más adecuado. Si bien, toda la obra tenía que ser lisa y ejecutada en el torno, con total simetría, pues se apuntaba que solo esta podía dar lucimiento y perfección a una obra llana.

Como puede leerse, a pesar de la simplicidad de los diseños, las características que estos debían de reunir quedaban bastante claras con las anotaciones que los acompañaban, mediante las cuales se aprecia una gran preocupación por las proporciones y las formas, así como por el material, todo de plata, restringiendo el uso de la madera únicamente a las astas de los ciriales:

... estos dibujos, sirven solo para la proporción, y tamaño de las cuatro piezas, que han de ser lisas; a lo cual puede añadir el maestro todo el primor y proporción que pide el arte, arreglándose a estas medidas, y a lo que ahora se usa en todas las obras modernas, de esta calidad, porque el que los hizo no entiende la facultad y solo desea el acierto. Advirtiese que en toda esta obra no ha de entrar más palo ni madera que la que piden las dos astas de los ciriales<sup>30</sup>.

Los atriles y ciriales permanecieron en la iglesia de Montserrat al menos hasta 1821, fecha del último inventario conocido, realizado por el prior Agustín Gatell con motivo de la clausura del convento y la ocupación de sus bienes, siguiéndose el decreto de las cortes españolas, aplicado por el virrey de Nueva España Juan Ruiz de Apodaca, que suprimía las órdenes monacales y hospitalarias<sup>31</sup>.

En conclusión, el estudio de este caso pone de manifiesto las relaciones comerciales mantenidas entre diversos personajes de la élite social y aquellos mercaderes que se encargaban de satisfacer las demandas de los primeros, canalizando la llegada de platería a Hispanoamérica. Al tiempo que el análisis de la correspondencia ayuda a conocer los actores implicados, las rutas, las piezas y los gustos determinados a principios del siglo XVIII, siendo particularmente interesante la información relativa al encargo de dos atriles y dos ciriales, pues la traza y las indicaciones ofrecidas recogen directamente los intereses del patrocinador, cuestión sobre la que no siempre existe suficiente documentación.

---

30. AGN. Indiferente Virreinal, Industria y Comercio, Caja 4621, Expediente 40, carta 18 de Julio de 1703.

31. AGN. Indiferente Virreinal, Arzobispo y obispos, Caja 5911, Expediente 110 y Susana Lam García y Belén Beltrán Alarcón, "Presencia benedictina en Nueva España. Historia y arqueología", *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 6 (2006): 30.

## Bibliografía

- Abad Viela, Javier. “Plateros de Guatemala: Miguel Bruno Guerra Ávila, Primus Inter Pares”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 21-44. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- Cots Morató, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.
- Dalmases, Nuria de. “La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los Llibres de Passanties”. *D'Art*, núm. 3 (1977): 5-30.
- Fernández, Ángel, Rodríguez, Alfredo y Castañeda, Isidoro. *Los diseños de la Catedral de Toledo*. Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2009.
- García Gainza, María Concepción. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991.
- García Zapata, Ignacio José. “Los dibujos de platería y su materialización: la definición de una tipología singular”. En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, editado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 275-298. Madrid: Silex, 2019.
- . “Drawings by Eighteenth- and Nineteenth-century Silversmiths in Barcelona: Models and Training”. *Master Drawings*, XL núm. 2 (2022): 219-234.
- Heredia Moreno, María del Carmen. “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 7 (1991): 323-330.
- Lam García, Susana y Beltrán Alarcón, Belén. “Presencia benedictina en Nueva España. Historia y arqueología”. *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 6 (2006): 25-41.
- Masferrer Cantó, Santiago. “Una evocació de l'art de la joieria a la Catalunya d'ahir. Els Llibres de Passanties”. *Revista d'Ací i d'Allà*, núm. 110 (1927): 90-91.
- Martín, Fernando A. “Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano”. *Goya: Revista de Arte*, núm. 285 (2001): 324-331.
- Martínez Ortega, Ana Isabel. “Élites de poder en los cabildos de Yucatán (1700-1725)”. En *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*, vol. II, coordinado por José Luis Peset, 329-344. Madrid: CSIC, 1989.

- Nieva Soto, Pilar. "Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1752/52-1810)". En *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 361-388. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Palomero Páramo, Jesús. "El diseño de Juan Bautista Vázquez 'el Viejo' para la custodia procesional de Tunja (Colombia)". *BSAA Arte*, núm. 85 (2019): 61-65.
- Pérez Grande, Margarita. "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)". *Goya: Revista de Arte*, núm. 313-314 (2006): 257-270.
- Pérez Sánchez, Manuel. "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo". En *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 399-420. Murcia: Universidad de Murcia, 2013.
- Prados García, José María. "Proyecto para la lámpara de la capilla de San Pedro". *Corpus, historia de una presencia*, 123-124. Toledo: Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, 2003.
- Rivas Carmona, Jesús. "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos". En *Estudios de Platería. San Eloy 2001*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 211-230. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.
- Santiago Godos, Victoria. "El dibujo para obras suntuarias". En *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 537-552. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. "La platería y los dibujos del pintor Juan José del Carpio". En *Estudios de Platería. San Eloy 2008*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 633-644. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- Sanz Serrano, María Jesús. *Antiguos dibujos de la platería* Sevilla. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986.
- . "Plateros en la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América". En *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 717-738. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- Subias Galter, Juan. "Los libros de Passanties". *Goya: Revista de Arte*, núm. 52 (1963): 224-228.

Taylor, René. “La sacristía de la Cartuja de Granda y sus autores. Fundamentos y razones para una atribución”. *Archivo Español de Arte*, núm. 138 (1962): 168-172.

Torres-Fontes Suárez, Cristina. “Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 347-359. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

Varas Rivero, Manuel. “Memoria y dibujos inéditos de una lámpara barroca de plata que perteneció al Sagrario de la Catedral de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, núm. 27 (2015): 611-618.

Vidal Bernabé, Inmaculada. “Dibujos de orfebrería del siglo XVIII para la Catedral de Orihuela”. *Anales de Historia del Arte*, núm. 4 (1993): 691-700.



# La cassa d'argento dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo a San Fratello (Me) e l'evoluzione dell'urna reliquiario in Sicilia dal Seicento al Settecento

The silver chest of Saints Alfio, Cirino and  
Filadelfo in San Fratello (Me) and the evolution  
of the reliquary urn in Sicily from the 17th to  
the 18th century

**Salvatore Anselmo**

Università degli Studi di Palermo

## **Abstract**

Prodotto delle botteghe orafe palermitane della metà del Seicento, è l'urna reliquiario dei Santi Alfio, Filadelfo e Cirino custodita nella Chiesa Madre di San Fratello (Me). Eseguita in pieno clima tridentino, l'opera è stata commissionata dall'establishment del borgo costituito, nello specifico, dal barone don Gaspare Lucchese e Filangeri Spatafora Larcana, dall'arcipresbitero, dal vicario nonché da altre figure emergenti del centro messinese, come governatori, giurati, capitani e notai. Il reliquiario dei santi patrizi, finora ignoto alla storiografia isolana, costituisce un manufatto di transizione tra le più sontuose urne barocche siciliane – istoriate e culminanti con una micro figura del Santo – eseguite su più livelli e con disegno di pittori e architetti, e quelle, più ridimensionate e dalla forma di urna parallelepipedo, contraddistinte da un brioso motivo decorativo tipicamente tardo barocco. Si evidenziano, quindi, le caratteristiche delle più note urne isolate eseguite dal Seicento al Settecento delle quali si delinea l'evoluzione compositivo-formale.

**Parole chiave:** Sicilia, Santi patroni, arti decorative, reliquie, Seicento, Settecento

**Abstract:**

Product of the goldsmith workshops in Plaermo in the mid-17th century, it is the reliquary urn of Saints Alfio, Filadelfo and Cirino housed in the Mother Church of San Fratello (Messina). Created during the height of the Tridentine era, the work was commissioned by the local establishment, specifically by Baron Don Gaspare Lucchese and Filangeri Spatafora Larcan, the archpriest, the vicar, as well as other emerging figures of the Messina region, such as governors, jurors, captains, and notaries. The reliquary of these patrician saints, previously unknown in the history of the island, represents a transitional artifact between the most sumptuous Sicilian Baroque urns, decorated with images and culminating with a miniature figure of the saint, executed on multiple levels and designed by painters and architects, and the more modest, parallelepiped-shaped urns, characterized by a lively late Baroque decorative motif. Thus, the characteristics of the better-known Sicilian urns from the 17th to the 18th century are highlighted, outlining their compositional and formal evolution.

**Keyword:** Sicily, patron saints, decorative arts, relics, 17th, 18th century

È notorio come la consuetudine di custodire e venerare le reliquie dei santi, peculiarità della religione cattolica, scaturì con le origini del Cristianesimo e derivò dal culto dei santi martiri, a sua volta mediato dalle onoranze ai defunti<sup>1</sup>. Nel corso del primo millennio il cambiamento nella venerazione per i sacri resti comportò, conseguenzialmente, lo sviluppo dei recipienti che li non li contennero, dai sepolcri scaturirono, *ad exemplum*, le diverse casse-reliquiario che, dall'età carolingia e principalmente dopo, sono state allocate negli edifici chiesastici come veri e propri mausolei<sup>2</sup>. Per preservare le reliquie e, quindi, per rispettosa tutela, ma si avviò la di numerose custodie, dalle molteplici conformazioni utilizzando nobili metalli, talvolta impreziositi da pietre preziose e da smalti. A causa dell'agio-iconografia locale, della religiosità della *plebs Dei* e della temperie culturale, risulta oggi ardua la classificazione di tali manufatti in una nomenclatura tipologica predefinita<sup>3</sup>. Contribuisce alla difficoltà suddetta il fatto che spesso non vennero indette regole e parametri. Ad esempio, San Carlo Borromeo, nella fervente e rigorosa politica tridentina, non conferì, nelle sue *Instructiones*,

---

1. Benedetta Montevocchi e Sandro Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica* (Firenze: Centro Di, 1987), 157.

2. Montevocchi, Vasco Rocca, 157.

3. Maurizio Vitella, scheda n. II, 9, in Maria Concetta Di Natale e Vincenzo Abbate, eds, *Il Tesoro Nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani* (Palermo: Novecento), 1997, 197, pubblicato congiuntamente alla mostra dallo stesso titolo allestita a Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre-3 marzo 1996,



inflessibili regole in merito ai reliquiari, annotando che: “ex auro, argento, aut e crystallo, aut ex aliquo metalli genere sint, eaque artificio elaborata, atque inaurata, prout illae insignes sunt, et ecclesiae, ubi asservantur, facultates ferunt”<sup>4</sup>. Il nobile cardinale, anima e guida della Controriforma, si soffermò, in modo più ragguagliato, sulle cappelle ove sono preservati i sacri resti<sup>5</sup>. Queste ultime, in seguito ai dettami del Concilio di Trento, mutarono, nel corso dei secoli, in straordinarie e stupefacenti lipsanoteche, di grandi e piccole dimensioni. In esse l'arte, specialmente quella orafa, talvolta concordemente all'acribia maestria di intagliatori-scultori i quali approntarono contenitori antropomorfi, si intrecciò indissolubilmente con la fede in un rapporto esclusivamente subordinante. La glorificazione e la venerazione delle sacre spoglie di santi e beati, come testimoni di Cristo, da cui l'appellativo *Atletha Christi*, convengono, dunque, alla politica controriformata della Chiesa di Roma la quale, sostenuta da una specifica trattatistica, confuta le idee protestanti. In Sicilia, come ha osservato la più recente storiografia, i precetti del Concilio di Trento, che trovano ragion d'essere anche nella proliferazione di reliquiari, ottengono applicazione intorno al 1563, anno in cui fu promulgato il decreto *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*<sup>6</sup>.

Prodotto di questo clima è la suppellettile liturgica in esame la quale (Fig. 1), ignorata dagli studi specialistici, è custodita nella sagrestia della Matrice, titolata a Maria Santissima Assunta, in precedenza chiesa di Santa Maria di Gesù dei Padri Cappuccinidi San Fratello (Me), in origine San Filadelfo– Il suggestivo borgo, abbarbicato sui Nebrodi e compreso tra i torrenti di Furiano e Inganno, ha dato i natali a San Benedetto il Moro e ricade nella Diocesi di Patti (Me)<sup>7</sup>. L'opera sanfratellese, con anima lignea e coperchio spiovente, afferisce, invero, alla tipologia dell'urna reliquiario, costituita da tre fianchi chiusi ed uno a giorno, per consentire l'ostensione dei sacri resti durante le manifestazioni liturgiche, e si qualifica come manufatto dell'argenteria palermitana del periodo barocco. Le iscrizioni incise sui quattro cartigli che sovrastano i fianchi dell'urna di San Fratello<sup>8</sup>, attestano che questa è

4. Paola Barocci, coord., Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, coord. Paola Barocci (Bari: La Terza & Figli, 1962), 3:40.

5. Vitella, scheda n. II, 9, 197-198.

6. *Canonis et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini, De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, Lipsiae 1987, citato da Maurizio Vitella, “Il reliquiario a sarcofago di Santa Ninfa a Palermo”, in *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, coord. Antonello Ricco (Roma: De Luca, 2022), 133-134.

7. Per la storia di San Fratello si veda Luigi Vasi, *Delle origini e delle vicende di San Fratello*, Palermo: s.e. 1882, estratto *Archivio Storico Siciliano*, fascicolo 3-4, NS, a. VI (1881). L'opera in esame presenta le seguenti dimensioni cm 84 x 82 x 41.

8. Le iscrizioni così recitano: DOM/ILL.MO DD GASPARE LVCCHISI/ET FILINGERI MARCHIONE DELIE ET/BARONE SANTI PHILALDELPHI/1669//R D IOSEPH INFANTINA ARCI/PRESBITER



Figura 1. Ignoto argentiere palermitano, *Urna reliquiario dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo*, 1669, argento, chiesa Maria Santissima Assunta, San Fratello.

stata commissionata, nel 1669, dall'*establishment* del borgo nebroideo costituito dall'illustre don Gaspare Lucchese e Filangeri Spatafora Larcana che si investì della baronia, terra e castello di San Fratello, il 21 dicembre 1662, in qualità di figlio primogenito di Giuseppe Lucchese e di Margherita Filingeri e Spucches<sup>9</sup>. Congiuntamente al citato barone che fu anche marchese di Delia, contribuirono alla commessa l'arcipresbitero reverendo don Giuseppe Infantina, il vicario Cirino Mancuso, l'*Utriusque Iuris Doctor* nonché *Gubernator e Affitator* Sebastiano Candili, l'*Affitator* Bernardino Ferro, il *Capitanius* don Ottavio Larcana, l'*A.M.D.* Giovanni Domenico Gerbano e i giurati Francesco Caiola, Natale Donadei e il *Notarius* Nicola De Artino. La suppellettile liturgica, come rivelano i marchi, è stata commissionata alle maestranze palermitane poiché reca, in quasi tutte le lamine d'argento che la compongono, la triplice punzonatura del capoluogo siculo: l'aquila a volo basso con RUP

---

RD CIRINUS MANCVSO/VICARIUS//VID SEBASTIANVS CANDILI GUBERNATOR ET AFFITATOR ET/BERNARDINUS FERRO AFFITATOR//D OTTAVIUS L'ARCAN, CAPITANIVS/IO DOMINICVS GERBANO A.M.D./ FRANCISCVS CAIOLA NATALIS DONADEI, NOTARIVS NICOLAVS DE ARTINO IVRATI.

9. Francesco San Martino de Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai giorni nostri* (1925), Quadro 912 (Palermo: Scuola tip. Boccone del Povero 1931), 7: 99-100.

(*Regia Urbs Panormi*); il punzone GMC del console Giuseppe Di Marchisi, in carica dal 26 giugno 1669 al 2 luglio 1670<sup>10</sup>, e quello GAG, talvolta con un asterisco finale, dell'autore. Questi ha voluto contraddistinguere il suo marchio, includendovi un piccolo segno distintivo da quello adoperato da un suo omonimo collega (Fig. 2). L'argentiere che sbalzò e cesellò l'urna di San Fratello potrebbe essere uno degli artigiani attivi nel capoluogo isolano quali Antonio Giovanni Gelardo (doc. 1678), Giovanni Antonio Gerardi (doc. 1663-1729), verosimilmente lo stesso del precedente, o ancora Antonio Giardina (doc. 1706)<sup>11</sup>, al secondo autore, ad esempio, la più recente critica riconduce il marchio G•A•G<sup>12</sup>. L'anonimo artefice sulle facce dell'urna ha sbalzato e cesellato sobrie volute, testine di cherubini alati e soluzioni floreali, che, tratti dal vasto repertorio in uso nel periodo barocco, sono disposti a tappeto, secondo una tipologia decorativa adottata in tutte le branche delle arti decorative, dai monili, ai tessuti, dai codici miniati agli stucchi, dagli intagli ai marmi mischi. Sulla parte frontale, però, due sgambettanti angeli sostengono volute e rami floreali mentre un ovale a giorno ghirlandato concede, come osservato in precedenza, l'"ostentazione" delle *sacre resta*. Analoghe soluzioni floreali, affidate sempre al cesello e allo sbalzo, si disseminano sulle quattro lamine del coperchio. Sulle facce minori dello stesso si evidenziano esili volute distribuite in modo speculare conferendo quell'intonazione tardo manierista, che è ormai soltanto un ricordo per gli argentieri della seconda metà del Seicento. Quattro corpulenti volute, terminanti con altrettante testine di cherubini alati, similmente alle arpie tipiche del repertorio decorativo tardo-cinquecentesco, incastrano i lati del parallelepipedo e congiungono l'aggettante modanatura inferiore, baccellata,



Figura 2. Ignoto argentiere palermitano, *Urna reliquiario dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo*, 1669, argento, chiesa Maria Santissima Assunta, San Fratello.

10. Silvano Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di Maria Concetta Di Natale (Milano: Publieditor s.r.l., 1996), 81. Nella II edizione (Milano: Publieditor s.r.l., 2010) dello stesso volume il marchio del console in carica in quegli anni risulta GMRC.

11. Per gli argentieri si consultino Rosita Pace, *ad vocem*, Silvano Barraja, *ad vocem*, Salvatore Anselmo, *ad vocem*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coord. Maria Concetta Di Natale (Palermo: Novecento, 2014) 1:277, 281, 287

12. Silvano Barraja, "I marchi di bottega degli argentieri palermitani", in *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale* eds., Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato e Maurizio Vitella (Palermo: University Press, 2022), 1:139.



Figura 3. Ignoto argentiere palermitano, *Urna reliquiario dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo*, 1669, argento, chiesa Maria Santissima Assunta, San Fratello.

con gli angoli del coperchio che trasborda. Sulle tre facce, imitando la tipologia delle urne reliquiare della seconda metà del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento, l'argentiere, su probabile indicazioni della commessa, ha riprodotto tre bassorilievi con altrettanti episodi della *passio* dei santi. Si individuano, a partire da sinistra, la tortura dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo, legati ad un palo, con le fiamme sotto, mentre un angelo porge loro la corona tra due astanti, di cui uno assiste, indifferente, al terribile episodio, mentre l'altro alimenta il

fuoco con la legna (Fig. 3); l'ultimo martirio di San Filadelfo, posto su una graticola con il fuoco, per ordine del potente pagano Tertillio, seduto sul trono sulla sinistra – mentre i fratelli sono morti uno dissanguato, Alfio, e l'altro dentro una caldaia di bitume in ebollizione, Cirino – (Fig. 4) e, infine, la visita notturna dei Santi Pietro e Paolo con l'angelo ai tre fratelli patrizi in carcere per sanare le ferite delle torture (Fig. 5)<sup>13</sup>. Gli episodi del martirio dei tre santi, unitamente ad altre vicende del supplizio, sono, inoltre, riprodotti sulle tele, di piccole dimensioni, che, affisse sulle pareti della sagrestia, sono da ricondurre a pittore isolano della fine del Settecento. Maria Accascina, nei suoi studi sulle arti decorative siciliane, già nel 1974, in merito alla produzione del capoluogo siculo, notò, ironicamente e acutamente, come: "la spinta all'attività delle botteghe di argenteria la dettero nel '600 i morti più dei vivi. I morti santi, le reliquie dei loro corpi, ossicini del cubito, del femore, della testa, piedi, mani, teschi recuperati o comprati devono essere custoditi ed esposti in splendenti reliquiari a far parata sugli altari nelle cappelle reliquiare, nelle chiese o nei palazzi privai insieme ai busti: una gara ed un tripudio ad ogni arrivo, con processioni, luminarie, rappresentazioni teatrali per le quali le reliquie divenivano attori sul palcoscenico illuminato a festa"<sup>14</sup>.

13. Per l'iconografia e la vita dei Santi Alfio, Filadelfo e Cirino si rimanda a Giuseppe Morabito *ad vocem*, in *Bibliotheca Sanctorum* (Roma: Citta Nuova, 1961), 1:832-834; Benedetto Iraci, *Bibliografia sui santi Fratelli Martiri Alfio, Filadelfo e Cirino. Opere edite, inedite e manoscritti*, presentazione di Cirino Versaci (Melegnano: Montedit, 2021) che riporta la vasta bibliografia; Mario Re, *Il codice lentinese dei santi Alfio, Filadelfo e Cirino. Studio paleografico e filologico* (Palermo: Istituto Siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, 2007).

14. Maria Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo* (Palermo: Flaccovio, 1974), 240.



Figura 4. Ignoto argentiere palermitano, *Urna reliquiario dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo*, 1669, argento, chiesa Maria Santissima Assunta, San Fratello.

L'opera di San Fratello, per le caratteristiche tipologiche e decorative, rappresenta un manufatto di transizione tra le più sontuose urne barocche isolate – istoriate e culminanti con una micro figura del titolare – eseguite su più livelli e con disegno preparatorio di pittori e architetti, e quelle, più ridimensionate e dalla forma di urna parallelepipedo, contraddistinte da un brioso motivo decorativo composto da volute e da soluzioni floreali. Quest'ultimo, tipicamente tardo barocco e affidato al cesello e al bulino, sfocerà, successivamente, nelle spumeggianti rocaille del Settecento. Ad eccezione della cassa reliquiaria di San Filippo, datata 1609 e ricondotta a bottega palermitana,



Figura 5. Ignoto argentiere palermitano, *Urna reliquiario dei Santi Alfio, Cirino e Filadelfo*, 1669, argento, chiesa Maria Santissima Assunta, San Fratello.



Figura 6. Michele Ferruccio, Matteo Lo Castro, Giuseppe Oliveri, Francesco Ruvolo e Giancola Viviano, *Urna reliquiario di Santa Rosalia*, 1631-1637, argento, Cattedrale, Palermo.

dell'eponims abbazia ad Agira (En)<sup>15</sup>, la quale attesta il perdurare di soluzioni architettoniche compositive rinascimentali ancora agli inizi del Seicento, costituiscono rilevanti esemplari della prima tipologia tre grandi arca reliquiario siciliane. Le opere dedicate ai patroni del centro, sintetizzano tutte le peculiarità dell'arte orafa del capoluogo della prima metà del Seicento. Esse, facendo sopravvivere talune sfumature stilistico-formali tardo-cinquecentesche, non omettono l'afflato gusto tardo manierista. La più rappresentativa di questa tipologia è l'urna a sarcofago di Santa Rosalia della Cattedrale di Palermo, eseguita, nel 1631-1637, su commissione del senato cittadino e con il disegno dell'architetto e pittore Mario Smiriglio, dagli argentieri Giuseppe Oliveri, Francesco Ruvolo, Matteo Lo Castro, Michele Ferruccio (Faruggia) e Giancola Viviano (Fig. 6). L'opera si qualifica come pregevolissimo esempio di suppellettili liturgica, che, su più ordini, coniuga, come ha notato Maria Concetta Di Natale, le caratteristiche dell'arca reliquiaria e della macchina processionale in una composizione strutturale che, negli episodi laterali della santa vergine patrona, rivela l'influsso della cultura gagiciana<sup>16</sup>. Costituiscono un unico trittico con

15. Claudio Paterna, in *Tesori d'arte nella terra di Cerere. Museo Diffuso Ennese. Itinerari artistico-didattico* (Assoro: s.e. 2007) 17-18.

16. Maria Concetta Di Natale, *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di Maurizio Vitella, Enzo Brai (Palermo, s.e. 1994) e più di recente Maria Concetta Di Natale, "Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo", in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, Salvatore Rizzo, coord. (Catania:

la sontuosa opera palermitana l'urna reliquiaria di San Gerlando del Duomo di Agrigento e quella di Sant'Onofrio del Santuario Diocesano di San Paolino a Sutera (Cl). Il primo manufatto, purtroppo depredato di alcuni elementi, fu eseguito, su progetto del pittore Pietro Novelli, tra il 1635 e il 1639, dall'argentiere Michele Ricca, con la collaborazione dei già citati Viviano e Ferruccio (Fig. 7)<sup>17</sup>. L'urna di Sant'Onofrio, invece, dalla tipologia a sarcofago e con arpie caudate che fungono da sostegno, è stata realizzata, su disegno di don Vincenzo Sitaio, tra il 1634 e il 1649, dall'argentiere Francesco Ruvolo, con la cooperazione ancora di Viviano e del collega Francesco Riggio<sup>18</sup>. L'impianto compositivo-stilistico delle tre succitate



Figura 7. Michele Ricca, Giancola Viviano e Michele Ferruccio, *Urna reliquiario di San Gerlando*, 1635-1639, argento, Cattedrale, Agrigento.

opere è riproposto, in una declinazione più misurata, di matrice ancora tardo cinquecentesca, ma sempre dalla tipologia a sarcofago rialzato con base, da Michelangelo Merendino, nell'urna reliquiario di Santa Ninfa (Fig. 8), del 1664, e da Domenico Ferruccio in quella di San Mamiliano, del 1658. Entrambi i manufatti, custoditi nella cappella del reliquie della Cattedrale di Palermo, sono contraddistinti da una più semplice struttura a parallelepipedo istoriata e con coperchio culminante con la figura del titolare<sup>19</sup>.

Maimone 2008), 1:59-60, catalogo della mostra Praga, maneggio di Palazzo Wellestein, 19 ottobre-21 novembre 2004.

17. Maria Concetta Di Natale, "Michele Ricca e l'urna reliquiaria di San Gerlando nella Cattedrale di Agrigento", in *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura, atti del convegno Giornate di studio sulla Cattedrale di Agrigento in memoria del canonico Domenico De Gregorio (Agrigento, 30-31 ottobre 2007)* Giuseppe Ingaglio, coord. (Palermo: Caracol 2010) 135-142 con precedente bibliografia.

18. Maria Concetta Di Natale, *Il Tesoro della Matrice di Sutera*, in Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Sutera*, catalogo delle opere di Maria Vittoria Mancino (Caltanissetta: Parruzzo Editore, 2010), 24-26 con precedente bibliografia.

19. Maurizio Vitella, *Il reliquiario a sarcofago*, 133-142; Maddalena De Luca, "Altari e apparati effimeri nella Palermo barocca. La festa di San Mamiliano in un manoscritto del 1658", in *Architetture barocche in argento e corallo*, Salvatore Rizzo, coord. (Catania: Maimone 2008), 67-83, catalogo della mostra Lubecca, Katharinenkirche, 15 luglio-26 agosto 2007, Vicenza, Pinacoteca Civica, Palazzo Chiericati, 7 settembre-7 ottobre 2007.



Figura 8. Michelangelo Merendino, *Urna reliquiario di Santa Ninfa*, 1664, argento, Cattedrale, Palermo.

Rappresentano ragguardevoli prodotti della seconda tipologia, dalla più semplice configurazione di arca con briose volute che fungono da sostegno, coniugando, nello stesso tempo, base e coperchio, la cassetta reliquiario della Cattedrale di Palermo, eseguita, nel 1682, dall'argentiere Andrea Mamingari, su probabile disegno dell'architetto Paolo Amato (Fig. 9)<sup>20</sup>, e l'urna reliquiario di Santa Febronia e San Bartolomeo della Chiesa Madre di Patti. Quest'ultima, datata 1696, è stata rinvenuta dall'Accascina la quale la riconduce a Francesco Lombardo<sup>21</sup>. Entrambi i manufatti, per l'esecuzione delegata anche alle voluminose e già citate volute con angeli e per le dimensioni notevolmente ridotte, contraddistinguono il progressivo passaggio verso le più grandi urne reliquiario del Settecento. Attestazioni di quest'ultima classificazione men-

zionata, semplice nella composizione sintattica, pur nella sovrabbondanza del decoro floreale che concede, spesso su più facce, la visione dei sacri resti, risultano l'urna di San Ciro della Chiesa Madre di Marineo (Pa), del 1702 e ricondotta dubitativamente a Paolo Ribaudò, ancora con aggettanti volute tardo barocche che fungono da appoggio<sup>22</sup>, e le tre casse in argento del Duomo di Termini Imerese (Pa). Due di esse, dedicate ai Santi Basilla e Calogero romano, sono verosimilmente di Domenico Russo che le eseguì nel 1720 mentre la terza, del Beato Agostino Novello, si deve ad un anonimo argentiere del 1735-1736 (Fig. 10)<sup>23</sup>. Tutte e quattro le pregevoli opere furono eseguite negli industriosi *ateliers* palermitani.

20. Maurizio Vitella, "1682 un'annata florida. Andrea Mamingari, Paolo Amato e un'inedita cassetta reliquiaria della Cattedrale di Palermo", in *Il bello, l'idea* eds., Palazzotto, Travaigliato e Vitella 1:105-110.

21. Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, 266.

22. Maria Concetta Di Natale, scheda V.9, in *Le Confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, coord. Maria Concetta Di Natale (Palermo: s.e., 1993), 233-234 e Barraja, *ad vocem*, in Di Natale, coord., *Arti Decorative*, 2: 517.

23. Maurizio Vitella, *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese* (Palermo: s.e., 1996), 83-85, 89-91.



Gli autori dei prodotti d'argento della città demaniale di Himeria hanno impresso, nelle più ridimensionate e spezzate volute, dall'usuale funzione di supporto, e nelle simboliche conchiglie, il loro estro tardo barocco ormai prossimo all'esuberante rococò. A questi strumenti per la liturgia si include, finanche, l'urna reliquiario, sempre a giorno, di San Silvestro dell'omonima chiesa di Troina (En), del 1714, forgiata dai messinesi Francesco e Cesare Lo Judice, con la collaborazione e progetto di Francesco Natale Juarra e Domenico Sicuro<sup>24</sup>.



Figura 9. Andrea Mamingari, *Cassetta reliquiario*, 1682, argento, Cattedrale, Palermo.



Figura 10. Anonimo argentiere palermitano, *Urna reliquiario del Beato Agostino Novello*, 1735-1736, argento, Duomo, Termini Imerese.

24. Grazia Musolino, "L'Ostensorio della chiesa di San Giorgio a Modica e l'attività "eccellentissima" di Francesco Lo Judice e Francesco Natale Juarra. Proposte e ipotesi", in Rizzo, *Il Tesoro dell'Isola*, 198-199.

Quest'ultima opera attesta l'utilizzo di modelli pressoché simili nelle varie officine siciliane.

Il reliquiario di San Fratello, ulteriore dimostrazione dell'arte decorativa palermitana del terzo quarto del Seicento, riprova la predilezione della commessa delle realtà nebroidee, ricadenti nella provincia di Messina, verso le maestranze attive nel capoluogo siculo, forse, in questo caso, per esplicita desiderata del barone Lucchese. L'opera, infine, si include nel cospicuo *corpus* di suppellettili liturgiche destinate a contenere le spoglie dei martiri a seguito dei dettami della Controriforma.

## Bibliografia

- Accascina, Maria. *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo: Flacovio, 1974.
- Barraja, Silvano. *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M. C. Di Natale. Milano: Publieditor s.r.l., 1996, II edizione. Milano: Publieditor s.r.l., 2010.
- . "I marchi di bottega degli argentieri palermitani". In *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale* a cura di Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, y Maurizio Vitella, 135-142. Vol. 1. Palermo: University Press, 2022.
- Barocci, Paola., coord. Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, in Paola Barocchi, coord. *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Vol. 3. Bari: La Terza & Figli, 1962.
- Bibliotheca Sanctorum*. Vol. 1. Roma: Citta Nuova, 1961.
- Canones et Decreta Sacrosanti Oecumenici Concilii Tridentini, De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*. Lipsiae 1987.
- De Luca, Maddalena. "Altari e apparati effimeri nella Palermo barocca. La festa di San Mamiliano in un manoscritto del 1658". In *Architetture barocche in argento e corallo*, a cura di Salvatore Rizzo, 67-83. Catania: Maimone 2008, catalogo della mostra Lubecca, Katharinenkirche, 15 luglio-26 agosto 2007, Vicenza, Pinacoteca Civica, Palazzo Chiericati.
- Di Natale, Maria Concetta. *Le Confraternite dell'arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, Palermo: s.e., 1993.
- . *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di Maurizio Vitella, Enzo Brai. Palermo, s.e. 1994.

- . “Oreficeria siciliana dal Rinascimento al Barocco”. In *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Vol. 1. a cura di Salvatore Rizzo, 31-73. Catania: Maimone 2008, catalogo della mostra Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein, 19 ottobre-21 novembre 2004
- . “Michele Ricca e l'urna reliquiaria di San Gerlando nella Cattedrale di Agrigento”. In *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura, atti del convegno di studio sulla Cattedrale di Agrigento in memoria del canonico Domenico De Gregorio (Agrigento, 30-31 ottobre 2007)* a cura di Giuseppe Ingallo, 135-142. Palermo: Caracol 2010.
- . *Il Tesoro della Matrice di Sutera*, editato por Maria Concetta Di Natale y Maurizio Vitella, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Sutera*, catalogo delle opere di Maria Vittoria Mancino. 13-34. Caltanissetta: Parruzzo Editore, 2010.
- coord. *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*. Palermo: Novecento, 2014.
- Di Natale Maria Concetta, Abbate Vincenzo, eds. *Il Tesoro Nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani*. Palermo: Novecento, 1997.
- Iraci, Benedetto. *Bibliografia sui santi Fratelli Martiri Alfio, Filadelfio e Cirino. Opere edite, inedite e manoscritti*, presentazione di Cirino Versaci. Melegnano: Montedit, 2021.
- Musolino, Grazia. “L'Ostensorio della chiesa di San Giorgio a Modica e l'attività “eccellentissima” di Francesco Lo Judice e Francesco Natala Juvarra. Proposte e ipotesi”. I *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*. Vol. 1., a cura di Salvatore Rizzo, 191-205. Catania: Maimone 2008, catalogo della mostra Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein, 19 ottobre-21 novembre 2004.
- Montevecchi, Benedetta; Vasco Rocca Sandra. *Suppellettile ecclesiastica*. Firenze: Centro Di, 1987.
- Re, Mario. *Il codice lentinese dei santi Alfio, Filadelfio e Cirino. Studio paleografico e filologico*. Palermo: Istituto Siciliano di studi bizantini e neoellenici Bruno Lavagnini, 2007.
- San Martino de Spucches, Francesco. *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai giorni nostri (1925)*. Vol. 7. Palermo: Scuola tip. Boccone del Povero 1931.
- Tesori d'arte nella terra di Cerere. Museo Diffuso Ennese. Itinerari artistico-didattico*. Assoro: s.e. 2007.
- Vasi, Luigi. *Delle origini e delle vicende di San Fratello*, Palermo: s.e. 1882, estratto *Archivio Storico Siciliano*, fascicolo 3-4, NS, a. VI, 1881.

Vitella, Maurizio. *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*. Palermo: s.e, 1996.

- . “1682 un’annata florida. Andrea Mamingari, Paolo Amato e un’inedita cassetta reliquiaria della Cattedrale di Palermo”. In *Il bello, l’idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale* a cura di Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato y Maurizio Vitella, eds. 105-110. Vol. 1. Palermo: University Press, 2022.
- . “Il reliquiario a sarcofago di Santa Ninfa a Palermo”, in editato por Antonello Ricco, *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*. 133-142. Roma: De Luca, 2022.

# *Vasa sacra* per l'Eucarestia del Tesoro di San Martino di Corleone: alcuni esempi dal XVI al XVIII secolo

Sacred vessel for the Eucharist from the  
Treasury of San Martino di Corleone: some  
examples from the 16th to the 18th century

**Rosalia Francesca Margiotta**

Università degli Studi di Palermo

## **Abstract**

Il contributo propone una selezione di vasa sacra per l'Eucarestia del Tesoro di San Martino della Chiesa Madre di Corleone. Vengono presentati pregevoli calici, pissidi e ostensori in argento e argento dorato, provenienti in gran numero dai monasteri benedettini di Santa Maria Maddalena e del SS. Salvatore di Corleone, che possono essere ancora prelevati dal deposito museale per il loro utilizzo rituale assolvendo al ruolo primario e significativo per cui erano stati commissionati da illuminati committenti e realizzati da raffinati argentieri dal XVI al XVIII secolo.

**Key words:** vasa sacra; argento; Tesoro di San Martino; Sicilia; Corleone

## **Abstract**

The present work proposes the study of a selection of sacred vessels for the Eucharist from the Treasury of Saint Martin of the Mother Church of Corleone. Precious chalices, pyxes and monstrances are presented in silver and gilded silver, coming in large quantities from the Benedictine monasteries of Santa María Magdalena and SS. Salvatore di Corleone. These pieces can still be removed from the museum for ritual uses, so they fulfill the main function for which they were commissioned by enlightened clients and made by refined silversmiths from the 16th to the 18th century.

**Keywords:** sacred vessel; silver; Saint Martin's Treasure; Sicily; Corleone

Il Tesoro di San Martino della Chiesa Madre di Corleone, di recente istituzione, custodisce interessanti opere d'arte sacra, dalle suppellettili liturgiche e processionali ai paramenti sacri, alle insegne ecclesiastiche, ai *vasa sacra*, che possono essere ancora prelevate per il loro utilizzo rituale assolvendo al ruolo primario e significativo per cui erano state commissionate da illuminati committenti e realizzate da raffinati artefici. A quest'ultima categoria appartengono numerose opere in argento e argento dorato, delle quali si propongono alcuni esempi di pregevole lavorazione. I manufatti manufatti, importanti testimonianze della fede e della ricchezza del patrimonio artistico della città demaniale della Sicilia centro occidentale, appellata dalla storiografia locale "città regia dalle cento chiese"<sup>1</sup>, provengono in gran numero dai monasteri benedettini di Santa Maria Maddalena e del SS. Salvatore di Corleone e rivelano un legame molto stretto con Palermo, fulcro del potere religioso e politico e di emanazione della cultura. Recano, infatti, il marchio della maestranza degli orafi e argentieri della suddetta città, tra le più importanti della Sicilia.

Opera di fattura cinquecentesca è il noto calice non omogeneo della Chiesa Madre (Fig. 1)<sup>2</sup>, caratterizzato dall'alta base polilobata ad andamento esagonale con aggettanti nervature sbalzate, alternate a motivi fitomorfi, e nodo esagonale sfaccettato. Quest'ultimo ripropone in maniera semplificata quello tipico della produzione definita da Maria Accascina "madonita"<sup>3</sup>, per la maggiore area della loro diffusione, che vanta pregevoli esempi, come il calice della Cattedrale di Palermo della seconda metà del XV secolo<sup>4</sup> e quelli di Geraci Siculo<sup>5</sup> e

1. Cfr. Antonino Giuseppe Marchese, *Animosa civitas*, in *Corleone*, suppl. a "Kalòs, Arte in Sicilia", coll. "Viaggio in Sicilia", Palermo 2000. Per il ricco patrimonio artistico della città siciliana si veda tra l'altro Idem, *Tra i Gagini e i Ferraro. Marmorari, scultori lignei e stuccatori a Corleone*, Palermo 2002; S. Mangano, *Antichità a Corleone*, Palermo 1977; Idem, *Corleone e i suoi beni culturali*, Palermo 1993; G. Mendola, *Inediti d'arte nella diocesi di Monreale* e Antonino Giuseppe Marchese, *Uno scrigno di tesori*, in *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, Palermo 2001; M. Guttilla, *Terre e altari. Aspetti di arte religiosa in Sicilia dalla Maniera al Neoclassicismo*, in *Mirabile artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2006, con precedente bibliografia; Antonino Giuseppe Marchese, *Antonino Ferraro e la statuaria lignea del '500 a Corleone. Con documenti inediti*, Palermo 2009; *Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di Mariny Guttilla, Palermo 2010; Rosalia Francesca Margiotta, *Opere d'arte francescane dall'alto Belice corleonese alla Valle del Sosio*, in *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Quaderni dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia "Maria Accascina", 4, 2013, 67-90.
2. Rita Vadalà, *Scheda 16*, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) a cura di Maria Concetta Di Natale (Milano 2001), 63-364.
3. Maria Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo* (Palermo, 1974), 146.
4. Maria Concetta Di Natale, *Ori e argenti del Tesoro della Cattedrale di Palermo*, in Maria Concetta Di Natale - Maurizio Vitella, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo*, saggio introduttivo di L. Bellanca e G. Meli (Palermo 2010) 55-56 con prec. bibl.
5. Maria Concetta Di Natale, *I tesori nella contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*, Caltanissetta 2006.

Petralia Sottana<sup>6</sup> con decorazione a foglie di cardo nel sottocoppa. Il manufatto di Corleone, che per le caratteristiche stilistiche e tipologiche è da ascrivere alla produzione degli inizi del XVI secolo, non conserva l'originaria coppa, sostituita, probabilmente perché usurata, alla fine del primo decennio del XVIII secolo. Accanto al marchio della città di Palermo, l'aquila a volo basso, presenta, infatti, l'indicazione del console della maestranza del 1708<sup>7</sup>, Giacinto Omodei, e dell'argentiere D.R. Tali iniziali potrebbero rimandare a Didaco Russo, attivo a Palermo tra il 1701 e il 1729<sup>8</sup>, più volte chiamato nella città demaniale di Corleone per realizzare varie opere ancora custodite.

Dall'antico complesso monastico benedettino di Santa Maria Maddalena<sup>9</sup>, che si lega per tradizione alla fondazione di papa Gregorio Magno<sup>10</sup>, ubicato nei pressi dell'attuale zona cimiteriale a nord-est della cinta muraria della città demaniale, proviene il raffinato ostensorio in argento e pietre preziose del 1699-1700 (Fig. 2). L'opera<sup>11</sup>, ascritta all'abile argentiere e padre gesuita di origini nordiche Andrea Meminger<sup>12</sup>, figlio di Paolo, attivo a Palermo dal 1670 al



Figura 1. Argentiere siciliano e Didaco Russo, Calice, argento e argento dorato sbalzato e cesellato, inizi XVI secolo e 1708-1709, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.

6. Salvatore Anselmo, *Scheda 2*, in Salvatore Anselmo - Rosalia Francesca Margiotta - Maurizio Vitella, *Nobilis instrumenta. Suppellettili liturgiche, ex voto e parati sacri nelle chiese di Petralia Sottana* (Geraci Siculo 2020), 97 con precedente bibliografia.
7. Silvano Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di Maria Concetta Di Natale, II ed. agg. (Milano 2010), 71.
8. Silvano Barraja, *Russo Didaco*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta Di Natale (Palermo 2014), 536.
9. Si veda Rosalia Francesca Margiotta, *Il complesso monastico di Santa Maria Maddalena di Corleone*, in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, catalogo della mostra (Palermo, monastero di Santa Caterina al Cassaro, 28 dicembre 2018 - 31 maggio 2019) a cura di Lina Bellanca, Maria Concetta Di Natale, Sergio Intorre e Maria Reginella, "Artes", 15, collana diretta da Maria Concetta Di Natale, (Palermo 2019), 195-207.
10. Costantino Bruno, *Relazione sulla Animosa Città di Corleone, dalla fondazione sotto il nome di Schera all'anno corrente (1787)*, trascrizione a cura di L. Cascio e G. Lisotta, Corleone 2016. Si veda anche Mangano, *Antichità a Corleone*, 67.
11. Vadalà, *Scheda 125*, 441.
12. Sull'attività del Mamingari si veda Maria Concetta Di Natale, *Andrea e gli argentieri Meminger in Sicilia*, in "Storia dell'arte", 146-148 (2017), n.s. 46-48, gennaio-dicembre, 115-138; Eadem, *Gli argentieri Meminger tra Sicilia e Spagna*, in *Scripta Artium in Honorem Prof. Jose Manuel Cruz Valdovinos*, a cura di A. Cañestro Donoso (Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2018), 929-938.



Figura 2. Andrea Mamingari, *Ostensorio*, argento e argento dorato sbalzato e cesellato, pietre preziose, 1699-1700, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre

1738<sup>13</sup>, è caratterizzata da alta base circolare con ornati fitomorfi, simbolici grappoli d'uva e spighe di grano e testine alate di cherubini, che si ripetono nell'aggettante nodo. La raggiera, sorretta da due puttini, presenta l'alternanza di fiamme e lance terminanti con una stella a otto punte. Impreziosiscono il manufatto numerose gemme, diamanti, zaffiri e topazi, aggiungendo al plasticismo decorativo vibrazioni luministiche. Sulla lamina d'argento si rileva l'iscrizione "D'Anna M. - D. Rosaria M. Palazzo", monache del reclusorio femminile committenti dell'opera, e la tripla punzonatura delle argenterie siciliane: l'aquila della città di Palermo con le ali a volo basso, il punzone del console della maestranza Francesco Bracco, che ricopre l'alta carica dal 26 giugno 1699 al primo agosto 1700, e quello dell'argentiere A\*M, che frapponne alle sue iniziali un asterisco come segno distintivo. L'artista, ricordato anche come Mancingher, Memingheri, Mamingari, Meringari, Miningaro, Merria, Millari, Ateimingari, storpiando la versione originaria Memingher, noto per la sua perizia, le importanti committenze e per la sua collaborazione con il sacerdote architetto Paolo Amato e con l'architetto padre

crocifero Giacomo Amato<sup>14</sup>, aveva già avuto importanti rapporti con l'ordine monastico benedettino per la realizzazione nel 1690 della coppia di reliquiari a palmetta dei santi Colomba e Desiderio e nel 1699 dell'urna repositorio per l'Abbazia di San Martino delle Scale, nei pressi di Palermo<sup>15</sup>.

Dal monastero del SS. Salvatore di Corleone, la cui fondazione si fa risalire al XIV secolo<sup>16</sup>, proviene l'ostensorio in argento dorato eseguito nel 1718. L'elegante opera (Fig. 3) si inserisce nella diffusa

13. Barraja, *Mamingari (Memingheri) Andrea*, 400.

14. Di Natale, *Andrea e gli argentieri*, 115-138; Eadem, *Gli argentieri*, 929-938.

15. Si veda Di Natale, *Andrea e gli argentieri*, 115-138.

16. Si veda Rosalia Francesca Margiotta, "Un monastero per due Ordini: il SS. Salvatore di Corleone", in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, coord. Lina Bellanca, Maria Concetta di Natale, Sergio Intorre, Maria Reginella, (Palermo: *Palermo University Press*, 2019), 195-199.



tipologia attestata nel XVII secolo e nel primo ventennio del successivo<sup>17</sup>. È caratterizzata, infatti, come il precedente esemplare, da base circolare con ornati fitomorfi, conchiliformi e testine di cherubini alate e da raggiera composta dall'alternanza di lance e fiamme. Sul manufatto si rilevano il marchio della maestranza palermitana degli orafi e argentieri con l'aquila a volo alto, il punzone alfanumerico del console Salvatore Pipi (SPC18), documentato per tale carica dal 21 luglio 1718 al 21 giugno 1719<sup>18</sup>, e la ricordata sigla dell'argentiere Didaco Russo (D.R.), che esegue numerose opere per la cittadina dell'entroterra isolano e per vari centri siciliani, tra cui Bisacchino<sup>19</sup>, Marineo<sup>20</sup>, Polizzi Generosa<sup>21</sup>, Ciminna<sup>22</sup> e Termini Imerese, dove si custodiscono ancora oggi le urne reliquiare di Santa Candida, di San Basilla e di San Calogero romano<sup>23</sup>, che presentano motivi conchiliformi simili a quelli della base dell'ostensorio di Corleone. Su quest'ultima parte è ben visibile, inoltre, la seguente iscrizione: "Reverenda Donna Gesualda Maria Saglimbene 1718", da riferire alla badessa del monastero del SS. Salvatore, che volle ulteriormente arricchire il patrimonio dell'ente religioso corleonese subito dopo la sua elezione avvenuta nel novembre 1717<sup>24</sup>.



Figura 3. Didaco Russo, *Ostensorio*, argento dorato sbalzato, cesellato e inciso, 1718-1719, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.

17. *Ibidem*. Si veda anche Rosalia Francesca Margiotta, *Argenti e argentieri per il monastero del SS. Salvatore di Corleone*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia" ([www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista)), n. 12, dicembre 2015.

18. Barraja, *I marchi*, 73.

19. Rosalia Francesca Margiotta, *Tesori d'arte a Bisacchino*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", Collana di studi diretta da Maria Concetta Di Natale, 6 (Palermo: Salvatore Sciascia Editore 2008), 73.

20. Antonino Scarpulla, *Argenti e paramenti sacri delle chiese di Marineo* (Palermo 2000), 17-18.

21. S. Anselmo, *Polizzi. Tesori di una città demaniale*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", Collana di studi diretta da Maria Concetta Di Natale, num. 4, Caltanissetta 2006, 83-84.

22. Giuseppe Cusmano, *Argenteria sacra di Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento*, presentazione di Maria Concetta Di Natale, con il contributo di Maurizio Vitella, (Palermo 1994), 15, 19.

23. Maurizio Vitella, *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, saggio introduttivo di Maria Concetta Di Natale (Roma: Termini Imerese, 1996).

24. Archivio di Stato di Palermo, Corporazioni religiose soppresse di Corleone, Monastero del SS. Salvatore, vol. 1691, f.n.n.



Figura 4. Didaco Russo, *Calice*, argento e argento dorato sbalzato e cesellato, 1723-1724, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.

Tra le pregevoli opere che l'argentiere realizza per le numerose chiese della città di Corleone si inserisce anche l'inedito calice in argento e argento dorato sbalzato e cesellato con i simboli della passione di Cristo (Fig. 4). Sono chiaramente distinguibili il martello e la tenaglia, i chiodi, la lancia, la scala, la colonna e la croce. L'opera dalla raffinata fattura si lega ancora alla tipologia attestata fino ai primi decenni del XVIII secolo con base rotonda e propone come motivo dominante le teste di cherubini alate, particolarmente apprezzato dalla committenza ecclesiastica, convivendo con altri modelli decorativi più nuovi, quali ad esempio le basi mistilinee e tripartite. Il manufatto, oltre a presentare le iniziali del ricordato argentiere, è marchiato con l'aquila di Palermo, la sigla alfanumerica del console FBVR23, Francesco Burgarello, che riveste tale carica dal 3 luglio 1723 al 7 luglio 1724<sup>25</sup>.

Nello stesso anno e per la stessa chiesa corleonese Didaco Russo realizza una elegante pisside in argento dorato sbalzato e cesellato (Fig. 5), con base rotonda rialzata, che ripete un modulo simmetrico

costituito da grande volute accartocciate che inglobano tulipani<sup>26</sup>, simboli della grazia santificante dello Spirito Santo<sup>27</sup>.

Il raffinato ostensorio in argento sbalzato e cesellato, proveniente dal monastero di Santa Maria Maddalena dello stesso centro, commissionato, come denota l'iscrizione, dal Padre Predicatore Vincenzo Sangiorgi nell'anno 1765 (Fig. 6), testimonia l'attenzione della committenza ecclesiastica per le novità artistiche del periodo. L'anno di realizzazione del manufatto trova conferma nel punzone del console degli argentieri della maestranza palermitana Gaspare Leone,

25. Barraja, *I marchi*, 73.

26. Vito Chiaromonte, *Scheda III, 24*, in *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, catalogo della mostra (Monreale, Palazzo Arcivescovile - Corleone, Complesso di San Ludovico, 23 dicembre 2000 - 6 maggio 2001) a cura di G. Mendola (Palermo 2001), 193.

27. Maria Concetta Di Natale, *I gioielli della Madonna di Trapani*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", 1 luglio - 30 ottobre 1989) a cura di Maria Concetta Di Natale (Milano 1989), 70.



Figura 5. Didaco Russo, *Pisside*, argento dorato sbalzato e cesellato, 1723-1724, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.



Figura 6. Argentiere siciliano, *Ostensorio*, argento sbalzato e cesellato, 1765, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.

che detenne l'incarico dal 10 luglio 1765 all'otto luglio 1766<sup>28</sup>. L'inedito manufatto, che mostra tutte le caratteristiche tipiche del gusto rococò di diretta influenza francese, sembra ispirato ai modelli grafici circolanti in quegli anni, come le incisioni di Juste-Aurele Meissonnier, repertori figurativi diffusi pure in Sicilia<sup>29</sup>. Colpisce immediatamente l'attenzione la particolare base mistilinea ad andamento triangolare ove i motivi a *rocaille* danno vita a un sinuoso movimento spirali-forme interrotto dal nodo. Sulla parte sommitale del fusto, da cui si ergono simboliche spighe e tralci di vite, sveltano due puttini che reggono la teca rimandando all'uso di inserire tali figure nel fusto delle suppellettili.

28. Barraja, *I march*, 78.

29. Peter Fuhring, *L'oreficeria francese e la sua riproduzione nelle incisioni del XVIII secolo, in Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lubeca, St. Annen - Museum, 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008) a cura di S. Grasso e M.C. Gulisano, con la collaborazione di S. Rizzo (Palermo: Flacovio Editore 2008), 50-51.



Figura 7. Francesco Sirretta, *Ostensorio*, argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti fuse, diamanti, 1792, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.

Durante l'amministrazione della badessa del monasterio del monasterio de Santa María Magdalena donna Virginia D'Anna (1792-1795) veniva realizzato il pregevole ostensorio in argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti fuse, impreziosito da diamanti tagliati a *baguette* e a rosetta, che propone ornati neoclassici (Fig. 7)<sup>30</sup>. La base mistilinea e tripartita presenta festoni, motivi a greca, appuntite foglie acanti-formi, robbiane, margherite e baccelli. Sovrasta il fusto con nodo a tripode un angelo reggisfera che ripete ancora schemi tipologici serpotteschi. La raggiatura a fasci digradanti di raggi ingloba la teca ornata da margherite arricchite nel *recto* dai diamanti. Il manufatto presenta la seguente iscrizione: "Ad augendum Sanctae Mariae Magdalenae Corleonis Gynecaei nitorem, Virginia De Anna Gubernante anno Domini 1792 Franciscus Sirretta Panormitanus Expendebat P. L. 14.7.25"<sup>31</sup>. È nota dunque l'identità dell'artista Francesco Sirretta o Sirpitta, già individuato da Maria Accascina, gioielliere attivo a Palermo dal 1784 al 1829, con bottega in via del Garraffello<sup>32</sup>, che esegue pure una simi-

le suppellettile per la Chiesa Madre di Castelvetrano<sup>33</sup>. Sull'opera sono presenti il marchio di Palermo con l'aquila a volo alto e il punzone alfanumerico del console TB91, da riferire a Tommaso Burgarello, che detenne la più alta carica all'interno della maestranza palermitana degli argentieri nel 1791-1792<sup>34</sup>. Le annotazioni di spesa del monastero di Santa Maria Maddalena confermano ulteriormente le informazioni in nostro possesso e la preziosità dell'opera ricordando che il 30 giugno 1792 (X ind.) si pagavano a don Francesco Sirretta di Palermo onze 57, tari 10 e grana 10 "per resto di mastria ed altro in avere fatto un

30. Margiotta, *Il complesso monastico*, 207-208; Travagliato, *Scheda II*, 194. Ricorda l'opera anche M. Accascina, *Oreficeria*, 418 e Salvatore Mangano, *Corleone e i suoi beni culturali*, Palermo 1993. Si veda, inoltre, Barraja, *Serretta (Sirritta)*, 565.

31. *Ibidem*.

32. Barraja, *Serretta (Sirritta) Francesco*, 565.

33. Accascina, *Oreficeria*, 418.

34. Barraja, *I marchi*, 81.

ostensorio per uso della nostra chiesa a compimento di onze 321. 29. 10 stante onze 264.19 essere state pagati dalle religiose del [...] monastero"<sup>35</sup>.

Al 1795 risale il prezioso calice in argento dorato, sbalzato, cesellato e inciso con parti fuse, pure arricchito da diamanti e da perle (Fig. 8), realizzato, come riporta l'iscrizione, "Sotto il governo di Sua Eccellenza Reverendissima Madre Donna Vincenza Garlano Badesa 1795", che si completa con l'indicazione del nome dell'argentiere: "Gesualdo Vesco fecit"<sup>36</sup>. Sul manufatto è impresso il marchio della maestranza palermitana con l'aquila a volo alto e l'indicazione del console di quell'anno Salvatore Calascibetta (S)C95<sup>37</sup> e l'ulteriore conferma della paternità dell'opera data dalle iniziali GV, Gesualdo Vesco, attivo a Palermo dal 1770<sup>38</sup>. L'artista denota una cultura ormai compiutamente neoclassica eliminando aggiunte plastico-figurative ed esprimendosi in un repertorio esemplato al nuovo stile. Il calice in esame, già riferito alla committenza delle monache benedettine del SS. Salvatore<sup>39</sup>, è stato inserito recentemente tra le suppellettili liturgiche che aderivano al nuovo gusto neoclassico commissionate dalle religiose del reclusorio della Maddalena<sup>40</sup>.



Figura 8. Gesualdo Vesco, *Calice*, argento dorato, sbalzato, cesellato e inciso con parti fuse, diamanti, perle di fiume, 1795, Corleone, Tesoro di San Martino - Chiesa Madre.

35. ASPa. Fondo corporazioni religiose soppresse di Corleone, *Monastero di Santa Maria Maddalena*, vol. 641, f. 198 v.

36. Margiotta, *Il complesso monastico*, 208; Eadem, *Argenti e argentieri*, 46-47; Travagliato, *Scheda II*, 192; María Accascina, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane* (Busto Arsizio 1976), 62.

37. Barraja, *I marchi*, 82.

38. Barraja, *Vesco Gesualdo*, 604.

39. Margiotta, *Il complesso monastico*, 208; Eadem, *Argenti e argentieri*, 46-47; Travagliato, *Scheda II*, 192.

40. Margiotta, *Il complesso monastico*, 208.

## Bibliografia

- Accascina Maria. *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo: Editore: Flaccovio, 1974.
- Accascina Maria. *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*. Busto Arsizio, 1976.
- Anselmo, Salvatore. *Polizzi. Tesori di una città demaniale*. "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo". Collana di studi diretta da Maria Concetta Di Natale, num. 4, Caltanissetta 2006.
- Anselmo, Salvatore – Margiotta Rosalia Francesca – Vitella Maurizio, *Nobilis instrumenta. Suppellettili liturgiche, ex voto e parati sacri nelle chiese di Petralia Sottana*. Geraci Siculo 2020.
- Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta Di Natale, 2 voll., Palermo 2014.
- Barraja, Silvano. *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di Maria Concetta Di Natale, II ed. agg. Milano: Publieditor s.r.l., 2010.
- Bruno, Costantino. *Relazione sulla Animosa città di Corleone, dalla fondazione sotto il nome di Schera all'anno corrente (1787)*, trascrizione a cura di L. Cascio e G. Lisotta. Corleone 2016.
- Cusmano, Giuseppe. *Argenteria sacra di Ciminna dal Cinquecento all'Ottocento*, presentazione di Maria Concetta Di Natale, con il contributo di M. Vitella. Palermo: Arti Grafiche Flaccomio, 1994.
- Di Natale Maria Concetta. *I gioielli della Madonna di Trapani*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", 1 luglio - 30 ottobre 1989) a cura di Maria Concetta Di Natale, Milano: Electa, 1989, 134-165.
- . *I tesori nella contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta 2006.
- . *Ori e argenti del Tesoro della Cattedrale di Palermo*, in Maria Concetta Di Natale – Maurizio Vitella, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo*, saggio introduttivo di L. Bellanca e G. Meli, Palermo 2010, 39-107.
- . "Andrea e gli argentieri Memingher in Sicilia". *Storia dell'arte*, 146-148 (2017), n.s. 46-48, gennaio-dicembre, 115-138.
- . *Gli argentieri Memingher tra Sicilia e Spagna*, in *Scripta Artium in Honorem Prof. Jose Manuel Cruz Valdovinos*, a cura di A. Cañestro Donoso. 929-938. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2018.

Fuhring Peter. *L'oreficeria francese e la sua riproduzione nelle incisioni del XVIII secolo*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lubecca, St. Annen - Museum, 21 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008) a cura di S. Grasso e M.C. Gulisano, con la collaborazione di S. Rizzo. Palermo: Flacovio Editore, 2008, 25-37.

*Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, catalogo della mostra (Monreale, Palazzo Arcivescovile - Corleone, Complesso di San Ludovico, 23 dicembre 2000 - 6 maggio 2001) a cura di G. Mendola. Palermo, 2001.

Guttilla Mariny, *Terre e altari. Aspetti di arte religiosa in Sicilia dalla Maniera al Neoclassicismo*, in *Mirabile artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla. Palermo: Gruppo editoriale Kalos, 2006.

Mangano, Salvatore. *Antichità a Corleone*. Palermo, 1977.

—. *Corleone e i suoi beni culturali*. Palermo: Kefagrafica, 1993.

Marchese Antonino Giuseppe. *Animosa civitas*, in *Corleone*, suppl. a "Kalòs, Arte in Sicilia", coll. "Viaggio in Sicilia", 2000.

—. *Uno scrigno di tesori*, in *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*. Palermo 2001.

—. *Tra i Gagini e i Ferraro. Marmorari, scultori lignei e stuccatori a Corleone*, Palermo, 2002.

—. *Antonino Ferraro e la statuaria lignea del '500 a Corleone. Con documenti inediti*. Palermo 2009.

Margiotta, Rosalia Francesca. "Tesori d'arte a Bisacchino". *Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo*, collana di studi diretta da Maria Concetta Di Natale, 6. Roma: Salvatore Sciascia Editore, s.a.s. Caltasinetta-Roma, 2008.

—. "Opere d'arte francescane dall'alto Belice corleonese alla Valle del Sosio, in *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*". *Quaderni dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia "Maria Accascina"*, num. 4, 2013, 67-90.

—. "Argenti e argentieri per il monastero del SS. Salvatore di Corleone". *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia* ([www.unipa.it/oadi/rivista](http://www.unipa.it/oadi/rivista)), num. 12, dicembre 2015.

—. *Il complesso monastico di Santa Maria Maddalena di Corleone*, in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, catalogo della mostra (Palermo, monastero di Santa Caterina al Cassaro, 28 dicembre 2018 - 31 maggio 2019) a cura di Lina Bellanca, Maria

Concetta Di Natale, Sergio Intorre e Maria Reginella, "Artes", 15, collana diretta da M.C. Di Natale, Palermo: Palermo University Press, 2019, pp. 195-207.

—. "Un monastero per due Ordini: il SS. Salvatore di Corleone". In *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale*, a cura di Lina Bellanca, Maria Concetta di Natale, Sergio Intorre, Maria Reginella, 195-199. Palermo: Palermo University Press, 2019.

Mendola Giovanni. *Inediti d'arte nella diocesi di Monreale* in *Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, Palermo 2001.

*Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2010.

Scarpulla, Antonino. *Argenti e paramenti sacri delle chiese di Marineo*, Palermo 2000.

*Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000 - 30 aprile 2001) a cura di Maria Concetta Di Natale, 363-364. Milano 2001.

Vitella, Maurizio. *Gli argenti della Maggiore Chiesa di Termini Imerese*, saggio introduttivo di Maria Concetta Di Natale. Termini Imerese, 1996.



# *Ecce crucem domini* fugite partes adversas. La Cruz de los Conjuros de la Catedral de Orihuela<sup>1</sup>

*Ecce crucem domini* fugite partes adversas. The  
Cross of Conjurations of the Cathedral of  
Orihuela

**Mariano Cecilia Espinosa**  
**Gemma Ruiz Ángel**  
Universidad de Murcia

## **Resumen:**

En este trabajo se estudia una pieza de platería inédita de la colección artística de la Catedral de Orihuela: la Cruz de los Conjuros. Esta singular obra es la expresión material de las creencias en torno al poder de la Santa Cruz en momentos dramáticos como las epidemias, las inundaciones o las sequías que asolaron el sur valenciano durante la Edad Moderna. En torno a ella se realizaban rituales, ceremonias y conjuros enmarcados en rogativas, conjuraciones y bendiciones de términos que pretendían lograr la misericordia divina a través de la intercesión de santos, mártires, la Vera Cruz o la Virgen.

**Palabras clave:** Conjuero; Catedral; Orihuela; platería; reliquias; Barroco.

## **Abstract:**

In this work an unpublished piece of silverware from the Orihuela Cathedral's artistic collection is studied: the Cruz de los Conjuros. This unique work is the material expression of the beliefs around the power of the Holy Cross in dramatic moments such as the epidemics, floods or droughts that devastated the Valencian South during the Modern

---

1. Este estudio se enmarca en el proyecto I+D+I "De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia". Código PID2020-115154GB-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación y Tecnología. Gobierno de España.

Age. Rituals, ceremonies and spells framed in prayers, conjurations and blessings of terms that were intended to achieve divine mercy through the intercession of saints, martyrs, the True Cross or the Virgin were carried out in tone to it.

**Keywords:** Conjuring; Cathedral; Orihuela; silverware; relics; Baroque.

## 1. Introducción

En el año 2016 el alumnado de prácticas curriculares del grado en Historia del Arte de la Universidad de Murcia identificó en el área de reserva del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela una cruz de plata con diversas reliquias, entre ellas, unos fragmentos del *Lignum Crucis*. Tras revisar los inventarios de sacristía de la Catedral de Orihuela, conservado en el fondo documental correspondiente al Archivo Catedralicio, depositado en el Archivo Diocesano de Orihuela, en sus dependencias del Palacio Episcopal, se determinó que este relicario era la llamada Cruz de los Conjuros. Posteriormente, los autores de este trabajo localizaron en un desván de la Catedral un estuche de madera de cornicabra, forrado en su interior en terciopelo rojo, que coincidía con la descripción de la caja que guardaba para su conservación la citada cruz, mencionada en distintos inventarios históricos.

La importancia de esta pieza de platería, inédita, y desconocida por la historiografía, no radicaba exclusivamente en el aspecto material, en sus valores históricos y artísticos, sino, también, en su vertiente intangible, como testimonio de las prácticas ancestrales en torno a las creencias colectivas en el poder protector de la Cruz de Cristo, a través de la reliquia del Santo Madero, en situaciones de gravedad que ponían en peligro la subsistencia de la sociedad, en este caso local, como fueron los infortunios que golpearon durante toda la Edad Moderna el territorio del mediodía valenciano, es decir, la antigua gobernación y obispado de Orihuela, y, significativamente, la actual comarca del Bajo Segura.

Un complejo sistema de rogativas públicas y privadas en el ámbito catedralicio, junto a prácticas ceremoniales de protección del territorio, y, por ende, de sus habitantes, caracterizaron la vida cotidiana de los núcleos urbanos, la huerta y el campo. Ante las dificultades, los hombres y mujeres de aquel tiempo buscaron la intercesión de santos y mártires, y de la propia divinidad, para aplacar los problemas de salud pública, los riesgos meteorológicos y naturales de su hábitat. Las rogativas no fueron un instrumento de las clases dominantes, ni de la propia Iglesia, para el control social y la aseveración de su estatus, sino un reflejo de la mentalidad y las creencias de la sociedad del Barroco,

fuertemente influenciada por la propia Contrarreforma emanada de Trento.

En este sentido, los estudios relativos a las rogativas en los distintos territorios peninsulares son muy numerosos, aunque en su mayoría se enfocan desde la climatología histórica<sup>2</sup>. Son menores el número de trabajos que han incluido los rituales de conjuro, sus ceremonias, y las expresiones materiales de carácter histórico –artístico y cultural de las rogativas, aspectos que se siguen olvidando en los últimos estudios, y, que, a nuestro juicio, son imprescindibles para comprender este complejo fenómeno socio- religioso en la Modernidad. Entre todas ellas, destacan por su relevancia las publicaciones del profesor Belda Navarro<sup>3</sup> y del musicólogo Enrique Máximo<sup>4</sup> para la Catedral de Murcia que han aportado un amplio conocimiento sobre estas costumbres tan arraigadas en la sociedad. Por su proximidad al ámbito de este estudio, estas contribuciones son imprescindibles para comprender las tradiciones del Cabildo Catedralicio de Orihuela en relación a la protección de la comunidad local mediante plegarias<sup>5</sup>.

Este trabajo se centra en el estudio de una obra de platería perteneciente a la colección artística de la Catedral de Orihuela, a partir de documentación histórica inédita. Esta pieza es el fiel reflejo de los comportamientos de la sociedad de la Edad Moderna en el ámbito geográfico de la comarca del Bajo Segura, en momentos de dificultades, y, en

- 
2. La orientación de estos se ha realizado desde una perspectiva preferentemente local o en menor medida regional que, por su amplitud, no se detallan aquí. No obstante, hay trabajos que muestran el panorama nacional como Armando Alberola Romá, *Los cambios climáticos. La Pequeña Edad de Hielo en España* (Madrid: Cátedra, 2014); Mariano Barriendos Ballvé, "La climatología histórica en España. Primeros resultados y perspectivas de la investigación", en *La reconstrucción del clima de época preinstrumental*, coords. Juan Carlos García Cadrón (Santander: Universidad de Cantabria, 2000), 15-56; Mariano Barriendos Ballvé, "Variabilidad climática en España a escala peninsular. Reconstrucción a partir de fuentes documentales históricas", en *El cambio climático en Andalucía: evolución y consecuencias medioambientales*, eds. Arturo Sousa et alii (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007), 45-54; José Creus Novau, et alii, "Los estudios de Paleoclimatología en España", en *La climatología española: pasado, presente y futuro*, eds. José María Cuadrat Prats y Francisco Javier Martón Vide (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007), 249-262; Juan Antonio González; Concepción, Fidalgo Hijano e Isabel Prieto Jiménez, "La Pequeña Edad de Hielo en la Península Ibérica: Estado de la cuestión", en *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, coords. José Martínez Millán et alii (Madrid: Ediciones Polifemo, 2013), 1: 237-282.
  3. Cristóbal Belda Navarro, "Signatio nubium. Conjuros y campanas, ritual y magia en la Catedral de Murcia", en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos* (Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1995), 49- 63.
  4. Enrique Máximo García, "El «otro» Imafrente de la Catedral de Murcia: La renovación de campanas (1790 - 1818)", *Imafrente* (2007-2008): 195-252.
  5. En lo que respecta a la ciudad de Orihuela y el Bajo Segura destaca la publicación de Gregorio Canales Martínez y Ana Mellis Maynar, "Defensa espiritual frente a los riesgos naturales", en *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*, ed. Gregorio Canales Martínez (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1999), 213 - 228.

favor, de la protección de la vida humana durante situaciones catastróficas y, regularmente, con la adopción de todo un complejo sistema de rogativas públicas, claramente institucionalizado, y de carácter preventivo, que, por otra parte, es una muestra de la propia identidad religiosa y cultural del territorio objeto de análisis. En ella, se recogen las costumbres y los convencimientos en torno al poder de conjurar de las reliquias de la Virgen, los santos y mártires, y de aquellos elementos vinculados a la pasión de Cristo, significativamente, la Vera Cruz.

Las fuentes empleadas proceden principalmente del Archivo Catedralicio de Orihuela, donde se pueden documentar las distintas rogativas que desde el siglo XVI se han realizado en la catedral oriolana. Estas prácticas, son esenciales para conocer, además de las costumbres religiosas, los problemas que sufrió la ciudad y su entorno, así como un recurso fundamental para los estudios de climatología histórica, tal como ha puesto de relieve para otros territorios el investigador Mariano Barriendos Ballvé en su amplia bibliografía<sup>6</sup>.

El exhaustivo vaciado y análisis documental de los fondos históricos diocesanos y capitulares ha constituido el procedimiento básico para establecer la secuencia de las prácticas que llevaba a cabo el Cabildo Catedralicio en conjunción con la corporación municipal. La serie de las actas capitulares pertenecientes a la sección Secretaría del Archivo Capitular y el Libro Verde o de ceremonial de la Catedral de Orihuela, han sido fundamentales como fuentes primarias para conocer la frecuencia de las rogativas, su tipología, y significativamente, su ceremonial, que facilita la comprensión de los comportamientos humanos ante situaciones de gravedad como las sequías, las inundaciones, las plagas de langosta o los problemas de salud pública.

El método de trabajo que se ha empleado sigue los procedimientos empleados por autores ya citados como Belda Navarro y el musicólogo Máximo García en el estudio de estos mismos fenómenos en la capital del antiguo Reino de Murcia, fronterizo con el territorio que abarca este estudio. Asimismo, se complementan las fuentes documentales primarias con el análisis material de las expresiones

---

6. En ella destacamos por su interés metodológico su tesis doctoral: *El clima histórico de Cataluña. Aproximación a sus características generales (ss. XV-XIX)* (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1994), además de los artículos y capítulos de libro siguientes: Mariano Barriendos Ballvé, "El clima histórico de Catalunya (siglos XIV-XIX). Fuentes, métodos y primeros resultados", *Revista de Geografía*, vol. XXX - XXXI (1996-97): 69-96, Mariano Barriendos Ballvé, "Climatic variations in the Iberian peninsula during the late Maunder minimum (AD 1675-1715): an analysis of data from rogation ceremonias", *The Holocene*, 7 (1997): 105-111, Mariano Barriendos Ballvé, "La climatología histórica en España. Primeros resultados y perspectivas de la investigación", en *La reconstrucción del clima de época preinstrumental*, coord. Juan García Cadrón (Cantabria: Universidad de Cantabria, 2000), 15-56 y Mariano Barriendos Ballvé, "Variabilidad climática...", 45-54.

materiales de las rogativas, en este caso, la pieza de platería conocida en la documentación capitular como la Cruz de los Conjuros.

A continuación, se detallan los resultados obtenidos en el proceso de investigación que ponen de manifiesto un complejo sistema de costumbres, usos, prácticas y rituales en torno a la protección del territorio y sus habitantes ante peligros e inclemencias. Asimismo, se evidencia la religiosidad de la sociedad del Antiguo Régimen, la implicación social de los cabildos secular y eclesiástico, así como la relevancia de la Catedral en el contexto urbano y rural como punto de referencia jerárquico frente al resto de templos del obispado, al ser considerada como el centro espiritual de la ciudad, en su amplio sentido, y referencia identitaria para la población.

## **2. Los infortunios: diluvios, inundaciones, sequías, plagas, terremotos y epidemias**

Los condicionantes geográficos definen el carácter, las costumbres y, en general, la identidad propia de los territorios. En el ámbito de este estudio, el sur valenciano, estará marcado por la presencia del río Segura y su huerta, que determinó desde época islámica la condición agraria de la sociedad de la antigua Gobernación y Obispado de Orihuela, fundamentada en una aristocracia terrateniente con grandes posesiones<sup>7</sup>. Las particulares características del clima de este territorio, con un régimen pluviométrico extremadamente irregular, persistentes sequías que se alternan con puntuales diluvios e inundaciones, propiciadas por el propio tramo nororiental de la Depresión Penibética o Surco Infrabético, que recorre el Segura, una amplia planicie aluvial, sin apenas pendiente, de avenamiento precario y drenaje lento, que incrementa calados, la duración y permanencia de las anegaciones.

Durante la Edad Media y Moderna, los períodos de sequía se alternaron con situaciones extremas desde el punto de vista climático con la presencia asidua de lluvias torrenciales o diluvios que en muchos casos derivaban en crecidas del caudal del Segura que conllevaron inundaciones catastróficas como la conocida Riada de Santa Teresa de 1879<sup>8</sup>. La lluvia, por su carestía o abundancia, fue motivo de preocupación, al igual que las plagas asociadas, significativamente, las

7. Sobre estos aspectos véanse los trabajos de Antonio Gil Olcina y Gregorio Canales Martínez, *Residuos de la propiedad señorial en España Perduración y ocaso en el Bajo Segura* (Alicante: Cátedra Arzobispo Loazes, publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007 (reedición), y Jesús Millán García Valera, *El poder de la tierra la sociedad agraria del Bajo Segura en la época del liberalismo: 1830-1890* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil - Albert, Diputación Provincial Alicante, 1999).

8. Antonio Luis Galiano Pérez, "La riada de Sama Teresa de 1879 y Orihuela", *Revista de Estudios Alicantinos*, núm. 29 (1980): 161-195.

de langosta, y otros infortunios que menoscababan la salud de la población, como eran las epidemias, o catástrofes como los terremotos. En este último caso, el territorio del sureste español se encuentra en una de las zonas de mayor riesgo sísmico de toda la Península Ibérica, donde ya se han sufrido importantes sismos como el catastrófico suceso de 1829, que causó 389 fallecidos y 377 heridos<sup>9</sup>.

Ante estos riesgos naturales, los hombres de aquel tiempo entendían que aquellas adversidades eran la consecuencia de sus pecados, un castigo divino que veían necesario sufrir. Esta mentalidad, propia de la sociedad del Antiguo Régimen, marcada por una profunda religiosidad, se evidencia, por ejemplo, durante la terrible Peste de 1648, cuando en plena crisis epidémica, los capitulares oriolanos constituidos en un cabildo formado por apenas seis canónigos, dado que el resto de miembros se encontraban contagiados de peste bubónica, afirmaban: “ausentes los demás señores por enfermedad y mal contagioso que Dios Nuestro Señor por su bondad infinita y pecados nuestros ha servido que corriera en la presente ciudad<sup>10</sup>”. No obstante, cuando el peligro acechaba buscaban la misericordia divina encomendándose a santos, mártires o a la propia Virgen para que, a través de su intercesión, protegiera a la comunidad local. Para ello, ya desde prácticamente la Reconquista, se hicieron habituales los conjuros como rituales que pretendían la protección de la ciudad, el campo y la huerta, para evitar ruina, muerte y desolación<sup>11</sup>.

En las rogativas y en sus prácticas asociadas se emplearon elementos materiales, muchos de ellos de carácter artístico y ritual, que fueron fundamentales en las ceremonias y conjuros para aplacar los problemas que, a menudo, fueron cotidianos. Las campanas, como elementos sagrados, que, al estar consagrados, formaban parte del propio ritual catedralicio, tal como aparece reflejado en los libros de ceremonial, los relicarios del *Lignum Crucis*, y otros elementos de platearía como el hisopo, la caldereta o los incensarios.

En este sentido, los capitulares oriolanos tenían entre sus funciones la organización y realización de rogativas por distintos motivos: la salud del rey, para el feliz parto de la reina, por el nacimiento de los infantes reales, por la victoria militar en caso de conflictos bélicos, para paliar períodos de sequía o de lluvias intensas, inundaciones, terremotos, por epidemias, contagios o peste. Estas súplicas dispuestas por

9. Gregorio Canales Martínez, José Delgado Marchal, Fermín Crespo Rodríguez, José Juan Giner Caturla, “El Bajo Segura, un territorio marcado por los riesgos naturales”, en *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*, ed. Gregorio Canales Martínez (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1999), 21-46.

10. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante ADO). Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de Acuerdos Capitulares, sesión capitular de 27 de abril de 1648.

11. Canales y Melis, “Defensa espiritual”, 213-228.

la Catedral de Orihuela, a petición del *Consell* municipal, se llevaban a cabo para mitigar los efectos de los infortunios que sufría la nación o la propia ciudad por la mediación de la Virgen, los santos y los mártires.

### 3. El *Lignum Crucis* y las reliquias de santos y mártires: la cruz relicario de los Conjuros

La campana de conjuros de la Catedral de Orihuela o campana-talismán, lleva inscrita la antífona de laudes de la exaltación de la Santísima Cruz: *ECCE CRUCEM DOMINI FIGITE PARTES ADVERSAS*, “esta es la Cruz del Señor, huid los enemigos”. Esta inscripción, junto a otras que exhortaban la intercesión de los santos, del propio Jesucristo Salvador, y de la Virgen en su advocación local de Monserrate, cuya efigie está labrada en la campana, que adopta, a su vez, esta denominación, muestra, a través de la palabra, el sonido, la imagen iconográfica de Nuestra Señora de Monserrate, y, significativamente, la Cruz de Cristo, representada en estos casos funcionales sobre un calvario escalonado, las características esenciales de los rituales de conjuro, es decir, las exhortaciones y los intercesores.

El uso simbólico de la Cruz, símbolo de la redención, como elemento protector, y consuelo de los cristianos, en rituales para ahuyentar tormentas, para evitar plagas de langosta, o la bendición de los términos para proteger cosechas o la salud pública frente a epidemias, bien desde el Monte de la Muela, coronado por una Cruz de madera, o desde la torre-campanario de la Catedral, evidencia la relevancia del principal símbolo de los cristianos en la mentalidad de una sociedad caracterizada por su fuerte religiosidad, que, a lo largo de la Edad Media y Moderna, se reflejará de forma material en cruces de término, templos, ermitas, conventos, capillas, o *vía crucis*.

Asimismo, pone de manifiesto la importancia para un templo catedralicio de poseer un fragmento de la Cruz donde fue crucificado Jesucristo. En la Catedral de Orihuela, su posesión se remonta a su rango de colegiata, en la segunda mitad del siglo XV, cuando el oriolano Andrés Martínez Ferriz, obispo de Tarazona, donó una cruz de plata sobredorada con la sagrada astilla. Fue la primera reliquia de la futura Catedral, rango que ostentaría definitivamente en 1564, y la de mayor relevancia y significación dentro del relicario catedralicio que se configurará durante los siglos XVI y XVII<sup>12</sup>.

12. Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel, “El Obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz y el *Lignum Crucis* de la Catedral de Orihuela”, en *Estudios de platería: San Eloy*, coords. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2017), 145-56.

Un testimonio documental de 1599 ayuda a comprender la asociación de las campanas, la Vera Cruz, y las reliquias como elementos protectores, así como el espacio donde se llevaban a cabo los conjuros, la torre-campanario, la voz del templo, para ahuyentar la tormenta, proteger ante plagas, significativamente, las de langosta, o bendecir los términos en ocasión de sequía o epidemia. Aquel año, el Cabildo Catedralicio acordó que sus cuatro beneficiados se turnaran puntualmente para conjurar las tormentas cuando se tocara a nublado, ante los peligros que padecía la huerta por las tempestades y que el sacristán estuviera preparado con el *Lignum Crucis* y otras reliquias para acompañar al sacerdote al campanario y se procediera al complejo ritual<sup>13</sup>:

Acuerda el Cabildo: que los cuatro beneficiados (curas) acudiesen a la iglesia, al punto, que se oyese tocar a nublado para subir a conjurar el primero que llegase si el de semana a quien tocaba, estaba impedido; y que el Sacristán Mayor acudiese también, para sacar la vera cruz, u otras reliquias. Se dispuso también un lugar cómodo para hacer los conjuros<sup>14</sup>.

Como se ha analizado, la presencia de las campanas, y en particular, aquellas destinadas a esta funcionalidad, conocidas como las campanas de conjuro o campanas-talismán, tanto en las propias conjuraciones, las bendiciones de términos, o en las rogativas públicas, es primordial como elemento singular protector, junto al empleo del símbolo de la Santa Cruz, inscrita en los propios bronce con una iconografía muy particular al situar la cruz en un calvario escalonado, dispuesta siempre hacia el exterior, y la presencia en el ritual del *Lignum Crucis*, como elemento principal del conjuro, acompañado de otras reliquias de santos y mártires, aspecto también relacionado con las inscripciones que a modo de invocación se labraban en el instrumento sonoro. Además, en el espacio acomodado para las conjuraciones, se pintaban o tallaban cruces, como se ha documentado en la Catedral de Orihuela con la presencia de estos símbolos tallados y pintados en almagra a la entrada del espacio donde se llevaban a cabo.

Hasta bien entrado el siglo XVIII se empleó para estos rituales el *Lignum Crucis*, hasta que el Cabildo Catedralicio mandó realizar una cruz relicario de plata que unificara la sagrada astilla con las reliquias de santos y mártires para la función específica de ser utilizada exclusivamente en los rituales de conjuro. El 13 de enero de 1738, los capitulares oriolanos, reunidos en sesión capitular, acordaron la ejecución

13. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante, ADO). Sig.: 875, Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de Acuerdos Capitulares, Tomo 7, f. 112 r.

14. ADO. Sig.: 926. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Diccionario 1º Histórico de Acuerdos Capitulares.



de una cruz de plata para los conjuros: “*Decreverunt* que de la plata que ha sobrado de los candeleros el Señor Vigo haga hacer una Cruz para los conjuros<sup>15</sup>”.

Aunque la fuente documental es bastante escueta, el análisis de la pieza de plata permite establecer una serie de consideraciones de relevancia para comprender su diseño en relación a la función que tenía encomendada. Por un lado, en el centro del relicario en forma cruciforme, se situaban dos astillas formando el símbolo de la Santa Cruz, como punto de referencia principal en las invocaciones durante el ritual de conjuro y, alrededor de ella, distribuidas de forma equidistante, distintas reliquias, en concreto, doce restos de santos, papas y mártires: San Laurencio, San Teodoro, San Esteban Protomártir, San Esteban de Cerdeña, San Félix Mártir, Santa Inés, Santa Cristina, San Bonifacio Mártir, San Marcelo papa y mártir, San Antero papa y mártir, y San Fidel mártir, la mayoría de ellos presentes en el relicario de la Catedral de Orihuela, y, por tanto, de gran significación en el aparato devocional y litúrgico del templo catedralicio (Fig. 1). Mientras, en su reverso, cada una de ellas, situadas en sus respectivas cápsulas de plata y protegidas con un cristal, llevan grabada la titulación del santo o mártir correspondiente, así como la referencia a la Cruz de Cristo, en el caso de las astillas. Evidentemente, no es sólo una forma de identificación, sino un apoyo para realizar las exhortaciones durante las prácticas ceremoniales de conjuro (Fig. 2).

Las descripciones que muestran los inventarios históricos conservados en el fondo documental del Archivo Catedralicio, coinciden con la pieza de plata que se localizó recientemente en el área de reserva del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. En ellos, se la denomina como la Cruz de los Conjuros cuya función queda atestiguada en estos documentos, donde se describe y concreta su uso exclusivo para las ceremonias de conjuros. En este sentido, en el inventario de sacristía de 1744 se especifica como: “Una cruz de plata con diferentes reliquias que sirve para los conjuros con su funda de cornicabra”<sup>16</sup>. De nuevo, en 1762, se detalla: “una cruz de plata, y en ella un *Lignum Crucis*, con once reliquias más, que únicamente sirve para los conjuros, con su cajuela de cornicabra”<sup>17</sup>. Mientras, en 1781, se explica más profusamente, aunque en los mismos términos: “Una Cruz que sirve para los conjuros de casi palmo y medio de larga y doce reliquias embutidas

15. ADO. Sig.: 888. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de Acuerdos Capitulares 1732-1741, tomo 20, f. 622- v.

16. ADO. Sig.: 933. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario de Sacristía de 1744, f.2.

17. ADO. Sig.: 933. Inventario de Sacristía de 1762, f. 1 v.



Figura 1. Anónimo, *Cruz de los Conjuros*, anverso. Catedral de Orihuela (Alicante). Fotografía de los autores.



Figura 2. Anónimo, *Cruz de los Conjuros*, reverso. Catedral de Orihuela (Alicante). Fotografía de los autores.

en ella, todas con sus cristales, toda la cruz de plata y tiene su caja de madera forrada de terciopelo”<sup>18</sup>.

Como se puede apreciar, en los inventarios también se hace referencia a la envoltura donde se conservaba la pieza. Recientemente, se identificó en la Catedral oriolana una caja de madera de cornicabra, forrada en su interior con terciopelo rojo en donde se marcaban las huellas de los distintos medallones de las reliquias de la Cruz de los Conjuros. Este estuche es el mismo que se reseña en los inventarios de los años 1744, 1762 y 1781. Por otra parte, se localizó una inscripción interior a lápiz que se podía leer, empleando luz ultravioleta, y que hacía referencia a su uso durante epidemias: “La Cruz de Bendecir los tiempos de contagio Octubre 1795”. Este texto además de documentar su función protectora, en momentos de epidemia, hace referencia

18. ADO. Sig.: 933. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario de Sacristía de 1781, f. 7 r. Del mismo tenor literal es la descripción de los inventarios correspondientes a 1782, 1797.

a su empleo concreto durante la malaria de 1795. En este sentido, en aquella ocasión esta enfermedad azotó la ciudad, el campo y su huerta, lo que motivó la realización de rogativas. Así se documenta el 12 de octubre de 1795, cuando el Cabildo Catedralicio asumió la petición de la ciudad quien, por medio de su síndico general, había solicitado que se trajera a la Catedral a la patrona de Orihuela, Nuestra Señora de Monserrate, para que se hicieran rogativas ante las fiebres terciarias, que asolaban a las gentes de la huerta y el campo: “para que por su intercesión el señor consuele y alivie a los enfermos que padecen la constelación de terciarias en la huerta y campo de esta jurisdicción y de cada día toma más aumento”<sup>19</sup>. El Cabildo Catedralicio mandó que se llevara la imagen al templo con el acompañamiento acostumbrado y con la asistencia de los cabildos eclesiástico y municipal se realizaran las letanías mayores tres días por la mañana antes de la misa mayor, y por la tarde fueran a la Catedral los cleros de las distintas parroquias y comunidades religiosas por turnos. Asimismo, determinaron que el siguiente domingo se celebrara una procesión “por las calles y tránsitos regulares y de estilo”<sup>20</sup>. En este sentido, los documentos indican que se realizaron rogativas generales a la patrona de la ciudad, aspecto que muestra la gravedad de la situación, aunque no se especifica el uso de la Cruz de los Conjuros, aunque, su empleo, se documenta con la citada inscripción, y pone de relieve, la importancia de la pieza en rituales, que a menudo, no se registran en los textos históricos conservados.

En lo que refiere a la autoría de la obra, el análisis de los distintos libros y juntas de fábrica de la Catedral de Orihuela evidencian que hasta el año 1737 el platero que desarrolló estas labores en la sede catedralicia oriolana fue Bernardo Gil Alcaina. A partir de ese año, es José Martínez Pacheco quien asumirá los distintos trabajos que se le encargarán por parte de los capitulares oriolanos y de la Real Junta de Fábrica. Esta circunstancia, y la factura de la pieza, hace que atribuyamos la misma a este platero de la ciudad de Orihuela, autor, entre otras obras del relicario de la carta autógrafa de Santo Tomás de Villanueva, que procedente de la catedral oriolana, se expone en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela<sup>21</sup>, y en donde se observan ciertas similitudes técnicas.

A partir de su realización, la Cruz de los Conjuros, se utilizó para la bendición de los términos, en las rogaciones, en los conjuros ante tormentas, para proteger las cosechas de las plagas, tormentas, pedrisco

19. ADO. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de Acuerdos Capitulares, tomo 35, 12 de octubre de 1795.

20. Ibidem.

21. Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel, “La platería en la iglesia La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el S. XVIII”, en *Estudios de platería: San Eloy*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 111-128.

e inundaciones, o para preservar la salud de toda la población en momentos de epidemia, en general, en las distintas rogativas que se han expuesto a lo largo de este trabajo.

#### 4. Conjuros, prácticas y ceremonias: *Signatio Nubium*

La dificultad para establecer las prácticas exactas que se realizaba en la Catedral de Orihuela durante los conjuros radica en la inexistencia de referencias sobre los mismos en el Libro Verde o ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela<sup>22</sup>. No obstante, el análisis de los testimonios materiales, su iconografía e inscripciones, así como los testimonios documentales relativos a las distintas rogativas que se celebraban asiduamente, permiten determinar distintos aspectos como fueron la singularidad del espacio de celebración o la adaptación del ritual reglado por la Iglesia a las costumbres de la comunidad local.

El espacio de celebración fue la Catedral, donde su cabildo era el encargado de la organización de la rogativa o del conjuro a petición del gobierno municipal. No obstante, en el templo catedralicio, el lugar para la exhortación de la protección divina fue la torre-campanario, referencia visual e identitaria de la ciudad, considerada como la voz del templo, donde estaban instaladas las campanas, y, dentro de ella, en un sitio concreto, según se desprende de la ubicación de la campana de conjuro y de las cruces, pintadas en almagra y talladas, existentes en sus muros de sillares: el cuerpo o sala de campanas litúrgicas. Desde ese punto se llevaban los distintos tipos de conjuro exhortando a santos y mártires e invocando la protección de Dios, Cristo y la Virgen.

El ritual establecido por la Iglesia universal era el *Signatio Nubium*, es decir, el *exorcismus contra imminentem tempestatem fulgurum et grandinis*, incluido como *Appendix al rituale romanum* de Paulo V. Posteriormente, en el Pontifical de Urbano VIII, del que se hicieron varias ediciones, muestra pocas variaciones en la ceremonia del conjuro respecto al de Paulo V. En aquellas ceremonias se utilizaba agua bendita, sal y crisma, el cirio pascual, velas de la Purificación, palmas del Domingo de Ramos y carbones del Jueves Santo. Estos elementos sagrados acompañaban a aquellos que ya se han analizado y que tenían la característica de estar consagrados, como las campanas, o eran propiamente sagrados, como el *Lignum Crucis*. Se utilizaban, por tanto, distintos códigos, la palabra recogida en el Pontifical, y la exhortación a santos y mártires concretos, cuyas reliquias estaban presentes en la ceremonia, insertos en la Cruz de los Conjuros, y en las invocaciones

---

22. ADO. Sig.: 1100. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro Verde o de ceremonial de la S. I. Catedral de Orihuela*.

de la campana; por otra parte, los códigos ancestrales de los toques de los bronces, como es sabido, propios de cada población.

El ritual tenía las siguientes características: precedían el pertiguero que anunciaba la presencia del cortejo, con cruz alzada y ciriales, los capitulares acudían vestidos de coro menos el preste que lo hacía con sobrepelliz, estola y capa pluvial y dirigía la ceremonia, llegados a lo alto de la torre, se iniciaba el conjuro. Se tenía que rociar de agua bendita e incensar los cuatro puntos cardinales, pues en la ceremonia, en la que la invocación a la Trinidad es dominante, se conjuraban los espíritus malignos y se dirigía la bendición a toda la atmósfera. La invocación a la Cruz, como el mejor de los talismanes, muestra su poder apotropaico ante el que retroceden los enemigos del hombre, para ello, se bendecía con el *Lignum Crucis*, y, a partir de 1738, con la Cruz de los Conjuros.

En este sentido, la cruz protectora como talismán fue habitualmente escogida por la población para su protección individual. En toda España se popularizó el uso de la Cruz de San Zacarías, obispo de Jerusalén, como "Saludable remedio contra la peste, para todos los fieles que lo usaren con un corazón limpio de pecado". El origen de esta creencia se remonta a 1546, y, en concreto, a la peste que azotó Trento, en donde los Santos Padres del Concilio Tridentino tradujeron devotamente los caracteres que se muestran en la Cruz, escritas en latín por el obispo Zacarías, según marcaba la tradición y que referían a oraciones protectoras contra las epidemias. Esta cruz se colocaba en las puertas de las casas para evitar los contagios, y también, la llevaban las personas consigo. En la ciudad y huerta de Orihuela, esta práctica popular está documentada, gracias a unas copias impresas conservadas en el Archivo Catedralicio, editadas en la ciudad, que refieren a las oraciones y al modo de empleo de la cruz protectora: "Los PP. del Concilio de Trento que trajeron consigo esta Cruz, compuesta por San Zacarías Obispo, y encontrada en un Convento de Religiosos en España, no fueron acometidos de la peste que en Trento hubo en el año 1546. Lo mismo ha sucedido últimamente en Portugal. Se pudiera asimismo probar con hechos auténticos para confusión de los incrédulos, que en Málaga y Cádiz, las personas que han traído consigo esta cruz o la han puesto en las puertas de sus casas, se han visto libres del contagio. Motivo por el cual los. M. RR. Obispos de Málaga y Cádiz, mandaron imprimir dichas cruces y extenderlas por su Obispado, concediendo cada uno 40 días de indulgencia. Últimamente el M R. Obispo de Huesca, el P. Lorenzo Ramo de S. Blas, se ha dignado conceder 40 días de indulgencia a los que rezaren las preces contenidas en las iniciales de la cruz, otros 40 a los que recen la Letanía de Nuestra Señor, y otros

40 rezando un Padre nuestro, una Ave María con un Gloria Patri a los Santos abogados de la peste"<sup>23</sup> (Fig. 3).

## 5. Conclusiones

La Cruz de los Conjuros de la Catedral de Orihuela es una pieza de platería singular como relicario del *Lignum Crucis*, que aglutina distintas reliquias de santos y mártires propios del templo catedralicio oriolano, que tenía una funcionalidad muy concreta, como elemento principal en las ceremonias y rituales de conjuro. Con este fin, se mandó labrar, ocupando un lugar de privilegio en el relicario de la seo oriolana, siendo indispensable en las prácticas relacionadas con las rogativas protectoras del amplio territorio que, la Catedral, como epicentro e iglesia madre de los templos y parroquias de la diócesis, articulaba como referente social y corazón espiritual de la sociedad durante la Edad Moderna.

Es un testimonio material y artístico de costumbres, hoy prácticamente desaparecidas, que permite conocer e interpretar aquellos rituales de rogativa pública que fueron tan importantes y habituales en la vida de los hombres y mujeres que, durante los siglos XVI-XIX, sufrieron todo tipo de infortunios, marcados por las particularidades del territorio del Bajo Segura, y sus riesgos naturales asociados: sequías, diluvios, inundaciones, epidemias o terremotos. Las campanas, con su iconografía y plegarias labradas, las reliquias de santos, mártires y la Vera Cruz, fueron los elementos sagrados protagonistas en los rituales de conjuro, donde el símbolo de la Cruz de Cristo y su reliquia fueron esenciales y fundamentales para lograr la protección de la comunidad local.

Una obra artística que pone de manifiesto la relación en el arte sacro entre la plata y el oro con aquellos elementos materiales fundamentales para el Cristianismo, pero no limitado exclusivamente a los Vasos Sagrados, y demás piezas relacionadas con la liturgia, como por ejemplo, las custodias, las imágenes o los relicarios, sino extensible a todas aquellas prácticas ceremoniales que precisaban, por su particularidad, de elementos litúrgicos específicos como fueron las rogativas y, en concreto, los conjuros.

---

23. "Saludable remedio contra la peste, para todos los fieles que lo usaren con un corazón limpio de pecado". Imprenta de Santa Ana, Orihuela, Impresos, Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela, Archivo Diocesano de Orihuela, Orihuela. El documento se puede datar entre los años 1882-1885, ya que durante ese escaso periodo perduró la imprenta de Santa Ana bajo la gestión de los franciscanos del convento de Santa Ana quienes la habían comprado a los herederos de José Zerón. Sobre este aspecto véase Diego Victoria Moreno, "Un siglo de prensa contemporánea en Orihuela (1834-1931)", *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 1 (1982): 217-241.

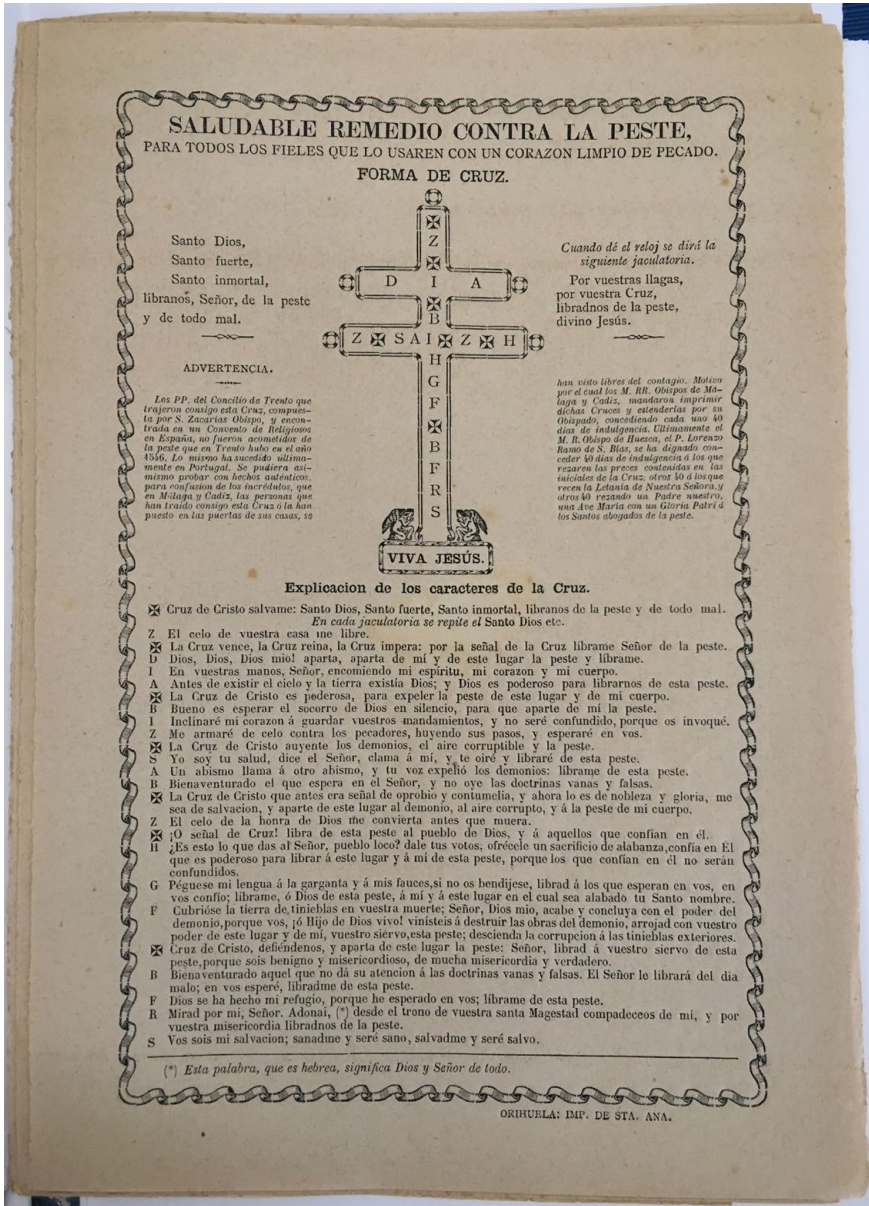


Figura 3. Saludable remedio contra la peste, para todos los fieles que lo usaren con un corazón limpio de pecado. Imprenta de Santa Ana, Orihuela, Impresos, Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela, Archivo Diocesano de Orihuela, Orihuela.

## Bibliografía

- Alberola Romá, Armando. *Los cambios climáticos. La Pequeña Edad de Hielo en España*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Barriendos Ballvé, Mariano. "El clima histórico de Cataluña. Aproximación a sus características generales (ss. XV- XIX)". Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1994.
- . "El clima histórico de Catalunya (siglos XIV-XIX). Fuentes, métodos y primeros resultados". *Revista de Geografía*, vol. XXX - XXXI (1996 - 97): 69-96.
- . "Climatic variations in the Iberian Peninsula during the late Maunder minimum (AD 1675-1715): an analysis of data from rogation ceremonies". *The Holocene*, núm.7, (1997): 105-111.
- . "La climatología histórica en España. Primeros resultados y perspectivas de la investigación". En *La reconstrucción del clima de época preinstrumental*, coordinado por Juan García Cadrón, 15-56. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2000.
- . "Variabilidad climática en España a escala peninsular. Reconstrucción a partir de fuentes documentales históricas". En *El cambio climático en Andalucía: evolución y consecuencias medioambientales*, coordinado por Arturo Sousa et al. 45-54. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.
- Belda Navarro, Cristóbal. "Signatio nubium. Conjuros y campanas, ritual y magia en la Catedral de Murcia". En *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, 49-63. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1995.
- Canales Martínez, Gregorio. "Inundaciones en la Vega Baja del Segura (1875-1925)". En *Avenidas fluviales e inundaciones en la Cuenca del Mediterráneo*, 415-433. Alicante: Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante, 1989.
- Canales Martínez, Gregorio y Mellis Maynar, Ana. "Defensa espiritual frente a los riesgos naturales". En *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*, 213 - 228, coordinado por Gregorio Canales Martínez. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1999.
- Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel, Gemma. "La platería en la iglesia La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el S. XVIII". En *Estudios de platería San Eloy*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 111-128. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- . "El Obispo de Tarazona Andrés Martínez Ferriz y el Lignum Crucis de la Catedral de Orihuela". En *Estudios de platería San Eloy*, coordi-



nado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 145-156. Murcia: Universidad de Murcia, 2017.

Creus Novau, José; Peña Monné, José Luis; Barriendos i Vallvé, Mariano; Moreno Caballud, Ana; González Sampériz, Penélope; Sancho Marcén, Carlos; Pérez Alberti, Augusto; Saz Sánchez, Miguel Ángel; Constante, Ana. "Los estudios de Paleoclimatología en España". En *La climatología española: pasado, presente y futuro*, 249-262, editado por José María Cuadrat Prats y Francisco Javier Martón Vide. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.

Galiano Pérez, Antonio Luis. "La riada de Santa Teresa de 1879 y Orihuela". *Revista de Estudios Alicantinos*, núm. 29 (1980): 161- 195.

—. *La Cruz de la Muela*, capítulos de nuestra historia. Orihuela: editor Antonio Luis Galiano Pérez, 2007.

Gil Olcina, Antonio. *Acondicionamiento, rectificación y regulación del Segura*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016.

Gil Olcina, Antonio y Canales Martínez, Gregorio. *Residuos de la propiedad señorial en España Perduración y ocaso en el Bajo Segura*. Alicante: Cátedra Arzobispo Loazes, publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.

González Martín, Juan Antonio; Fidalgo Hijano, Concepción; Prieto Jiménez, Isabel. "La Pequeña Edad de Hielo en la Península Ibérica: estado de la cuestión". En *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, Vol. 1, coordinado por José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcelo Luzzi, 237-282. Madrid: Ediciones Polifemo, 2013.

Máximo García, Enrique. "El «otro» Imafronte de la Catedral de Murcia: La renovación de campanas (1790-1818)". *Imafronte*, núm. 19-20 (2007-2008): 195-252.

Millán García Valera, Jesús. *El poder de la tierra la sociedad agraria del bajo Segura en la época del liberalismo: 1830-1890*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial Alicante, 1999.

Victoria Moreno, Diego. "Un siglo de prensa contemporánea en Orihuela (1834-1931)". *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 1 (1982): 217-241.



# La renovación

## de la plata labrada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX

The renovation of the silver in the church of Santa María la Blanca in Seville during the second half of the 18th century and the first half of the 19th century

**Fermín Lazpiur Santos**  
Universidad de Sevilla

### Resumen

Tratando de seguir un orden cronológico, describiremos y analizaremos en el presente estudio un considerable número de piezas argénteas conservadas en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, especialmente de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Estas son las siguientes: una cruz de altar y juego de seis candeleros, una cruz procesional, un frontal de altar, un incensario, una naveta con su cucharita, tres cálices, dos copones, dos ostensorios, una pareja de atriles, un recipiente portaviático y una urna eucarística.

**Palabras clave:** Santa María la Blanca; platería; plateros; marcas; siglo XVIII; siglo XIX.

### Abstract

Trying to follow a chronological order, we will describe and analyze in the present study a considerable number of silver pieces preserved in the church of Santa María la Blanca of Seville, especially from the late eighteenth century and first decades of the nineteenth. These are the following: a cross of altar and set of six candlesticks, a processional cross, a front of altar, a censer, a vessel with its spoon, three chalices,

two ciboria, two monstrances, a couple of lecterns, a holder viaticum container and a eucharistic urn.

**Keywords:** Santa María la Blanca; silverware; silversmiths; marks; 18th century; 19th century.

Sin lugar a dudas, la iglesia de Santa María la Blanca ha sido, y es, uno de los templos más destacados e interesantes de toda Sevilla y su provincia. Así lo corrobora su historia y patrimonio artístico<sup>1</sup>, en el que destaca un interesante conjunto de platería perteneciente al periodo comprendido entre el último cuarto del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, una etapa de renovación de su ajuar litúrgico producto de la imposición de las novedades estéticas de esos años y de los avatares históricos que provocaron la necesaria modernización de su orfebrería. De ahí que nos centremos en su necesario estudio, analizando cada una de estas piezas, de las que podemos aportar numerosos datos inéditos sobre su historia y sus creadores, además de analizar las marcas que aparecen en ellas.

Las más antiguas que fueron renovadas en este periodo son el actual juego de altar compuesto por seis candeleros y una cruz (Fig. 1), que sería utilizado para las grandes solemnidades. Son de plata en su color, cincelada y repujada. La cruz mide 81 cm de alto y 27 cm de ancho, mientras que los candeleros 78'5 cm de alto y 27 cm también de ancho. Entre las siete poseen repetidamente las marcas: «AMAT», sol, «CARDEN», la Giralda y el cochino o jabalí. Todas ellas parten de pie triangular terminado en patas de garras, ornamentándose con rocalla, ces, roleos, motivos vegetales y redes romboidales en los extremos y, en cada una de las caras, las inscripciones: "SANTA", "MARIA" y "LA BLANCA". En cuanto a los candeleros, el astil se inicia en un grueso toro entre escocias, seguido de un nudo periforme invertido y entorchado con listel en el tercio superior. De nuevo se alternan escocia y toro, pasando a un cuerpo abalaustrado y entorchado, el cual sostiene la base acampanada y entorchada del plato. Este se ornamenta con roleos vegetales y rocallas, mientras que el mechero parte de base troncocónica y termina en moldura. La cruz de altar posee un nudo también entorchado, pero más bulboso y con cresterías caladas laterales. Esta, que reposa sobre un pequeño toro, se compone de un pie con perfil ondulado decorado con roleos, ces, guirnalda y rocalla, mientras que los brazos y cúspide tienen terminaciones triangulares con perillas y

1. Desde hace décadas muchos son los estudios e investigaciones publicadas acerca de esta iglesia, tanto de su historia como de su importancia artística, por lo que no creemos necesario entrar de nuevo en este tipo de análisis para el presente texto. La monografía más completa resulta: Teodoro Falcón Márquez, *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015).

se ornamentan con venera y guirnalda. En el medallón central aparece una cartela octogonal lisa, de la cual surgen secciones triangulares simulando un resplandor. Sobre la cruz, que posee ráfagas en sus ángulos, cuelga Cristo expirante y naturalista.

En los libros de fábrica de la iglesia consta la hechura de unos candeleros para el altar mayor, concretamente en 1761, donde se habla del pago de 419 reales con 32 maravedíes por “6 candeleros grandes y 10 chicos torneados y plateados”<sup>2</sup>, sin embargo, no parece que sean los actuales por tres razones, la primera es que Cárdenas no usaría aún la marca «CARDEN», la segunda es que no creemos que fueran de plata, ya que no están en dicho apartado, sino en el de “gastos ordinarios y extraordinarios”, donde se suele contabilizar el gasto en composiciones de metal, entre otras tantas cosas; y la tercera, que por el estilo podrían acercarse más a finales de la década de los setenta. Sí que podrían ser los que sustituyeron a los mencionados en el inventario de 1714, en donde se dice que constaba una “cruz grande de plata que sirve en el altar mayor con los cuatro candeleros”<sup>3</sup>. Esta cruz de altar, de la que se habla en este inventario, debe ser la que se manda a restaurar en 1775-1776<sup>4</sup>. Sobre la actual, suponemos también que es la que debió arreglarse en 1805-1806 por 50 reales<sup>5</sup>, y pudiendo ser a la que se le “aumentó barías piezas que le faltaban” por 36 reales en 1813-1814<sup>6</sup>, ya que en este caso no especifica si es la de altar o la procesional.

Las marcas que aparecen en las piezas que presentamos corresponden al fiel contraste Nicolás de Cárdenas, quien ocupó el cargo entre los años 1753 y 1780<sup>7</sup>, plasmando «CARDEN» con D y E fundidas entre 1767 y 1780<sup>8</sup>, y al artífice Blas Amat y Lázaro, «AMAT» y lo que parece un pequeño sol, platero almeriense (Huécija, 1708) asentado en Sevilla hacia 1728 y examinado en 1730<sup>9</sup>, activo hasta que abandona el arte en 1784<sup>10</sup> y finalmente fallecido en 1788<sup>11</sup>. En cuanto a este, el 25 de mayo de 1774 manifestó haber hecho y entregado para la

2. Archivo Catedral de Sevilla (ACS). Fondo Capitular, Sección IV, libro 5275, f. 189v.

3. Falcón Márquez, *La iglesia*, 134.

4. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5276, f. 444r.

5. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 469r.

6. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 548v.

7. Antonio Joaquín Santos Márquez, *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2018), 60.

8. Anteriormente, entre 1756 y 1766, usó la marca «DECARDEN» con D y E fundidas. José Manuel Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992), XCVIII.

9. Rosa Salazar Fernández, “Blas Amat. Platero”, *Silencio. Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno*, no. 138 (2015): 38.

10. Antonio Joaquín Santos Márquez, “Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)”, *Ruina Montium: estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, (2023): 306.

11. Salazar Fernández, “Blas Amat”, 39.

hermandad Sacramental de la parroquia dos candeleros de tres luces de plata que pesaban seis marcos y catorce adarmes, por lo que declaró el coste del material en 997 reales y medio más otros 183 reales por las hechuras. Aparte, por el blanquecido, bruñido y limpiado de otras piezas como el sagrario cobró otros 110 reales. También recibió por parte de la hermandad otros dos candeleros viejos que pesaban veinticinco onzas y trece adarmes, los cuales tasó en 426 reales, más otras piezas como los mecheros que pesaron veintitrés onzas y doce adarmes y que valoró en 462 reales y medio. Por tanto, resume que de los 1.270 reales y medio que costaron los dos nuevos candeleros, menos los 888 reales y medio que recibió en plata vieja, se le debían pagar 382 reales y medio de vellón<sup>12</sup>. Igualmente, en los comprobantes de las cuentas de mayordomía de la Sacramental, donde no consta el año, se conserva un documento con su firma donde dice que recibió de Bartolomé Cabello un resplandor de una corona que pesaba once onzas y trece adarmes, y que luego hizo uno nuevo que pesaba diez onzas y siete adarmes. Por este trabajo cobraría setenta reales, pero como debía una onza y siete adarmes que le habían sobrado, declara que solo tenían que pagarle cuarenta reales y cuartillo<sup>13</sup>.

De igual modo a fines del siglo XVIII se va a llevar a cabo una renovación del conjunto de ciriales y cruz procesional que encabezaría las grandes ceremonias y procesiones de la comunidad parroquial. Los ciriales (Fig. 1), los cuales miden 2 m de altura y presentan las marcas «T. MENDEZ», «GARZIA», «10», «NO8DO» y la Giralda, siendo de plata en su color y repujada. Presentan un vástago ornamentado con bandas en sentido helicoidal, las cuales se entremezclan con motivos florales y vegetales. Le sigue una macolla en forma de jarrón con un toro grueso, el cual da paso al cuerpo de luz. Este presenta en primera instancia un tramo casi idéntico en forma a la macolla, pero de gran tamaño, le sigue uno cilíndrico y un plato abombado, todo con ornamentación de ces, medallones, vegetación y grandes rocallas con bandas. El mechero, presenta cuerpo bulboso en la parte inferior.

El artífice de ambas piezas es Timoteo Antonio Méndez Bejarano, al cual encontramos documentado desde 1772 hasta 1792<sup>14</sup>. Ocupó distintos cargos en el gremio de plateros, al menos en 1772 y hasta

---

12. Magdalena Illán Martín y Enrique Valdivieso González, *Noticias artísticas de platería sevillana del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2006), 24-25.

13. Illán Martín y Valdivieso González, 22.

14. Archivo Parroquia del Sagrario (APS), Libros Sacramentales, Bautismos, libro 71, f. 345r. Aquí es donde encontramos su segundo apellido, en la partida de bautismo de su nieto Antonio Félix Teodomiro Méndez en 1792.

1777, desde el cargo más alto en este primer año, padre mayor<sup>15</sup>, hasta cónsul de plata en 1775<sup>16</sup> y adjunto en el último<sup>17</sup>. Las marcas del contraste pertenecen a José García Díez, quien ejerció el cargo entre 1785 y 1812<sup>18</sup> y usó la marca «GARZIA» aproximadamente entre 1785 y 1793<sup>19</sup>, por lo que ambos ciriales son de entorno a esa fecha. Estos vendrían a sustituir a los donados por Francisco Blanco del Álamo hacia 1670<sup>20</sup> y, debido al estado en el que se encuentran los platos de los actuales, no es de extrañar que alguno sea el referido en el libro de cuentas de 1801-1802, donde se paga al maestro platero para “desabollar un sirial”<sup>21</sup>.

La cruz procesional (Fig. 1) compañera pertenece a estos mismos años, pues así lo determinan sus punzones. Esta mide 69 cm de alto y sus marcas son: ¿«...HS»?; «GARZIA», «10», «NO8DO» y la Giralda. Está labrada en plata en su color, salvo el crucificado, que está sobredorado. Cincelada y repujada, presenta expansiones onduladas además de trilobuladas en los extremos menores, mientras que la vertical se completa en su parte inferior con unas ces caladas que reposan sobre el toro. En los ángulos del crucero aparecen ráfagas biseladas, y en el medallón central, el anagrama de María, mientras que en su anverso aparecen los clavos, la cruz, y algunos capullos de flor. La superficie de los brazos es recorrida por motivos de ces, rocallas, medallones, flores y roleos en simetría con el sinuoso perfil del árbol de la cruz. El nudo, periforme en su parte superior y bulboso en la inferior, se ornamenta de roleos y rocallas, apareciendo además estas últimas de manera calada hacia el exterior. El enchufe, cilíndrico, continúa con la misma decoración cincelada. De la cruz cuelga Cristo vivo, elegante y estilizado.

Realizada en torno a 1785 y 1793 por las marcas del contraste, debió sustituir a una anterior mencionada en el libro de cuentas de 1775-1776, la cual se mandó a arreglar al maestro platero “por estar partida el alma de madera que tenía y desabollarla”<sup>22</sup>. A la actual se le hizo algún arreglo en 1809-1810 por el que se pagaron doce reales<sup>23</sup>, al igual que en 1813-1814, cuando se paga para que se le “aumente un tornillo”<sup>24</sup>.

15. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, f. 2r.

16. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, f. 33r.

17. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, f. 38v-39r.

18. Fermín Lazpiur Santos, “Joaquín de Flores Moreno, maestro platero y fiel contraste sevillano (doc. 1797-1835)”, *Estudios de Platería: San Eloy* 2023, (2023): 168.

19. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos*, XCIX.

20. Falcón Márquez, *La iglesia*, 134.

21. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 147r.

22. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5276, f. 444v.

23. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 284r.

24. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 549r.



Figura 1. Blas Amat y Lázaro, juego de seis candeleros y cruz de altar, c.1775-1780. Timoteo Antonio Méndez, ciriales, c.1785-1793. Anónimo, cruz procesional, c.1785-1793.



Y la renovación del altar para las grandes solemnidades tuvo como colofón el frontal de altar en plata (Fig. 2), de 2'80 m de largo y 1'04 m de alto. Posee las marcas: «A. / MENDES», «GARZIA» «10», «NO8DO» y la Giralda, y es de plata en su color, repujada y cincelada. Situado en la capilla mayor, su ornamentación se organiza en dos rectángulos concéntricos. El interior, abierto en la parte superior por cuatro querubes alados, presenta tres medallones: el central, de mayor tamaño, presenta el anagrama de María; a la izquierda el sol y a la derecha la luna. La decoración restante se basa en guirnaldas de rosas, ces, grandes rocallas, motivos vegetales, roleos y palmas, mientras que en el rectángulo exterior solo aparecen las ces y las guirnaldas. Según Teodoro Falcón, este fue realizado en 1787<sup>25</sup>, lo que cuadraría con las marcas del contraste, igualmente, tenemos constancia de otro anterior que se retocó dos veces entre 1775-1776<sup>26</sup> y 1777-1778<sup>27</sup>. Para el actual, se gastaron cuatro reales “por unos botones” entre 1824 y 1825<sup>28</sup>.

La marca de artífice pertenece a Antonio Agustín Méndez López, hijo del platero anteriormente mencionado Timoteo Antonio Méndez Bejarano<sup>29</sup>, y hermano de los también plateros Antonio Gregorio Méndez López y Miguel Andrés Méndez López<sup>30</sup>. De nuevo con Antonio Agustín, sabemos que aprobó como maestro en 1772<sup>31</sup>, y ya en 1773<sup>32</sup> y 1775<sup>33</sup> aparece nombrado secretario segundo en el libro de acuerdos y cabildos del gremio. A partir de noviembre de este último año, pasaría a ser secretario primero, ya que comenzará a firmar las actas hasta 1777<sup>34</sup>, año en el que, a partir de diciembre, aparece como mayordomo<sup>35</sup>. Entraron como aprendices en su taller Francisco de Osorio en 1782<sup>36</sup>, José de Guzmán en 1784<sup>37</sup>, Pedro Ramón Ponce en 1785<sup>38</sup>, Joaquín María José Palomino en 1787<sup>39</sup>, Manuel María Francisco Guerrero

25. Falcón Márquez, *La iglesia*, 132.

26. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5276, f. 444r.

27. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5277, f. 155r.

28. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5284, f. 75v.

29. APS, Libros Sacramentales, Bautismos, libro 71, f. 345r.

30. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, f. s/n.

31. María Jesús Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de platería sevillana* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986), 200.

32. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, f. 20r.

33. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, f. 29r-v.

34. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, f. 33r, 39v.

35. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, ff. 45v-46r.

36. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 8v.

37. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 17r.

38. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 22v.

39. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 28v.

en 1790<sup>40</sup>, Antonio José María Guzmán en 1791<sup>41</sup>, Miguel Pedro Antonio Pichardo en 1793<sup>42</sup> y Manuel María de los Reyes Cañete en 1794<sup>43</sup>.

Méndez aparece también en las cuentas de la hermandad Sacramental de la parroquia, donde en el cabildo del 21 de abril de 1787 se le recrimina el sagrario nuevo de plata que había realizado. Sobre este comentan que el artista se había excedido en peso y precio según lo ajustado anteriormente, por lo que "la hermandad no estaba de ningún modo obligada a admitirlo"<sup>44</sup>. De igual manera declaran que el sagrario viejo que se le entregó pesaba setenta y ocho marcos y cinco ochavos, y que el nuevo se excedía en cinco marcos, una onza y cinco adarmes, sumando un coste total de 6.830 reales de vellón y 17 maravedíes<sup>45</sup>. Finalmente, este fue sufragado casi en su totalidad (6.500 reales) por José de Ávalos y su esposa en 15 de agosto del mismo año<sup>46</sup>.

La fábrica de Santa María la Blanca no tardó en rehacer el incensario y la naveta con su cucharilla. En concreto la naveta (Fig. 2) mide 14'5 cm de alto, 19 cm de largo, 8 cm de ancho, y lleva las marcas: «10», la Giralda y «...ARAY», que debe ser «R. GARAY». Es de plata en su color, repujada y cincelada, iniciándose en una pestaña circular, saliente y recta, mientras que la base, de perfil convexo, ha perdido la ornamentación al estar muy maltratada. El vástago, cilíndrico achatado por ambos lados, muestra hojas de acanto incisas, el cual recibe a la nave de borde ondulado. Esta, dividida en dos secciones, se ornamenta con dos grandes rocallas (una a cada lado) sobre fondo escamado, situándose un querubín en la proa y una gran rocalla calada en la popa que se une a la cubierta, la cual se divide en tres zonas: la tapa, con roleos y motivos frutales sobre fondo de escamas; la central, rehundida y con hojas de acanto; y una tercera con una flor, motivos vegetales y roleos sobre el mismo fondo. Por sus características, debe ser la que se mandó a "hazer de nuebo" entre 1791 y 1792 por la fábrica de la iglesia<sup>47</sup> y posteriormente blanqueada en 1801-1802<sup>48</sup> y 1809-1810<sup>49</sup>.

Es obra de Raimundo Garay, maestro platero aprobado en enero de 1784<sup>50</sup>. No hay constancia de que ocupara ningún cargo dentro del gremio, pero sí en la catedral de Sevilla, concretamente el de

40. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 38v.

41. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 43r.

42. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 42v.

43. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 45v.

44. Illán Martín y Valdivieso González, *Noticias artísticas de platería*, 133.

45. Illán Martín y Valdivieso González, 132.

46. Illán Martín y Valdivieso González, 134.

47. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5279, f. 534r.

48. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 147r.

49. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 284r.

50. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, f. 130v.

platero de la capilla real. Este fue nombrado el mismo año de su aprobación gracias a que su tío, el platero anteriormente visto Blas Amat y Lázaro, le propone para sucederle en el cargo, el cual ocuparía hasta al menos el año 1798<sup>51</sup>. Sí sabemos que tuvo como aprendices en su obrador a Antonio Fernández Caro desde 1789<sup>52</sup>, y a su propio hijo Manuel María desde 1793<sup>53</sup>. A pesar de su destacada posición y de las numerosas piezas suyas repartidas por Sevilla capital y provincia, no debió acabar muy bien los últimos años de su vida, ya que encontramos una declaración de pobre suya firmada en 1833<sup>54</sup>.

La acompaña un incensario (Fig. 2) de plata en su color de 23'5 cm de alto, 12 cm de ancho, manípulo de 7 cm, y con las marcas: «10», «NO-8DO» y la Giralda. Parte de peana circular y cóncava. La casca o quemador, de perfil acampanado, muestra rocallas, roleos, ces y motivos vegetales, mientras que el cuerpo de humo, que se inicia en una gran pestaña saliente, se muestra bulboso y calado, ornamentado con rocallas, ces, roleos y algún medallón. El casquete, también con pestaña, muestra forma acampanada en la parte superior, conformado por hojas esquematizadas, ces y rombos. De forma similar es el manípulo, con rocallas y rematado por la argolla. Por la tipología y ornamentación, corresponde



Figura 2. Antonio Agustín Méndez, frontal de altar, 1787. Raimundo Garay, naveta, ¿1791-1792? ¿Raimundo Garay?, incensario, ¿1791-1792?

51. Santos Márquez, "Plateros de la Capilla Real", 306.

52. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 36v.

53. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 43v.

54. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Protocolos Notariales, oficio 17, legajo 11299, libro único de 1833, f. 544.

a finales del siglo XVIII, debiendo ser realizado entre 1785 y 1793 aproximadamente, ya que a la marca «10» le acompañaría «GARZIA». Así cabe la posibilidad de ser uno de los cuatro incensarios que se mandan a “componer” o arreglar entre 1785 y 1795<sup>55</sup>, siendo probablemente el que se manda a “hazer de nuebo” en 1791-1792, formando así juego con la naveta anterior.

Junto a la naveta anterior encontramos una cucharita (Fig. 3) de plata, la cual mide 13 cm de largo, 2'8 cm de ancho y con las marcas: «RAMIREZ», «GARZIA», «10». Es muy sencilla y estriada en el mango. La marca, escasamente conocida hasta ahora, podría pertenecer a José Ramírez, aprobado en 1775<sup>56</sup>; Francisco Ramírez, aprobado en 1777<sup>57</sup>; o Juan Ramírez, aprobado en 1781<sup>58</sup>. Por el marcaje de García sabemos que fue realizada entre 1785 y 1793 aproximadamente, debiendo ser la nueva que se mandó a hacer en 1787-1788<sup>59</sup> o en 1791-1792<sup>60</sup>, formando parte así del mismo juego que los anteriores. En cualquier caso, fue posteriormente blanqueada en 1801-1802<sup>61</sup> y 1809-1810<sup>62</sup>.

Igualmente, esta renovación del ajuar litúrgico se dio en los vasos sagrados, comenzando por el siguiente cáliz (Fig. 3) que ronda las mismas fechas que las piezas anteriores. Mide 25 cm alto, 14'5 cm de diámetro de base y 7'8 cm de diámetro de copa, y sus marcas son: «GUSMAN.2», «GARCIA», «10», «NO8DO» y la Giralda. Es de plata en su color excepto la copa, que está sobredorada. Presenta una base circular con pestaña saliente sobre la que se eleva la peana dividida en tres tramos: el primero con escalón recto, el segundo más abultado y de perfil convexo y, el tercero, recto con gollete troncocónico. El astil se conforma por un nudo en forma de jarrón achatado, siendo la moldura que reposa sobre él bastante más gruesa que la inferior, la cual se encuentra entre escocias. El cuello presenta también forma abalaustrada y la copa, acampanada, muestra en su centro un pronunciado listel.

La marca de autor la atribuimos a José Guzmán Linares, conocido como “el Mozo”, hijo de Jacinto Guzmán y María Linares. Este fue anotado como aprendiz de su tío, José Guzmán («GUSMAN»), en agosto de 1789, señalando que “mediante que abía cuatro años que tenía en su casa a el dicho su sobrino en calidad de aprendis, suplicaba se lo

55. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5278, f. 538r.; ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5279, f. 534r.; ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5280, f. 127r.

56. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, f. 84r.

57. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, f. 96r.

58. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, f. 122v.

59. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5279, f. 173.

60. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5279, f. 534r.

61. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 147r.

62. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 284r.

anotasen en los libros y que no le fuese perjudicial el tiempo que abía lla disfrutado en el trabajo”<sup>63</sup>. Por ello fue aprobado como maestro en mayo de 1791<sup>64</sup>, ya que era necesario cumplir los seis años como aprendiz en un obrador. La marca del contraste es la segunda y última de José García Díez, «GARCIA», empleada a partir del año 1793 aproximadamente<sup>65</sup>. Atendiendo a este dato y por la fecha de aprobación del artífice, este cáliz podría ser uno de los hasta diez mandados a realizar o arreglar por la fábrica de la iglesia entre 1791 y 1812<sup>66</sup>.

Como no podía ser de otra manera también se adaptaron los nuevos modelos para la exposición del Santísimo, por lo que mostraremos dos ostensorios. El primero (Fig. 3) mide 66 cm de altura, 23 cm de ancho de la base, 28’5 cm de diámetro de sol, sin marcas y de plata sobredorada, repujada y cincelada. Presenta peana es de planta cuadrangular, con un basamento que presenta alto zócalo de líneas muy movidas, en cuyas esquinas surgen gruesas hojas que sirven de soporte. Además, muestra perfil irregular, ya que alterna tramos convexos, rectos y cóncavos, elevándose con gran pendiente en su zona central. Se encuentra repujada con hojas de acanto, borlones, grandes rocallas, ces, roleos vegetales, veneras, querubes alados en cada una de las esquinas y cartelas en el zócalo con el león de Judá, un racimo de vid, espigas de trigo y el Pelicano son sus crías. El astil se inicia una estrecha escocia sobre tambor donde se levanta el nudo en forma de jarrón, de nuevo decorado con querubines, hojas de acanto y rocallas. El cuello lo conforma un gollete bajo una macolla bulbosa ornamentada con rocalla, la cual sustenta el sol conformado por una orla de nubes con cabezas de angelitos alados, la cual da paso a la ráfaga de rayos exentos y biselados alternados en altura. En el centro encontramos al viril recorrido por una moldura de roleos vegetales y una ráfaga que da la sensación de aparentar ser pétalos de flor. Todo se remata por una cruz hecha de capullos de flor con ráfagas en sus ángulos. Por sus características, parece ser obra de los talleres sevillanos de finales del siglo XVIII, aunque no hay ni rastro de composiciones o encargos de ostensorios en los libros de fábrica de la iglesia.

El segundo (Fig. 3), perteneciente a los mismos años, también es de plata sobredorada, y presenta una altura de 70 cm, 26’5 cm de diámetro de base, 34’5 cm de diámetro de sol y las marcas «PINEDA», «GARCIA», «10», «NO8DO» y la Giralda. Se inicia en una pestaña de perfil mixtilíneo con borde perlado, dando paso a la peana de perfil

63. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 39v.

64. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, f. 149r.

65. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos*, XCIX.

66. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5279, f. 534r; ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5280, f. 420r-v; ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 147r, f. 468v; ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 134v.

convexo y elevada en su centro acabada en gollete. Esta se ornamenta con roleos, rosas, guirnaldas, palmas, bandas con incisiones en X y cartelas con distintas representaciones: el León de Judá, el Pelícano con sus crías, el Agnus Dei y el Ave Fénix. Sobre un toro nace el nudo en forma de jarrón decorado con rocallas, ces y dos querubines alados, mientras que el cuello, abalaustrado y acabado igualmente en toro, se ornamenta con guirnaldas, rocallas, fondos romboidales y ces. El sol es conformado por nubes y querubines de los que brotan los rayos que componen la ráfaga, la cual está compuesta por rayos biselados, exentos y alternados en altura. Una gran cruz hecha de ces, capullos de flor y hojas de acanto con ráfagas en sus ángulos remata el conjunto, mientras que el viril se compone de rayos biselados alternados en altura.

El artífice de la pieza es Antonio Pineda, maestro desde 1787 según el libro de actas de aprobación<sup>67</sup>, aunque en una nómina de los plateros activos en 1830 se dice que aprobó en oro en 1780<sup>68</sup>. Sobre su participación en el gremio sabemos que ocupó distintos cargos y responsabilidades, el de fiscal en 1795<sup>69</sup>, mayordomo en 1796<sup>70</sup>, diputado para una orden verbal de la municipalidad en 1811<sup>71</sup>, cónsul de oro en 1813<sup>72</sup>, adjunto de oro en 1814<sup>73</sup>, de nuevo cónsul de oro en 1818<sup>74</sup>, padre mayor en 1820<sup>75</sup>, consiliario en 1821<sup>76</sup>, adjunto de oro en 1822<sup>77</sup>, de nuevo padre mayor en 1823<sup>78</sup> y 1824<sup>79</sup>, acompañado de cónsul en los pleitos del gremio contra Joaquín de Flores en 1825<sup>80</sup> (del cual presentó

---

67. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, índice alfabético del libro.

68. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3A, carpeta: Requisitos de hermanos, f. s/n.

69. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, ff. 111r-v-112r.

70. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1772-1801, ff. 118r-v-119r.

71. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 20v-21r.

72. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 28v-29r.

73. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 33v-34r.

74. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 64r.

75. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 76v-77r.

76. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 78v.

77. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 79r.

78. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 81r-v.

79. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 82v-83r.

80. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 92r-v-93r-v-94r. Véase: Lazpiur Santos, "Joaquín de Flores", 176-177.



Figura 3. Ramírez, cucharita, c.1787-1792. José Guzmán Linares "el Mozo", cáliz, c.1791-1812. Anónimo, ostensorio, finales del siglo XVIII. Antonio Pineda, ostensorio, c.1793-1812.

las cuentas en 1828<sup>81</sup>), cónsul de oro en 1826<sup>82</sup>, 1829<sup>83</sup>, 1832<sup>84</sup> y 1833<sup>85</sup> y, por último, padre mayor en 1836<sup>86</sup>. También sabemos que entraron de aprendices en su taller Antonio José Aguilera y Zúñiga en 1789<sup>87</sup>, Francisco de Paula Medina y Sánchez en 1794<sup>88</sup> y Juan María Gargallo, hijo del platero Vicente Gargallo, antes de 1816<sup>89</sup>. La pieza, contrastada por García Díez («GARCIA», c.1793-1812), muestra perfectamente la transición del estilo rococó al neoclásico.

A comienzos de siglo encontramos otro cáliz (Fig. 4), de 24 cm de alto, 14 cm de diámetro de base, 7,7 cm de diámetro de copa y con las marcas: «GONZAL» (que, aunque parece no estar frustra, podría ser «GONZALES»), «GARCIA», «10», «NO8DO» y la Giralda. Es liso y de plata en su color, aunque la copa presenta algunos restos de sobredorado. La peana y la copa son iguales al anterior visto de Guzmán “el Mozo”, mientras que aquí el astil se inicia a base de pequeñas molduras, compuesto de tambor entre escocias bajo un nudo troncocónico invertido, el cual se cierra por una moldura de perfil semi ovalado y se sitúa bajo un cuello en forma de balaustre con pequeña moldura superior.

La marca del artífice, tanto «GONZAL» como «GONZALES», viene siendo atribuida al maestro platero Joaquín González<sup>90</sup>, aprobado en 1802<sup>91</sup>. También sabemos que tuvo un hijo con el mismo nombre, Joaquín González, dedicado al mismo oficio, el cual entró de aprendiz en su taller en 1811<sup>92</sup>. Igualmente sabemos que entraron en su obrador Julián del Canto en 1803<sup>93</sup> y Joaquín de Guzmán antes de 1811<sup>94</sup>. Volviendo a la pieza, por la fecha de aprobación del artista y la marca del contraste, que vuelve a ser la de José García Díez, podríamos datarla entre 1802 y 1812 pero, pudiendo ser uno de seis los cálices que se

81. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 108v-109r-v. Véase: Lazpiur Santos, “Joaquín de Flores”, 172.

82. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 94v-95r.

83. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 114v-115r-v-116r.

84. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 137r-v.

85. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 143r-v.

86. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, ff. 148v-149r.

87. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 35v.

88. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 44v.

89. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 1B, Libro de Acuerdos y Cabildos, 1808-1839, f. 46v.

90. María Jesús Mejías Álvarez, *Orfebrería religiosa en Carmona (siglos XV-XIX)* (Carmona: Área de Cultura del Ayuntamiento de Carmona, 2001), 427.

91. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Gremio de Plateros, legajo 3A, carpeta: Requisitos de hermanos, f. s/n.

92. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 73r.

93. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 62v.

94. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 3B, Libro de Aprendices, f. 71r.



mandan a “componer” o arreglar por la fábrica de la iglesia entre los años 1801 y 1808<sup>95</sup>, lo acotamos entre 1802 y 1808.

La renovación de la platería de Santa María la Blanca continúa en la primera década del siglo XIX con un recipiente de portaviático en forma de corazón (Fig. 4), el cual mide 13'5 cm de ancho, 15 cm de largo y 8'5 cm de profundidad. No presenta marcas y es de plata en su color, repujada y cincelada. Muestra en uno de sus frentes al Agnus Dei sobre el libro de los siete sellos y una pareja de querubes alados en la parte inferior, todo sobre un fondo de nubes del que se proyectan rayos biselados alternados en altura. En el otro frente, y sobre fondo liso, aparece un ostensorio rodeado de la misma decoración que la cara anterior. Pequeñas florecillas y rocallas recorren los frisos de ambas partes. En la parte superior encontramos la anilla para pasar el cordón.

Esta pieza, anónima, fue realizada entre los años 1805 y 1806 junto a un vaso para llevar al Santísimo y los Santos Óleos por 959 reales. Además, sabemos que en origen llevaba un cordón de seda blanca y oro con borla, el cual costó 80 reales<sup>96</sup>.

Unos años más tarde se rehace la pareja de atriles (Fig. 4), los cuales miden de 31 cm de altura, 39 cm de ancho y 30 cm de profundidad, contando con las marcas: «M. PALOMINO» con AL y MI fundidas, «GARCIA», «10», «NO8DO» y la Giralda. De plata en su color repujada y cincelada, presentan forma mixtilínea con tendencia trilobulada en la parte superior. Ambos aparecen ornamentados a base de rocallas, ces, guirnalda de flores y hojas de palma. En la parte frontal aparece la Giralda realizada con finas incisiones dentro de un medallón ovalado, mientras que, en la parte trasera, el mismo no presenta decoración alguna y, en la inferior, aparece con grandes incisiones lineales a cincel.

La marca de artífice sabemos que corresponde a Miguel María Palomino Sánchez, maestro platero aprobado en 1777 y activo hasta su muerte en 1833<sup>97</sup>, mientras que, las del fiel contraste, nuevamente a José García Díez. Parecen ser las dos “atrileras forradas en ojilla de plata” por las que la iglesia pagó 30 reales en 1812 por su “composición y clavetearlas”<sup>98</sup>. Si es así debieron ser realizadas antes del 7 de junio del mismo año, ya que es cuando fallece dicho fiel marcador<sup>99</sup>. Estas vendrían a sustituir a otras anteriores, teniendo constancia de la

95. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 147r, f. 468v; ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 134v.

96. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5282, f. 468r-v.

97. Sobre Miguel María Palomino Sánchez véase: Fermín Lazpiur Santos, “Nuevas aportaciones sobre la familia Palomino, plateros sevillanos de los siglos XVII, XVIII y XIX”, *Laboratorio de Arte*, no. 35 (2023): 135-139.

98. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5283, f. 420r.

99. Lazpiur Santos, “Joaquín de Flores”, 168.



Figura 4. Joaquín González, cáliz, c.1802-1808. Anónimo, corazón portaviático, 1805-1806. Miguel María Palomino Sánchez, atriles, 1812.

existencia de unas antiguas en 1763 y 1764<sup>100</sup> y otras realizadas entre 1775 y 1776<sup>101</sup>.

Continuando con la renovación de los vasos sagrados, pasamos a los copones. El primero (Fig. 5) es de plata en su color y sobredorada, repujada y cincelada, sin marcas, de 26'5 cm de alto y 14'3cm de diámetro de base. Arranca sobre una pestaña de perfil, recto a la cual prosigue un cordón perlado y una banda con incisiones rehundidas. La peana, de perfil convexo y con grandes incisiones lineales, se ornamenta con guirnaldas y tres escenas entre bordes perlados: el Pelicano dando de comer a sus crías, el Agnus Dei sobre el libro de los siete sellos y el León de Judá. El centro se eleva dando lugar a un toro recorrido por bandas horizontales y varias X grabadas, dando paso al astil que se inicia una estrecha escocia y el nudo, el cual es levemente troncocónico. Este, muestra nuevamente decoración incisa lineal y pequeñas guirnaldas. Una moldura entre escocias ornamentada con formas vegetales forma el cuello que sujeta la copa panzuda, la cual posee una decoración casi idéntica a la de la peana excepto en las representaciones, que presentan símbolos pasionistas como el paño de la Verónica o las escaleras con el hisopo y una daga. En la tapadera, de perfil cóncavo, se presentan los dados, los clavos, el martillo y las tenazas. Una cruz calada formada a partir de capullos de flor remata la pieza. Por sus características neoclásicas, parece obra de talleres sevillanos del segundo cuarto del siglo XIX, momento en que la iglesia gasta la cantidad 1117 reales en "composición y limpiado" de plata<sup>102</sup>.

El siguiente copón (Fig. 5), de la misma época, presenta las marcas «PINEDA», y mide 23 cm de alto, 10'7cm de diámetro de base y es de plata en su color y sobredorada, repujada y cincelada. Se inicia en una pestaña saliente con borde perlado, la cual da paso a la peana dividida en dos tramos. El primero, de perfil convexo, se recorre por capullos de flor y, el segundo, cóncavo y acabado en alto gollete troncocónico, muestra decoraciones en S con los clavos de Cristo. El astil se compone de dos escocias con bordes perlados entre las que se encuentra el nudo esférico achatado con listel medianero, el cual se compone igualmente por perlas. Le sigue la subcopa en forma cónica invertida, ornamentada con flores y hojas de acanto, mientras que la copa entre cordones perlados presenta guirnaldas entre las que aparecen tres triángulos simbolizando la Santísima Trinidad. La tapadera, que arranca con el mismo borde y es de perfil convexo, se ornamenta con delgadas hojas sobre las que cuelgan las guirnaldas. Una cruz lisa sobre orbe remata el conjunto.

100. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5275, f. 268v.

101. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5276, f. 444r.

102. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5284, f. 313r.

Es obra de Antonio Pineda, documentado anteriormente desde 1780 o 1787 hasta 1836, y por sus características puramente neoclásicas, podría ser el copón que se manda a "componer" entre 1826 y 1827<sup>103</sup>. También sabemos que perteneció a la Congregación de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos<sup>104</sup>.

Ya a mediados del siglo XIX la fábrica de la iglesia encargará una urna eucarística (Fig. 5), la cual mide 62 cm de alto, 40 cm de ancho, sin marcas y es de plata en su color y ágata. Se inicia en una peana octogonal escalonada, sobre la cual reposa el contenedor de la Sagrada Forma con cuerpo troncopiramidal invertido. Este se conforma por cuatro caras con cristales en forma de trapecio y bandas en las esquinas recorridas por guirnaldas en plata repujada. Sobre la saliente cornisa se encuentra la cubierta, también octogonal y con cuatro ángeles pasionarios en las esquinas, uno sustentando el martillo, otro la lanza, otro el hisopo y el último ha perdido su atributo. Las cuatro caras en esta ocasión están ocupadas por ágata de tonalidad verdosa, separadas entre sí también por el uso de guirnaldas repujadas en plata, las cuales aparecen también en la techumbre de manera cincelada junto a ces, roleos vegetales y florecillas. En el centro se levanta una pequeña cúpula con gallones rehundidos y un angelito pasionario sosteniendo la escalera, todo bajo un templete conformado por roleos vegetales sustentando una corona de espinas y, sobre ella, se alza una cruz triunfante lisa, con los tres clavos y el titulus crucis. Por sus características neoclásicas pensamos que puede ser una obra de mediados del siglo XIX.

La pieza más tardía de la renovación del ajuar litúrgico que mostraremos es otro cáliz (Fig. 5), el cual mide 24'5cm de alto, 12'8 cm de diámetro de base, 7'3 cm de diámetro de copa y presenta las marcas: «F.G. / CABRILLA», «NO8DO» y la del artífice frustra. Es de plata en su color, excepto la copa, que está sobredorada. La peana comienza en una pestaña recorrida por un friso ornamentado con figuras geométricas, las cuales están realizadas mediante la técnica del punteado. El cuerpo intermedio, de perfil convexo, se recorre de numerosas hojas de vid grabadas con finísimas incisiones, mientras que, el superior, se muestra en talud y ornamentado con hojas de acanto. Un pequeño toro y moldura entre escocias, sustenta el nudo en forma de jarrón estilizado decorado con unas hojas de acanto muy lobuladas, cerrando el plato en la parte superior con incisiones lineales. El cuello, dividido en su centro por una moldurita, acaba en un gollete del que brotan hojas de acanto, las cuales ocupan toda la subcopa hasta el listel central, aportando un gran contraste ante el dorado de esta, al igual que con la copa acampanada. La pieza ha sido donada recientemente tras

103. ACS. Fondo Capitular, Sección IV, libro 5284, f. 163r.

104. Falcón Márquez, *La iglesia*, 137.



Figura 5. Anónimo, copón, segundo cuarto del siglo XIX. Antonio Pineda, copón, ¿1826-1827? Anónimo, urna eucarística, mediados del siglo XIX. Anónimo, cáliz, c.1854-1859.

el fallecimiento de Don Manuel Luque Pérez, sacerdote diocesano adscrito a la Parroquia San Nicolás de Bari y Santa María la Blanca<sup>105</sup>.

No conseguimos identificar la marca de artífice que, aunque esté algo frustra, tampoco la llegamos a reconocer. La del fiel marcador pertenece a Francisco Gómez Cabrillas de Mora, quien ocupó el cargo aproximadamente desde 1854<sup>106</sup> hasta su fallecimiento en mayo de 1859<sup>107</sup>, por lo que la pieza corresponde a estos años. Hijo del también platero Juan de Dios Gómez Cabrillas y de Salvadora de Mora, nació en 1816<sup>108</sup>, pudiendo aprobar como maestro ya avanzada la década de 1830, sin embargo, no se le anota en el libro hasta 1857<sup>109</sup>, al igual que casi a una treintena de plateros. Esto se debió a la decadencia y supresión del gremio, dejándose de anotar a los nuevos maestros prácticamente desde 1833-1834<sup>110</sup>.

Finalmente, con esta catalogación pretendemos contribuir al estudio de la platería sevillana, dando igualmente a conocer gran parte del conjunto que posee la iglesia de Santa María la Blanca ya que, a pesar de los numerosos estudios acerca de su patrimonio, ninguno se centra de manera correcta y exclusiva en este ámbito.

## Bibliografía

- Cruz Valdovinos, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992.
- Falcón Márquez, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- Illán Martín, Magdalena y Enrique Valdivieso González. *Noticias artísticas de platería sevillana del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2006.
- Lazpiur Santos, Fermín. "Nuevas aportaciones sobre la familia Palomino, plateros sevillanos de los siglos XVII, XVIII y XIX". *Laboratorio de Arte*, no. 35 (2023): 121-144.
- . "Joaquín de Flores Moreno, maestro platero y fiel contraste sevillano (doc. 1797-1835)". *Estudios de Platería: San Eloy 2023* (2023): 165-177.

---

105. Dato facilitado por D. Miguel Ángel Núñez, párroco de Santa María la Blanca.

106. Cruz Valdovinos, "Cinco siglos", CIII.

107. APS, Libros Sacramentales, Entierros, libro 34, f. 249r.

108. APS, Libros Sacramentales, Bautismos, libro 75, f. 54r.

109. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros, f. 208r.

110. AGAS. Gremio de Plateros, legajo 2A, Libro de Actas de Aprobación de Maestros. Pasa de 1834 en el f. 201 a 1857 en el f. 202.

Mejías Álvarez, María Jesús. *Orfebrería religiosa en Carmona (siglos XV-XIX)*. Carmona: Área de Cultura del Ayuntamiento de Carmona, 2001.

Salazar Fernández, Rosa. "Blas Amat, platero". *Silencio. Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno*, no. 138 (2015): 36-39.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. *José Alexandre y Ezquerro y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2018.

—. "Plateros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (siglos XVII-XVIII)". *Ruina Montium: estudios sobre la Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*, (2023): 285-314.

Sanz Serrano, María Jesús. *Antiguos dibujos de platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986.





# El inventario

## de alhajas de la Catedral de Sevilla de 1828: reflejo documental de un cambio de época

The inventory of jewels of the Seville Cathedral of 1828: documentary reflection of a change of time

**Manuel Varas Rivero**

Universidad de Sevilla

### **Resumen:**

Se estudia en este trabajo el contexto de ejecución, el significado y el contenido del inventario de alhajas de 1828 de la Catedral de Sevilla. La pérdida de parte del tesoro durante la guerra de ocupación francesa, el anticlericalismo del Nuevo Régimen liberal y la mermada capacidad de mecenazgo y poder del Cabildo catedralicio configuran el carácter de un inventario que refleja un cambio de época.

**Palabras clave:** inventario, alhajas, 1828, Catedral, Sevilla, poder

### **Abstract:**

The context of execution, the meaning and the content of the jewelry inventory of 1828 of the Cathedral of Seville are studied in this work. The loss of part of the treasure during the French war of occupation, the anticlericalism of the New Liberal Regime and the diminished capacity for patronage and power of the Cathedral Chapter configure the character of an inventory that reflects a change of era.

**Keywords:** inventory, jewelry, 1828, Cathedral, Seville, power

La acumulación de enseres para el culto por los cabildos catedralicios adquirió gran impulso con el fomento contrarreformista de la

liturgia eucarística y su visibilidad material, en el altar mayor, mediante el uso de abundantes y ricas alhajas, sobre todo de oro y plata<sup>1</sup>. El estudio de los ajueres catedralicios favorece la comprensión de la evolución en el arte y oficio de la platería, que se desenvuelven en estos ámbitos con altos niveles de exigencia estética y calidad técnica, y del papel determinante que el contexto social, político, espiritual y económico tiene en su desarrollo y configuración. El control de esos tesoros, cambiantes al ritmo de la sucesión de las modas estéticas y de los avatares históricos que los acrecientan o disminuyen, se llevó a efecto desde la Edad Media, y con más frecuencia y sistema en la Moderna, mediante detallados inventarios de elaboración periódica<sup>2</sup>. Los de alhajas quedaban justificados por el valor material y la función esencial y simbólica en el ritual de las piezas, como medidas de precaución contra robos, pérdidas y deterioro de estas<sup>3</sup> y como constancia de donaciones, sustituciones, reformas y arreglos en muchos casos<sup>4</sup>.

Respecto a la Catedral de Sevilla, aunque el tesoro ha sido estudiado atendiendo sobre todo a las distintas y más destacadas piezas que lo conforman, queda pendiente un análisis sistemático del mismo y en especial de los inventarios, pues estos han sido empleados generalmente como fuente de consulta para el estudio puntual de obras concretas, ampliando o corroborando datos obtenidos por otras vías, ya sean documentos capitulares, notariales o de otra índole. El conjunto

1. Son de interés sobre este asunto Jesús Rivas Carmona, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 515-536 y Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 487-503.
2. El estudio especializado de los tesoros catedralicios y los inventarios ha aumentado en las últimas décadas. Véanse entre otros Jesús M. Palomero Páramo, "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 575-645; los trabajos de María M. Nicolás Martínez y María R. Torres Fernández "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 283-312; "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos: siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 595-620; "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX), el declive de un tesoro", en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 363-380; Manuel Pérez Sánchez, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807", en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004) 445-465 y Jesús Rivas Carmona, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica", en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), 631-650.
3. Pérez Sánchez, "La significación del inventario", 447-448.
4. Véase María A. Raya Raya, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba", en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2006) 611-629.

de esos inventarios, elaborados a lo largo de la Edad Moderna, es amplio y rica la información en ellos contenida, lo que permite un estudio sistemático de la configuración y evolución del tesoro<sup>5</sup>. De entre ellos destacamos y sometemos a estudio uno muy particular por su contexto de ejecución, significado y contenido: el “inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería [...] formado el año de 1828”<sup>6</sup>.

En las décadas iniciales del siglo XIX el contexto general es de gran inestabilidad y sobre todo de cambio conflictivo hacia una nueva época, que con dificultades intenta, a partir de las ideas ilustradas y liberales, dejar atrás las estructuras del Antiguo Régimen. Las tensiones entre liberales y absolutistas afectarán irremediablemente a la Iglesia hispalense, que mostrará su apoyo en todo momento, no sin divisiones internas, a las posturas más conservadoras. Tras las duras consecuencias de la guerra y la ocupación francesa de Sevilla (1810-1812), la Iglesia de la ciudad mantuvo un enorme poder e influencia durante el sexenio absolutista fernandino (1814-1820) y la 2ª restauración fernandina (1823-1833). Es periodo de recuperación de valores tradicionales, de amplio desarrollo festivo bajo un espíritu fervoroso y es el momento de elaboración del inventario citado, pero la muerte del monarca Fernando VII, el anticlericalismo de los posteriores gobiernos liberales y los procesos desamortizadores, especialmente el de Mendizábal, golpearán con fuerza a la Iglesia de Sevilla, que no dispondrá de otra opción que la reorganización adaptativa al nuevo estado de cosas<sup>7</sup>.

Los problemas de poder, las tensiones y desconfianzas de la Iglesia sevillana con las autoridades políticas liberales, ya presentes en Cádiz durante la ocupación francesa de Sevilla, se verifican en estos años a través de pequeños desencuentros que manifiestan un cambio de ciclo ineludible. A veces, los documentos más rutinarios revelan

- 
5. Los inventarios del Cabildo hispalense consignan diversos tipos de bienes, sin seguir un patrón concreto, pues registran alhajas, ornamentos, joyas, “bienes”, reliquias y expolios de forma específica y por separado a veces o en algunos casos de forma conjunta. Por lo general, los inventarios de alhajas incorporan el tesoro custodiado por el Tesorero y los Sacristanes en la Sacristía Mayor, recibiendo un tratamiento diferenciado las alhajas de la Capilla Real, el Sagrario o la Capilla de la Antigua. No obstante, la movilidad de piezas dentro del templo fue constante y suele quedar anotada en los documentos.
  6. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sevilla. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, 1828, Fondo Capitular, Fábrica, Inventarios, Caja 6944B. Del documento, que aparece foliado y contiene un índice, nos interesa y es objeto de estudio aquí todo el apartado dedicado a las alhajas de plata, oro y pedrería, que queda situado entre los ff. 91r y 194r.
  7. Este proceso es espléndidamente descrito en Manuel Moreno Alonso, “Sevilla de la Ilustración al Liberalismo”, en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, dir. Carlos Ros (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992), 609-666. Véase así mismo José Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850* (Sevilla: Hijos de Fé, 1872). De gran interés es el trabajo de Fº Manuel Gil Pineda, “Élites eclesíásticas en la Sevilla del Antiguo al Nuevo Régimen: las familias Delgado y Vera”. Tesis doctoral (Universidad de Sevilla, 2016), <https://idus.us.es/handle/11441/36450>, 367-530.

estos cambios de gran magnitud. En abril de 1823, un auto de la Diputación de Negocios del cabildo catedralicio intenta resolver un dilema en tiempos de gran tensión y amenaza militar durante los estertores del Trienio Liberal. Ante la petición por parte del “Jefe Superior Político de esta provincia” de la entrega de una copia del inventario de alhajas de oro y plata, con una potencial y evidente intención de control y reclamo, la Diputación plantea una posible respuesta negativa. Se argumenta que frente a la posible intención de las Cortes de proteger las alhajas de la Iglesia ante “cualquier ocupación que pueda verificarse, el Cabildo tiene acreditada su actividad y vigilancia para salvar a toda costa las alhajas de su Iglesia como lo hizo cuando fue invadida la Andalucía” y que “repetirá en iguales circunstancias”<sup>8</sup>.

A su vez, el contenido del inventario de 1828, elaborado bajo el mandato del arzobispo Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos (1824-1847)<sup>9</sup>, refleja a la perfección todos los aspectos descritos y en general ese tránsito de la sede hispalense del último período de esplendor social, económico y artístico, marcado por el desarrollo del Barroco y los inicios del Neoclásico y la ejecución de las últimas grandes piezas de plata, a uno de incertidumbre, inestabilidades y actividad menoscabada de mecenazgo artístico, que irrumpe tras el trauma irreversible de la guerra y las consecuencias de la revolución política.

El documento se remata con un escrito notarial, fechado en noviembre de 1828, que acredita las circunstancias de la elaboración del inventario. Fallecido el Tesorero a cargo de las alhajas, Don Juan de Pradas y Ayala, se hace la entrega del tesoro<sup>10</sup> a su sustituto, Don Luis Gonzaga Colom, por orden de los señores de Fábrica, el Mayordomo Don Vicente Ramos y García y el Contador, Don Juan Fernández Soler. La orden se ejecuta tras reconocer el nuevo Tesorero y los Sacristanes mayores “actuales”, Don Juan Arango y Don Juan Hervás, en presencia del notario de fábrica, Don Francisco Javier de Echevarría, las piezas

---

8. Auto sobre el “inventario de alhajas que pide el jefe Político por medio del Sr Provisor”, 1823, Fondo Capitular, Secretaría, Autos Capitulares, Autos de la Diputación de Negocios, Libro 7383 (1815-1824), ff. 266v-267r., Archivo de la Catedral de Sevilla, Sevilla. Las mismas circunstancias se verificaron en Cádiz en 1810-1812 cuando los custodios del tesoro sevillano allí depositado se resisten a entregar inventarios a las autoridades de la Regencia para evitar una pérdida mayor de enseres. Manuel Varas Rivero, “Nuevos datos sobre el traslado del tesoro de la Catedral de Sevilla a Cádiz en 1810. Documentación inédita: inventario y correspondencia”, *Boletín de Arte*, núm. 41 (2020): 295-298. Sobre el momento histórico del auto citado, puede verse Pedro Rújula e Ivana Frasset, eds., *El trienio Liberal (1820-1823). Una mirada política* (Granada: Comares, 2020).

9. Sobre el prelado ver Moreno Alonso, 650-653.

10. Se especifica que son “todas las alhajas de oro y plata...que hay en la Sacristía Mayor y en otras partes donde se custodian...como también de los ornamentos y demás ternos de ropa blanca y de color que se contienen en este mismo libro”. ACS. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 196r. y 196 v.

existentes y estar conforme con el inventario. Recibido el tesoro, se hacen responsables de su “custodia y guardia” el nuevo Tesorero y los Sacristanes mayores citados (que lo manejan en nombre del Tesorero), y quedan obligados a dar las alhajas cuando sean requeridas y a “sustituirlas si faltasen por su responsabilidad, abonándolas con sus bienes”<sup>11</sup>.

Aunque el documento se fecha en 1828 y la mayor parte de su contenido se ajusta a esa cronología, aparecen anotaciones posteriores que llegan a 1904 por lo que su vigencia se extiende ampliamente. El hecho de que no encontremos un nuevo inventario justificado notarialmente posterior al de 1828, sitúa a este como el último de la serie histórica<sup>12</sup>. Estas anotaciones recogen a lo largo del siglo XIX la fundición de numerosas piezas, a veces para sustituirlas por nuevas, destacando el báculo de plata del San Isidoro del Altar de Octavas, que se deshizo según consta en nota de 1839 y las 4 varas de palio de las andas de la Virgen de los Reyes, deshechas para hacer otras nuevas en 1866. Del báculo fundido es poco lo que sabemos. Debía ser una pieza reciente, no la original barroca, pues en 1828, en el propio inventario, se afirma que perteneció al arzobispo Romualdo Mon y Velarde (mandato: 1816-1819), que tras su muerte pasó al tesoro y que se le ponía al San Isidoro en el Altar de Plata. El báculo que luce en la actualidad es barroco, pero no sabemos si es el original u otro adquirido después<sup>13</sup>. Además del robo puntual de alguna pieza, se recogen donaciones, escasas, como la de la Cruz de Ágatas, entregada en 1884, o la de un sagrario forrado de plata donado en 1899. Una nota de 1902, la más reciente, acredita la limpieza sin desarmar de la Custodia Grande de Juan de Arfe por el platero José Camargo<sup>14</sup>.

11. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 196r. y 196 v.

12. Se conserva un inventario fechado en 1882 que no expone motivación, no exhibe acreditación notarial (careciendo de base jurídica) y no se halla en la sección del archivo que recoge todos los inventarios restantes. En buena medida “copia” ampliamente las descripciones del elaborado en 1828 y aunque parece más exhaustivo y tener un carácter oficioso, la falta de un estudio por realizar, no nos permite hacer conjeturas aún. También conservado en sección diferente del mismo archivo, sabemos de un inventario mecanografiado en 1919, también pendiente de un estudio pormenorizado.

13. Sanz lo considera contemporáneo de la escultura, fechada en 1741, pero con la pértiga nueva. M<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del Barroco* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976), 2:148. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 92r., 171v. (para el báculo) y 156 r. (para las varas)

14. La cruz es manierista y se fecha a principios del siglo XVII, salvo la peana y el astil que son de cronología muy anterior, véase Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana*, 2:159. Sobre el sagrario no tenemos noticia, quizás podría ser uno conservado en la Catedral, de estilo ecléctico y fechado en la 2ª mitad del siglo XIX, que se registra en la Guía digital del IAPH. Véase Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, “Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía”, núm. de catálogo 014109101110507.0000, consultado el 24 de octubre de 2022. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95330/sevilla/sevi>

Pero sobre todo el inventario describe las grandes obras de plata que habían llegado a 1828, destacando entre todas ellas, por otorgar su más especial significado al documento, el monumental Altar de Plata o Trono de Octavas de la catedral hispalense, la última gran obra barroca del Cabildo que escenificaba los esplendores contrarreformistas, ya en trance de perderse a principios del Ochocientos con los estragos de la guerra y los conflictivos cambios políticos derivados de la revolución.

Levantado en estilo barroco durante los mandatos de los arzobispos Jaime de Palafox y Cardona (1684-1701), Manuel Arias Porres (1702-1717) y Luis de Salcedo y Azcona (1722-1741), por obra de los plateros Juan Laureano de Pina y su discípulo Manuel Guerrero de Alcántara, y rematado con algunos detalles en estilo rococó en una reforma de 1770-1772 por los plateros José Alexandre Ezquerro, Fernando de Cáceres y Juan Bautista Zuloaga, fue el espectacular y definitivo escenario de las grandes solemnidades eucarísticas anuales de Sevilla<sup>15</sup>, y muestra única de las riquezas que el arte del Barroco puso al servicio del poder del Cabildo en sus momentos mejores<sup>16</sup>.

Su estructura y aspecto originales han podido conocerse gracias a algunas fuentes de interés, como el lienzo de la catedral sevillana atribuido a Domingo Martínez y fechado hacia 1740-43 que lo representa recién terminado (Fig. 1), las descripciones de los inventarios dieciochescos y los datos documentales del archivo capitular. En forma de gran retablo de plata, lo formaban dos grandes estructuras: una inferior o "altares bajos", presidida por la imagen italiana de plata de Santa Rosalía y los bustos relicarios de San Laureano y San Pio sobre pedestales, y otra, situada detrás, los "altares altos", conformada por un banco con el sagrario, pedestales laterales con las imágenes de cuerpo entero de San Isidoro y San Leandro y un gran trono o calle central

---

lla/sagrario. Las anotaciones aparecen en el Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, f. 103v. (para la limpieza de la custodia), f. 136r. (para la cruz) y 194 r. (para el sagrario).

15. Colocado delante del retablo mayor, era el centro de las celebraciones de las Octavas del Corpus y de la Inmaculada Concepción y del Triduo Sacramental de las Carnestolendas o Carnaval.

16. Entre los diversos estudios dedicados a esta obra señera podemos destacar los de M<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano, "El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla", en *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, ed. María del Carmen Álvarez Márquez, coords. Manuel Romero Tallafigo y Pedro Rubio Merino (Córdoba: Cajasur, 2006), 623-640; Jesús M. Palomero Páramo, "El Altar de Plata o Trono de Octavas", en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, dirs. Francisco Navarro Ruiz y Teodoro Falcón Márquez (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992), 524; Fernando Quiles García, *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco* (Sevilla: Diputación de Sevilla; Universidad Pablo de Olavide, 2007), 135-145; Antonio J. Santos Márquez, "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Núm. 22 (2012):89-111.



Figura 1. Domingo Martínez (atribuido), *Altar de Plata de la Catedral de Sevilla*, 1740-1743. Óleo sobre lienzo, 171x109 cm. Catedral de Sevilla, Sevilla (imagen extraída de Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, coord., *El Fulgor de la Plata* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007). El autor ha incluido una línea de contorno que indica las partes perdidas durante su depósito en Cádiz en 1810-1812).

presidido por una imagen de la Inmaculada y rematado por un enorme viril doble y una corona bajo dosel.

Como se sabe, su integridad se vio mermada notablemente durante la estancia del tesoro en Cádiz en 1810 con motivo de la ocupación francesa de Sevilla ya que, a exigencias del estado, una parte importante del mismo se amonedó para contribuir a los gastos de la guerra<sup>17</sup>. El tesoro devuelto a fines de 1813 al Cabildo catedralicio ya no incluía una buena parte del Altar de Plata y el inventario de 1828 es el primer, y prácticamente el único, registro documental histórico completo de dicha pérdida<sup>18</sup>.

En él ya no aparecen los llamados “altares bajos” que fueron entregados en Cádiz y que estaban formados por pedestales barrocos de perfil movido llamados “aparadores”, pero si se registran la imagen de plata de Santa Rosalía, uno de los dos frontales que cubrían estos altares bajos (actualmente en el altar mayor de la Catedral), “dos ángeles sobredorados con su mechero [...] residuo del altar chico de Santa Rosalía, cuando había aparadores” (actualmente integrados en el Altar de Plata conservado) y los bustos relicarios de San Laureano y San Pío<sup>19</sup> (Fig. 1). El inventario menciona un “San Leandro” y un “San Isidoro” de “medio cuerpo” para referirse a los bustos, lo que supone un error de adscripción de titularidad, que se repite en otros documentos y que estudios recientes han aclarado en buena medida (además de documentar al autor de los mismos, tras un largo tiempo de atribuciones), como exponemos a continuación. En 1728 se encargan para el Altar de Plata los dos bustos barrocos para las reliquias de San Laureano y San Leandro, ejecutados en 1734 por el platero Tomás Sánchez Reciente, que son los conservados hoy, pero al añadirse al altar principal en 1741 las figuras de San Isidoro y San Leandro de cuerpo entero, este último quedaba duplicado alterando el programa iconográfico, de ahí que, probablemente a mediados del siglo XIX, se cambiase la

17. Sobre el traslado y pérdida de una parte del tesoro sevillano pueden verse Palomero Páramo, “La Platería”, 591-645; Sanz Serrano, “El Altar”, 637; J. Manuel Baena Gallé, “Sevilla (1808-1814): Guerra y Cultura” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015), <http://idus.us.es/handle/11441/31906>, 697-698; Manuel Varas Rivero, “Nuevos datos sobre”, 295-298; “Un documento singular finalmente hallado: el inventario de alhajas de la Catedral de Sevilla de 1810. Contenido y significado”, en *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. HUM171. Nuevos aportes 2021*, ed. Fernando Cruz Isidoro (Sevilla: HUM171 CIHAPAA, 2021), 171-186.

18. El estado actual del Altar y su comparación con el óleo de Martínez, con grabados decimonónicos y con las descripciones del siglo XVIII han permitido su estudio, pero el inventario de 1828 ha quedado en segundo plano como fuente de corroboración de los datos conocidos. Tampoco, a efectos de comparación, se conocía hasta hace poco el inventario de 1810 elaborado a toda prisa del tesoro trasladado a Cádiz. Varas Rivero, “Un documento singular”, 171-186.

19. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, f. 91v-91r.



advocación (y las reliquias en él contenidas) del relicario de San Leandro a la actual de San Pío. Esto explica que en el inventario de 1828 (y en el de 1810) se hable aún del busto de San Leandro de “medio cuerpo”, la advocación vigente en esas fechas, aunque la errata persista para el otro busto que erróneamente se adjudica a San Isidoro<sup>20</sup>.

Desaparecidos los “altares bajos”, se describe con detalle en 1828, en cambio, el llamado “altar principal del trono”, es decir, los “altares altos” que sobrevivieron al traslado a Cádiz. Es, insistimos, la primera descripción histórica del Altar de Plata tal y como nos ha llegado, con sus pérdidas y sus datos concuerdan con lo conservado (Fig. 2). Se registran el “San Isidoro” y el “San Leandro” de “cuerpo entero” y sus pedestales de líneas movidas y se describen todas las piezas del cuerpo principal del trono. Empieza por el banco con el sagrario, sus piezas laterales o “ladillos” con cartelas y una cornisa o “cobija” de remate y continúa con el segundo cuerpo, con sus piezas laterales onduladas llamadas “arbotantes” o “aletas”, que sirve de basamento a la “calle del medio del altar” y el tercer cuerpo, el “borrego”, llamado así por el medallón con el cordero místico que se coloca en su frontón curvo. Todas estas piezas correspondían a la fase barroca que culminó hacia 1740, si bien habían sido restauradas y levemente redecoradas, en estilo rococó, en 1770-1772<sup>21</sup>. Prosigue el inventario con las zonas altas del altar, las más afectadas por la reforma rococó y que se califican en él como “nuevas”. Se mencionan así unas “tarimillas”, que son dos escalonadas, especificando de la superior que sirve de “sotabanco” a la pieza superior, que es “nueva” y que “se hizo para elevar el altar”<sup>22</sup>. Sobre esta última se sitúan las piezas superiores que sirven de basamento al enorme viril que remata el altar, que, aún conservadas,

20. Erratas de este tipo aparecen en otros documentos, así en un recibo de pago a Tomás Sánchez Reciente de 1734 se habla de los bustos de San Isidoro y San Laureano, sin embargo en el recibo de finiquito y en los inventarios de 1737 y 1770 se rectifica el error y aparecen las advocaciones correctas de San Laureano y San Leandro. No sabemos qué lleva a confundir en 1810 y 1828 con San Isidoro el busto-relicario de San Laureano. Sobre los datos expuestos véanse los estudios de Antonio J. Santos Márquez, “Manuel Guerrero de Alcántara (atribuido). Busto de San Pío”, en *El Fulgor de la Plata*, coord. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007), 316-317, catálogo de exhibición; y sobre todo el más reciente “Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata”, en *De Austrias a Borbones: construcciones visuales en el Barroco hispánico*, eds. Jesús López-Guadalupe Muñoz, José Antonio Díaz Gómez, y Adrián Contreras Guerrero (Granada: Universidad de Granada, 2021), 125-129.

21. Antonio J. Santos Márquez, “La reforma del Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla entre 1770 y 1772”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2018*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2018), 509-524. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 92r-92v.

22. Obra decorada con rocallas del platero Juan Bautista Zuloaga de 1770. Santos Márquez, “La reforma del Trono”, 520; Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 92v-93r.

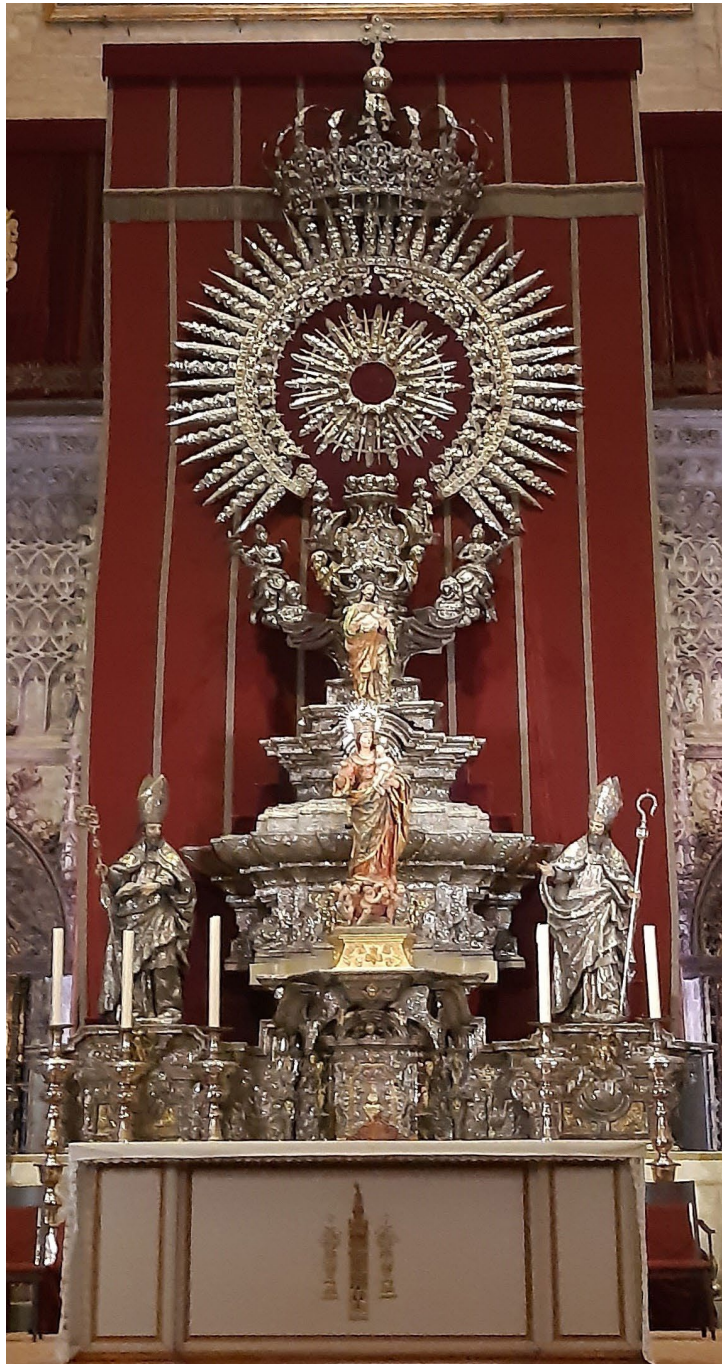


Figura 2. Juan Laureano de Pina, Manuel Guerrero de Alcántara, José Alexandre Ezquerra, Fernando de Cáceres y Juan Bautista Zuloaga, *Altar de Plata o de Octavas de la Catedral de Sevilla*, 1689-1772. Catedral de Sevilla, Sevilla (foto del autor).

supusieron un cambio estético singular que modernizaba y engrandecía con su aparato el ya espectacular monumento. Se inicia con un cuerpo de repisas escalonadas semicirculares, flanqueadas por trozos de cornisa curvada que sujetan dos espectaculares ángeles mancebos de plata apoyados sobre nubes y sujetando cornucopias con mecheros. Se remata lo anterior con un elemento de formas dinámicas adornado con 3 cabezas de “serafines grandes”, que en realidad forma la base del último cuerpo, la peana que recibe al viril. Del “trisagio cercado de ráfagas”<sup>23</sup> que decoraba esta pieza y de otros adornos (incluidas 2 de las 3 cabezas de “serafines grandes”) se especifica en una nota que “están en el cuarto del tesoro”, de lo que se deduce que no se colocaban en 1828<sup>24</sup>. El último cuerpo que sirve de asiento al viril culmina el enriquecimiento rococó del altar, pleno de movimiento formal. Se compone de una peana de perfiles mixtilíneos, bulbosa y achaflanada, que se flanquea de “2 volutas y dos ángeles (faltándoles las alas) de cuerpo entero, con guarniciones y bandas recortadas” y se remata con una moldura decorada con “crestería de hojas y flores” sobre la que asientan “tres serafines dorados y nubes” que sirven de apoyo al viril. El inventario confirma que los ángeles adoradores han perdido las alas, que la crestería “se deshizo para composiciones” y que en Cádiz posiblemente se perdieron “6 cartelas para luces que arrancan de 2 cornucopias de a tres mecheros cada una”<sup>25</sup>. El “viso chico” (con sus “40 rayos, 10 cabezas de serafines y 120 sobrepuestos dorados”), el “viso grande” (y sus “6 trechos de rayos grandes”) y la “corona grande” imperial, obras barrocas de la última década del siglo XVII de Juan Laureano de Pina que culminaban el altar, se registran debidamente tal y como los vemos en la actualidad<sup>26</sup>.

23. Según el Diccionario de Autoridades “El canto de los Serafines, repetido tres veces el nombre Santo: y por extensión se dice de cualquier festividad repetida por tres días”. RAE. Real Academia Española, “Diccionario de Autoridades 1726-1739”, consultado el 28 de octubre de 2022, <https://apps2.rae.es/DA.html>. El “trisagio” no sabemos si se conserva o no, de hecho no lo hemos encontrado en el catálogo de la Guía digital del IAPH.

24. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 93v-94r. La pieza del trisagio y los dos ángeles mancebos son obra de 1772 de José Alexandre Ezquerro, mientras que el remate con las cabezas de serafines lo es de Juan Bautista Zuloaga, del mismo año, según los últimos estudios documentales de la pieza. Santos Márquez, “La reforma del Trono”, 517-521.

25. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 94r-94v. El pedestal rococó fue obra de Juan Bautista Zuloaga de 1772. Santos Márquez, “La reforma del Trono”, 520-521.

26. Sobre estas piezas, Sanz Serrano, “El Altar”, 627; David Chillón Raposo, “Mecenazgo y patrocinio del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015), <https://idus.us.es/handle/11441/40620>, 258-259. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 94v-96v.

Además de la gran merma sufrida por el Altar de Plata, en Cádiz se perdieron 514 marcos de plata de candeleros (unos 118 kgs.) y 780 marcos de plata de lámparas (unos 183 kgs.), realidad que el inventario de 1828 refleja de forma parcial, constatando lo conservado<sup>27</sup>. Los grandes candeleros con nombre propio, que conformaron el grandioso conjunto de la catedral, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, y que aumentaban la pompa de las celebraciones en el altar mayor o el de octavas, se registran en 1828. Los “alfonsíes”, los “zapatas”, los “gaditanos”, los “leones” y “almenaras” y por supuesto los 12 “vizarrones” donados en el s. XVIII por Vizarrón y Eguiarreta y los 4 “Gigantes”, ejecutados por el gran Ballesteros el Mozo en el s. XVI, no faltan<sup>28</sup>. También se anotan otros de menor tamaño e importancia, en su mayoría barrocos o neoclásicos y conservados actualmente, algunos de los cuales ya se ejecutan a principios del s. XIX en el nuevo estilo<sup>29</sup>. También se catalogan 38 candeleros llamados “comunes”, más pequeños y de menor entidad artística<sup>30</sup>. Aunque la cantidad parezca alta, si se compara con el número total de estas piezas enviadas en 1810 a la capital gaditana, se comprueba la reducción notable de candeleros, pues de los 187 enviados se pasó en 1828 a 106, un número muy inferior que apenas aumentará a lo largo del siglo XIX<sup>31</sup> y que refleja sin ambages una pérdida importante de riqueza y un cambio general hacia un contexto religioso, político y social menos favorable al aparato barroco vigente en el pasado más reciente<sup>32</sup>. El caso de las lámparas no permite comparaciones numéricas, pues quedaban fuera de la custodia del tesorero, tal y como aclara el inventario de 1828 respecto a las 3 únicas lámparas anotadas<sup>33</sup>. No obstante, los 183 kgs extraviados en Cádiz, no debieron restituirse, pues frente a las 133 lámparas trasladadas en

---

27. Debe señalarse que a Cádiz se envió todo el tesoro catedralicio, incluidas las piezas que no se hallaban bajo la custodia del tesorero y mayordomo por pertenecer a capillas con gestión propia de sus alhajas como la de la Antigua o la Real, lo que dificulta la comparación de datos respecto al inventario de 1828, que no incluye esas alhajas. Varas Rivero, “Nuevos datos sobre”, 295-298; “Un documento singular”, 171-186.

28. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 146v-151r. Sobre ellos puede consultarse Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana*, 2:155-156.

29. Son 24 piezas de candeleros llamados “de segunda clase”, en su mayoría conservados en la actualidad. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 146v-151r.

30. De los cuales, se ha perdido un buen número hasta el día de hoy.

31. El inventario de 1882 registra 138 candeleros, aunque no sabemos con certeza si todos quedaban bajo la custodia del tesorero (como si hemos comprobado para el caso de 1828).

32. Las mayores pérdidas debieron producirse entre las piezas de menor entidad, dado que las importantes se han conservado. Sobre los datos numéricos véase Varas Rivero, “Nuevos datos sobre”, 295-298; “Un documento singular”, 171-186.

33. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 185r-185v.

1810, hoy día apenas llegan a 90 las conservadas<sup>34</sup>. A su vez, el repaso documental de las cuentas de Fábrica de los años previos y posteriores al inventario no aporta ningún dato de interés sobre la actividad mínima de mecenazgo del Cabildo ni sobre el aumento del tesoro con piezas de entidad, más allá de la hechura de alguna pieza menor puntual y de las habituales labores de limpieza y saneado<sup>35</sup>.

Pese a estas pérdidas incuestionables y el empeoramiento de las condiciones ambientales para el mecenazgo, el tesoro conservado de la Catedral de Sevilla es de una riqueza extraordinaria y el inventario de 1828 así lo acredita con un extensísimo catálogo desplegado en 206 folios repletos de entradas sólo de orfebrería. En él se describen, y a veces se aportan datos de valor variable, las grandes piezas góticas, renacentistas, manieristas y barrocas que han dado renombre e identidad a este opulento conjunto de obras suntuarias y que fundamentan la enorme riqueza acumulada y el esplendor alcanzado por el cabildo hispalense a lo largo de los siglos. Dada su extensión, seleccionamos los aspectos y los datos más relevantes del mismo.

Brillan la “Custodia Chica”, el Sagrario de Francisco de Alfaro, la Cruz Patriarcal de Francisco Merino, obras cumbre del Manierismo, y la “Custodia Grande de Plata”, obra maestra renacentista de Juan de Arfe. De esta última, el inventario recoge con detalle su peso y las reformas del s. XVII, así como diversas limpiezas (1756, 1792 -de Vicente Gargallo-, 1814 -de Juan Ruiz- y 1902 -de Camargo-), pero no se mencionan los serafines incorporados en 1668 por Juan de Segura en la reforma barroca que remataban su cuarto cuerpo. Puesto que Ceán Bermúdez los ve y los menciona en 1805 en sus estudios de la pieza, se deduce que desaparecieron a su regreso de Cádiz en 1813, quizás en la restauración ejecutada por Juan Ruiz, de ahí su ausencia en el documento de 1828<sup>36</sup>.

34. Hemos contabilizado las piezas inventariadas en la Guía digital del IAPH. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, “Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía”, consultado el 2 de noviembre de 2022, <https://guiadigital.iaph.es>. Varas Rivero, “Nuevos datos sobre”, 297; “Un documento singular”, 177.

35. Hemos consultado particularmente los libramientos de Fábrica, destacando datos ya conocidos como la intensa labor de saneado y limpieza que llevó a cabo el platero Juan Ruiz en los años 1814 y 1815 tras el regreso del tesoro a Sevilla. ACS. Órdenes de pago al platero Juan Ruiz, 1814, Fondo Capitular, Fábrica, Mayordomía, Libramientos ordinarios de Fábrica, Legajo 12383, Exp. Núm. 4; ACS. Órdenes de pago al platero Juan Ruiz, 1815, Fondo Capitular, Fábrica, Mayordomía, Libramientos ordinarios de Fábrica, Legajo 12384, Exp. núm. 1.

36. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 99v-104v. La enumeración que hace el inventario de las piezas y las reformas es tan minucioso que nos extraña que no aparezcan los serafines si verdaderamente se conservaban. Por ahora se desconoce cuándo desaparecen, por lo que este dato del inventario es interesante para acotar fechas. Sobre este asunto véanse M<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano, *Juan de Arfe y la Custodia de la Catedral de Sevilla*, 2.ª ed. (1978; reimpr., Sevilla: Universidad de Sevilla; Diputación de Sevilla, 2006), 99-107;

Es así mismo relevante el rico conjunto de piezas de oro, en el que se registran piezas góticas y renacentistas y sobre todo y en mayor número, barrocas y rococó (además de alguna neoclásica), demostrando el enriquecimiento notable de los ajueres en el siglo XVIII, época generosa en donaciones y encargos, para un mayor lucimiento y aparato del ceremonial contrarreformista. Viriles, copones, cálices, vinajeras, vasos y patenas de oro, a veces guarnecidos con perlas y piedras preciosas, donados por grandes prelados o encargados por el Cabildo, forman este grupo conservado en la actualidad<sup>37</sup>. Destacamos la llamada Urna de oro para el Monumento del Jueves Santo, espectacular obra rococó de Luigi Valadier donada en 1771 (Fig. 3), de la que se dice "que sirve en el altar mayor", lo que viene a confirmar su uso diario para reserva del Sacramento, más allá del festivo en Semana Santa<sup>38</sup>.

En lugar preeminente se cataloga en 1828 el extraordinario conjunto de relicarios de plata conservados en la Catedral. Su importancia devocional y ceremonial desde la Baja Edad Media explican el alto número de piezas góticas, renacentistas y barrocas y su presencia ineludible en los principales cultos, ya fuese el adorno del Altar de Plata en sus octavas o la procesión del Corpus Christi<sup>39</sup>. Algunas piezas son famosas por su excepcionalidad, como los tres relicarios de oro para el Lignum Crucis, las tablas alfonsíes, las arquetas renacentistas de San Servando, San Germán y San Florencio de Hernando de Ballesteros el Viejo y los doce templetos manieristas de Francisco de Alfaro<sup>40</sup>, pero destacamos aquí datos de interés revelados por el inventario sobre otros ejemplares menos conocidos.

Sobre el relicario de San Bartolomé se dice que tiene hechura de brazo "pues se hizo nuevo, variando la forma que tenía"<sup>41</sup>. El dato

---

David García López, "La Descripción y traça de la custodia de la Catedral de Sevilla (1587) de Juan de Arfe ilustrada por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1805)", *Archivo Español de Arte* 92, núm. 366 (abril-junio 2019): 175-190.

37. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff.105r, 105v, 106r, 107r, 112r, 114v, 123v, 126r, 128v, 144v, 162r.

38. Véanse Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana*, 2:184; Palomero Páramo, "La platería", 629; Antonio J. Santos Márquez, "Sobre el copón de oro que se fabricó en correspondencia con el gusto y belleza de la urna de Valadier para el monumento del Jueves Santo de la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, núm. 32 (2020): 351-364.

39. En el Corpus al menos hasta la primera mitad del s. XIX. M<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano, "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo", *Ars Longa*, núm.16 (2007): 55-72.

40. Sobre ellas pueden consultarse Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana*, 2:177-182; Palomero Páramo, "La Platería", 591-609; Antonio J. Santos Márquez, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007), 106-114.

41. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, f. 113r. El "se hizo nuevo" no podemos calibrarlo con certeza, debiendo tener un significado muy amplio pues el Abad Gordillo en 1630 menciona dicho relicario con forma de brazo. Véase Sanz Serrano, "La procesión", 59.

confirma que aún se conservaba en 1828 y que su desaparición es posterior. Una imagen de él puede verse en unas tiras dibujadas por Nicolás de León Gordillo del Corpus de Sevilla de 1747<sup>42</sup>. El relicario actual, del que no sabemos cuándo llega a la catedral, tiene forma de templete neoclásico. Es lógico que aparezca reseñado un “relicario de plata dorada con un dedo de San Fernando” en forma de templete que actualmente se conserva en la Capilla del Palacio Real de Madrid<sup>43</sup>. Ejecutado en Sevilla en 1742, fue donado por el Cabildo a la reina Isabel II en 1862, de ahí que aparezca en el inventario de 1828, antes de su donación<sup>44</sup>. Lo que no está justificado es que no se anote posteriormente la donación en dicho documento, como se hace en otros casos, como la nota posterior a 1828 que indica que “dos tablas con piedras y perlas con reliquias” ya “no existen”<sup>45</sup>. El repertorio de relicarios neoclásicos es bastante menor en el inventario, al igual que en otras tipologías,



Figura 3. Luigi Valadier, *Urna de oro para el Monumento del Jueves Santo*, 1771. Catedral de Sevilla, Sevilla (Foto del autor).

42. Sanz Serrano, “La procesión”, 62-64. En unas tiras dibujadas del Corpus sevillano de 1866 por Antonio María de la Vega, ya no aparece.

43. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 120r.

44. Fernando A. Martín, “Nuevas aportaciones sobre las reliquias y relicarios de San Fernando: Sevilla y Madrid”, *Laboratorio de Arte* 1, núm. 25 (2013): 423.

45. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 124r. No sabemos nada aún acerca de la identidad de estas tablas.

lo que refleja la decadencia evidente de la platería en la época y en casi todos los niveles, desde el aumento de las importaciones de piezas fabricadas en serie de la Fábrica Real de Madrid, hasta la disminución de encargos del Cabildo, reducidos a piezas menores o simples añadidos, pasando por un contexto anticlerical poco propicio a la pompa del ceremonial y al mantenimiento y aumento de los tesoros<sup>46</sup>. Son de dicho estilo la cruz-relicario de Jerusalén “de filigrana de plata con diversas reliquias”, el de San Juan de Ribera<sup>47</sup> y la urna neoclásica con corona “imperial” añadida a un “pie ochavado” gótico para albergar las reliquias de San Laurencio y las de “las 11.000 vírgenes y Santa Inés”, prueba de que a veces se producían cambios y traslados de reliquias. Así, en el mismo inventario se indica que en el relicario de Francisco de Alfaro dedicado a las reliquias de San Bartolomé, se hallaban en ese momento las de San Isidoro<sup>48</sup>.

En algún caso, los elementos neoclásicos son simples añadidos, como el cañón incorporado a una “cruz de plata esmaltada (hecha de otra de jaspe)”, que identificamos con la llamada “cruz encarnada de manga”<sup>49</sup>. En otros, son piezas completas con funciones muy concretas, como los 10 ciriales neoclásicos explícitamente tildados de “nuevos” o fechados en “1824”, u otras tipologías menores como 2 incensarios “de primera clase” y 3 “de uso diario”, que deducimos son nuevos al contrastar el número de estas piezas en los inventarios de 1810 y 1828. Ocurre lo mismo con un cáliz de plata labrada con su patena y cucharrilla “comprado a fines de 1810”, del que no sabemos si es neoclásico, pero sí que debió adquirirse con urgencia para atender oficios al no disponer el Cabildo del tesoro en esos momentos, al estar en Cádiz desde abril de ese año<sup>50</sup>.

No podemos abordar aquí el inmenso tesoro al completo, aún conservado en buena parte, de la Catedral hispalense desde la perspectiva

---

46. Sobre la introducción del Neoclasicismo en la platería sevillana y sus zonas de influencia y la decadencia de la producción religiosa véanse Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana*, 1:268, 300-331; José M. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992), XLIX-LII; M<sup>a</sup> del Carmen Heredia Moreno, *La orfebrería en la provincia de Huelva* (Huelva: Diputación de Huelva, 1980), 1:249-262.

47. Donado por el Colegio del Corpus Christi de Valencia al cabildo sevillano en 1803. Palomero Páramo, “La platería”, 642.

48. Toda vez que los huesos de San Bartolomé estaban desde hacía mucho tiempo en su relicario en forma de brazo. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 115r, 116v, 120v, 124r.

49. Es una cruz muy transformada en el tiempo, con partes renacentistas y barrocas. Antonio J. Santos Márquez, “La Cruz Patriarcal Colorada, mal llamada de Palafox, una pieza histórica del tesoro de la catedral de Sevilla”, *Goya*, núm. 374 (2021): 32-41. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff.133r.

50. Libro inventario de las alhajas de tela, seda, plata, oro y pedrería que se custodia en la Sacristía Mayor a cargo del Señor Tesorero, ff. 126v, 152v-153v, 161v.



del inventario de 1828, pero si comprobar que la extensa nómina de piezas de plata en él registradas (conformada por custodias, sagrarios, visos, viriles, atriles, relicarios, cálices, copones, portapaces, coronas, cruces, bandejas, fuentes y azafates, aguamaniles, acetres, vinajeras, crismeras, candeleros, varas, ciriales, cetros, joyas, incensarios, navetas, palmatorias, punteros, báculos, campanillas, jarras y otros objetos diversos) era el resultado de una etapa esplendorosa de mecenazgo y poder en vías de desaparición, además de aportar una rica herencia material para el ceremonial eclesiástico del Cabildo hispalense que los nuevos tiempos ya no exigían ni permitían acrecentar.

Los datos expuestos en las páginas anteriores acreditan la singularidad del inventario de alhajas de 1828 como un testimonio más de la riqueza extraordinaria atesorada por el Cabildo durante los siglos XI-II-XVIII, de la pérdida irremediable de una parte de la misma y del cambio de ciclo de la Iglesia sevillana bajo las presiones de la guerra y del Nuevo Régimen liberal, en lo que se refiere al acervo material de sus tesoros, su decadencia y sus limitaciones.

## Fuentes documentales

Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Sevilla, Fondo: Capitular

## Bibliografía

Baena Gallé, J. Manuel. "Sevilla (1808-1814): Guerra y Cultura". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

Chillón Raposo, David. "Mecenasgo y patrocinio del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

Cruz Valdovinos, José M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

García López, David. "La Descripción y traça de la custodia de la Catedral de Sevilla (1587) de Juan de Arfe ilustrada por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1805)". *Archivo Español de Arte* 92, núm. 366 (abril-junio 2019): 175-190.

Gil Pineda, Fº Manuel. "Élites eclesiásticas en la Sevilla del Antiguo al Nuevo Régimen: las familias Delgado y Vera". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.

Heredia Moreno, Mª del Carmen. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. 2 vols. Huelva: Diputación de Huelva, 1980.

- Martín, Fernando A. "Nuevas aportaciones sobre las reliquias y relicarios de San Fernando: Sevilla y Madrid". *Laboratorio de Arte* 1, núm. 25 (2013): 417-432.
- Moreno Alonso, Manuel. "Sevilla de la Ilustración al Liberalismo". En *Historia de la Iglesia de Sevilla*, dirigido por Carlos Ros, 609-666. Sevilla: Editorial Castillejo, 1992.
- Nicolás Martínez, María M., y María R. Torres Fernández. "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)". En *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 283-312. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- . "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos: siglo XVIII". En *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 595-620. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- . "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX), el declive de un tesoro". En *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 363-380. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- Palomero Páramo, Jesús M. "La platería en la Catedral de Sevilla". En *La Catedral de Sevilla*, 575-645. Sevilla: Guadalquivir, 1984.
- . "El Altar de Plata o Trono de Octavas". En *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, dirigido por Francisco Navarro Ruiz y Teodoro Falcón Márquez, 524. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992.
- Pérez Sánchez, Manuel. "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807". En *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 445-465. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- Quiles García, Fernando. *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla; Universidad Pablo de Olavide, 2007.
- Raya Raya, María A. "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba". En *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 611-629. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- Rivas Carmona, Jesús. "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 515-536. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

—. “La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 631-650. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

Rújula, Pedro, e Ivana Frassetto, eds. *El trienio Liberal (1820-1823). Una mirada política*. Granada: Comares, 2020.

Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael. “La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 487-503. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

Santos Márquez, Antonio J. *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007.

—. “Manuel Guerrero de Alcántara (atribuido). Busto de San Pío”. En *El Fulgor de la Plata*, coordinado por Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, 316-317. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.

—. “Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, núm. 22 (2012): 89-111.

—. “La reforma del Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla entre 1770 y 1772”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2018*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 509-524. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.

—. “Sobre el copón de oro que se fabricó en correspondencia con el gusto y belleza de la urna de Valadier para el monumento del Jueves Santo de la Catedral de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, núm. 32 (2020): 351-364.

—. “La Cruz Patriarcal Colorada, mal llamada de Palafox, una pieza histórica del tesoro de la catedral de Sevilla”. *Goya*, núm. 374 (2021): 32-41.

—. “Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata”. En *De Austrias a Borbones: construcciones visuales en el Barroco hispánico*, editado por Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, José Antonio Díaz Gómez, y Adrián Contreras Guerrero, 123-140. Granada: Universidad de Granada, 2021.

Sanz Serrano, M<sup>a</sup> Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. 2 vols. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

—. *Juan de Arfe y la Custodia de la Catedral de Sevilla*. 2.<sup>a</sup> ed. 1978. Reimpr. Sevilla: Universidad de Sevilla; Diputación de Sevilla, 2006.

—. “El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla”. En *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, editado por

- María del Carmen Álvarez Márquez, coordinado por Manuel Romero Tallafigo y Pedro Rubio Merino, 623-640. Córdoba: Cajasur, 2006.
- . “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”. *Ars Longa*, núm. 16 (2007): 55-72.
- Varas Rivero, Manuel. “Nuevos datos sobre el traslado del tesoro de la Catedral de Sevilla a Cádiz en 1810. Documentación inédita: inventario y correspondencia”. *Boletín de Arte*, núm. 41 (2020): 295-298.
- . “Un documento singular finalmente hallado: el inventario de alhajas de la Catedral de Sevilla de 1810. Contenido y significado”. En *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. HUM171. Nuevos aportes 2021*, editado por Fernando Cruz Isidoro, 171-186. Sevilla: HUM171 CIHAPAA, 2021.
- Velázquez y Sánchez, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla: Hijos de Fe, 1872.

## Webgrafía

- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. “Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía”. Consultado el 24 de octubre de 2022; el 2 de noviembre de 2022. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95330/sevilla/sevilla/sagrario>
- RAE. Real Academia Española. “Diccionario de Autoridades 1726-1739”. Consultado el 28 de octubre de 2022 “Diccionario de Autoridades <https://apps2.rae.es/DA.html>.

# La plata al servicio

## del culto a la Virgen dolorosa. Los palios históricos de Sevilla

Silver at the service of the cult of the Virgen dolorosa. The historical palios of Seville

**Rafael Jesús Machuca Cabezas**

Universidad de Sevilla

### Resumen

La ejecución de obras de platería con fines culturales ha sido habitual a lo largo de la historia del cristianismo, cumpliendo funciones determinadas dentro de la celebración litúrgica, o bien siendo destinadas al enriquecimiento de los ajueres de las imágenes devocionales. Desde el siglo XVII, el palio fue adquiriendo relevancia en el culto externo, especialmente en las procesiones de vírgenes dolorosas, convirtiéndose en una de las tipologías de mayor éxito y en las que la plata alcanza un gran protagonismo. Por tanto, trataremos de comprobar la importancia del noble metal en la evolución de estos conjuntos, centrándonos en la ciudad de Sevilla, lugar en el que el uso del palio resulta frecuente dentro de la celebración de los desfiles procesionales.

**Palabras clave:** Palio; Procesión; Sevilla; Culto; Plata; Ajuar.

### Abstract

The execution of works of silverware for cultic purposes has been common throughout the history of Christianity, fulfilling specific functions within the liturgical celebration, or being destined to the enrichment of the trousseau of devotional images. Since the 17th century, the pallium has been acquiring relevance in the external worship, especially in the processions of sorrowful virgins, becoming one of the most successful typologies and in which the silver reaches a great protagonism. Therefore, we will try to verify the importance of the noble metal in the evolution of these sets, focusing on the city of Seville, a place where

the use of the canopy is common in the celebration of processional parades.

**Keywords:** Palio; Procession; Seville; Worship; Silver; Trousseau.

Diferencias formales, estéticas o de uso podemos adjudicar al palio, pero una es la finalidad principal desde hace siglos: realzar aquello que cubre o cobija. Por ello, ha sido utilizado para personalidades importantes como el Papa, jefes de Estado, así como para el Santísimo Sacramento, siendo portado por sacerdotes cuando en ocasiones concretas salen a la calle al encuentro de los fieles, uso que aún perdura. Los primeros palios consistían en una especie de dosel rectangular sostenido por cuatro o más varas que, además del carácter de jerarquía que otorgaban, también servían de resguardo ante factores meteorológicos como el sol o la lluvia, ya que generalmente eran utilizados en el exterior. Es a finales del siglo XVI, tras la celebración del Concilio de Trento y la Contrarreforma, cuando se multipliquen las procesiones de imágenes devocionales, y con ello el uso del palio, creándose cierta controversia entre los religiosos y teólogos de la época, quienes consideraban que solo debía utilizarse para el Santísimo Sacramento<sup>1</sup>, aunque ello no impidió que con el paso de las décadas fueran a más los encargos de estos conjuntos por parte de las corporaciones penitenciales para el desarrollo de su culto externo, consagrándose su uso en la procesión de vírgenes dolorosas. Ello justifica que tengamos constancia de la existencia de diversos palios pertenecientes a cofradías sevillanas en los siglos XVII y XVIII.

Centrándonos en su descripción formal, un palio queda conformado por una pieza rectangular de tela u orfebrería, el techo de palio, sostenido por un número variable de varas, denominadas varaes, los cuáles quedan sujetos a una tarima que sirve de soporte, sobre la que se ubica la imagen, generalmente elevada en altura sobre una peana. En la parte superior, y en forma de caída desde el techo, se disponen las bambalinas, generalmente ornamentadas de acuerdo con un diseño. Asimismo, son habituales otras piezas que completan el conjunto, como pueden ser faroles y candelabros, jarras para flores u respiraderos, entre otras. Para la confección de estas piezas, el uso de la plata ha sido muy frecuente, metal que en los palios queda al servicio del culto

---

1. Uno de los que se opusieron al uso del palio en las imágenes devocionales fue el Abad Alonso Sánchez Gordillo, considerándolo como un privilegio excesivo, manifestando que solo debía ser utilizado en el culto al Santísimo Sacramento. Alonso Sánchez Gordillo, *Religiosas estaciones que frecuentan la religiosidad sevillana. Con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1727*, ed. Jorge Bernal Ballesteros. (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 1982), 160, 171.

mariano, una tipología en constante evolución a lo largo de las referidas centurias que desembocaría en un definitivo esplendor a partir del siglo XIX, con la aparición de la plata roulitz.

## 1. Siglo XVII. El uso de la plata en la evolución de los primeros palios sevillanos

Aunque el uso del palio comienza a asentarse en Sevilla desde el siglo XVII, ya a finales del siglo XVI encontramos las primeras noticias de encargos de piezas destinadas a formar parte de estos conjuntos. Hay constancia de la ejecución de unos respiraderos de plata para el paso de la Virgen de la Concepción por parte de la Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Sevilla, más conocida como Hermandad del Silencio<sup>2</sup>. Sin embargo, no tenemos indicios de que dicho paso llevara un palio, hecho que sí ocurriera dos años más tarde con la Hermandad de la Oración en el Huerto, denominada popularmente Hermandad de Montesión, y es que entre 1592 y 1595 el platero Juan de San Vicente realiza cuatro varas de plata para “unas andas de plata con treinta y seis cañones, varas y chapiteles y todo lo demás de ellas plateado”. Podemos afirmar que se trata del primer palio para una dolorosa de Sevilla del que tenemos documentación<sup>3</sup>. No obstante, no sabemos si llega a corresponderse con el concepto de palio existente en la actualidad, ya que los varaes podrían no ir sujetos a las andas, algo que también sucedería en la procesión de otras imágenes<sup>4</sup>.

Es en el año 1606 cuando la Hermandad de la Soledad del sevillano barrio de San Lorenzo encarga un palio de terciopelo negro bordado en oro, plata y sedas, sostenido por diez varaes de madera pintados y dorados<sup>5</sup>. Este hecho resulta trascendental, ya que se convierte en el

2. Carrero Rodríguez, Juan, *Anales de la Cofradías de Sevilla* (Sevilla: Hermandad de Ntro. Padre Jesús de las Penas, 1984), 372; Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales, eds., *Palios de Sevilla. Un altar para María Santísima* (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005), 27.
3. Carrero Rodríguez, *Anales de las Cofradías*, 307; Pedro Manuel Martínez Lara, “El esplendor de la orfebrería procesional: el arte de la plata en la Semana Santa de Sevilla”, en *In Nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, coords. José Roda Peña y Rafael Jiménez Sampedro (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 2021), 109. El palio iría incorporando otras piezas en los años posteriores, como la peana dorada que se termina de pagar en 1605. Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales, *Palios de Sevilla*, 144.
4. Un ejemplo lo encontramos en la Hermandad del Santo Entierro, que en el siglo XVII procesionaba bajo un palio de doce varaes sostenidos por sacerdotes. Sánchez Gordillo, *Religiosas estaciones*, 186. En la actualidad, se mantiene de forma muy excepcional en algunas corporaciones, como en la procesión de Jesús Nazareno de la localidad cordobesa de La Rambla.
5. Cañizares Japón, Ramón y Álvaro Pastor Torres, “El primer palio de la Soledad”, *ABC de Sevilla*, 5 de abril de 1996 (1996): 38; Cañizares Japón, Ramón, *La hermandad de la Soledad. Devoción, nobleza e identidad en Sevilla (1549-2006)* (Sevilla: Almuzara, 2007), 93.

primer palio totalmente documentado y con una idea más cercana al palio actual, con los varaes fijados a las andas. Tiene sentido que esta corporación fuera de las primeras en llevar a cabo este tipo de iniciativas no solo novedosas para la época, sino también costosas, y es que el poder económico de los cofrades que rendían culto a la dolorosa influyó de manera notable, sufragando no solo gran parte de los gastos del encargo inicial<sup>6</sup>, sino también las continuas reformas del conjunto en los años posteriores, destacando la llevada a cabo en 1620, consistente en el intercambio de los varaes de madera por otros de plata, donados por Gaspar de Manrique, siendo posible que en ese mismo año y en relación a dicha reforma, o bien poco tiempo después, fueran incorporados dos varaes más hasta llegar a un total de doce, en consonancia a lo que se recoge en el inventario de bienes de la hermandad de 1626: “doce pares de borlas con sus cintas de seda del palio”<sup>7</sup>.

Esta renovación no solo tendría consecuencias en la propia corporación con el enriquecimiento de su patrimonio, sino que afectaría a la concepción de un modelo de palio que iría sucediéndose en otras hermandades de la ciudad. Por un lado, comprobamos la consolidación del empleo de materiales más nobles como la plata, sustituyendo a otros como la madera, siendo este el metal empleado en unos faroles encargados por la misma hermandad en las décadas posteriores, una nueva peana en 1663, o una ráfaga para la dolorosa en 1680, por el platero Juan de Segura<sup>8</sup>. Al mismo tiempo, irían proliferando la existencia de piezas destinadas a conjuntos similares por parte de otras cofradías, destacando la alta demanda de plata, como ocurre con un palio datado en torno a 1620 de la ya mencionada Virgen de la Concepción de la Hermandad del Silencio, pudiéndose corresponder al representado en una pintura con la dolorosa bajo un palio de seis varaes plateados<sup>9</sup> (Fig. 1); los dos palios de 1623 de la antigua Hermandad del Dulce Nombre de Jesús y Virgen de la Encarnación, cada uno con seis varas de plata<sup>10</sup>, el encargo de cañones de plata para el paso de la Virgen de la Esperanza Macarena al platero Francisco de Godoy, en 1659<sup>11</sup>, o las peanas de la Virgen de las Lágrimas de la Hermandad

6. La ejecución del palio fue principalmente impulsada por el alcalde Antonio de Cabreiros, costeando el terciopelo negro, obligándose “a pagar a benida de los galeones que se esperan, que monta el dicho terciopelo mil y doce reales”, por lo que queda evidente la pertenencia a la hermandad de burgueses comerciantes con las tierras americanas. Cañizares Japón, *La Hermandad de la Soledad*, 93.

7. Cañizares Japón, *La Hermandad de la Soledad*, 93.

8. Cañizares Japón, *La Hermandad de la Soledad*, 93.

9. Esta hermandad tendría un palio anterior, de acuerdo con un dibujo datado en torno a 1611, con la dolorosa bajo un palio sostenido por cuatro varaes ya sujetos a las andas. Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales, *Palios de Sevilla*, 31.

10. Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales, *Palios de Sevilla*, 45.

11. El coste fue de 3.483 ½ reales de vellón, siendo estrenados treinta años más tarde, retraso motivado por una serie de diligencias del mayordomo con el gremio de plate-



de la Exaltación, recubierta de este metal<sup>12</sup>, y de la Virgen de la Concepción de la Hermandad del Silencio, realizada en 1688 en plata de ley con una decoración a base de roleos y motivos florales, siendo la más antigua que a día de hoy continúa procesionando<sup>13</sup>.

La otra gran innovación que supondría el antiguo palio de la Soledad fue el empleo de doce varales, seis a cada lado, repitiéndose en el palio encargado en 1664 por la Hermandad del Gran Poder para la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso y que estaría en uso hasta 1716, con bordados en oro y plata, esmaltes y plata embutida, contando con doce varales de plata con basamentos y remates en poma, ejecutados en 1670, y con un techo de palio con un símbolo mariano con corona y palmas, rodeada de estrellas de plata. Además, en la parte interior de las bambalinas quedaba inscrita una frase alusiva a la concepción sin pecado de la Virgen, con letras posiblemente realizadas en plata<sup>14</sup>. La Hermandad de la O del barrio de Triana tenía en 1686 un palio consistente en una canastilla de madera tallada



Figura 1. Anónimo, *Palio de la Virgen de la Concepción*, s. XVII. Óleo sobre lienzo. Archicofradía de Jesús Nazareno, Sevilla.

ros. Mejías Álvarez, María Jesús, "Plata y Plateros de la Hermandad de la Macarena", en *Esperanza Macarena. Historia, Arte y Hermandad*, coord. Andrés Luque Teruel (Sevilla: Ediciones Tartessos; Hermandad de la Macarena, 2013), 469.

12. Se concierta con el escultor Luis Antonio de los Arcos "una Urnia para el paso de Nuestra Señora de las Lágrimas la cual dicha urnia ha de ser en toda forma para poder guarneserla de plata si fuese voluntad de los Hermanos". Casi con total probabilidad, el conocido escultor se encargaría de hacer la estructura de madera de la urnia o peana, siendo plateada por un platero cuyo nombre desconocemos. El extracto de dicho concierto está disponible en la página web de la Hermandad, en el apartado correspondiente al paso de palio. <https://www.laexaltacion.org/paso-de-palio/>.

13. Martínez Lara, *El esplendor de la orfebrería procesional*, 110.

14. Cuéllar Contreras, Francisco, "Un bordado sevillano del siglo XVII. Palio para Ntra. Sra. Del Mayor Dolor y Traspaso", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 195 (1975): 9-10; Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales, *Palios de Sevilla*, 41.

y dorada, varales de plata de los que colgaban cordones de seda negra e hilos de oro, los cuales sostenían un palio de cajón de terciopelo negro con bordados de oro fino y una paloma en el techo, renovado entre 1689 y 1695 por los plateros Salvador de Baeza y Sebastián de Aguirre, quienes realizaron en plata doce varales, cuatro faroles, tarima y peana<sup>15</sup>, completándose entre los años 1711 y 1712 con la inclusión en las caídas del versículo inicial del Stabat Mater con letras en plata cincelada, unos ángeles de chapa y plata y cuatro faroles de plata<sup>16</sup>. Vemos como esta inclusión de letras en plata fue asentándose como elemento característico en el palio desde la segunda década del siglo XVII, siendo muy habitual a lo largo de las dos centurias siguientes, conformando frases alusivas a la Virgen María generalmente en relación con su naturaleza inmaculada y libre de pecado, o bien como madre dolorosa al pie de la cruz.

Tanto el uso de la plata como todas estas características irían consagrándose a finales de la centuria, tal y como ocurre en el encargo de un nuevo palio en 1692 por parte de la Hermandad de la Soledad. De esta forma, la corporación decide “hazer un palio de plata de martillo con sus baras y manguillas de lo mismo”<sup>17</sup>, incorporando piezas del palio anterior, como son los ángeles de plata y los faroles. Con el transcurso de los años se iría enriqueciendo con la adición de cuatro cantoneras de plata en 1697 por el orfebre Salvador de Baeza, letras y faldones, tarima de plata estrenada en 1701 y otras piezas de forma que, de acuerdo con los libros de cuentas, en 1738 el palio estaría “acauado todo por dentro y por fuera”<sup>18</sup>.

El éxito del palio de plata cobijando a las imágenes dolorosas en sus salidas procesionales no solo se limitó a la capital, sino que se extendió por otras localidades cercanas. En 1695, la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Carmona encargó un paso procesional para la Virgen de los Dolores, con ocho varales de plata, realizados por Simón López Navarro, los cuales sostienen unas bambalinas de plata rematadas con cenefa lobulada y son ornamentados con ricos motivos vegetales, incorporando la inscripción con letras del mismo

---

15. Martínez Lara, *El esplendor de la orfebrería procesional*, 110. Este no sería el primer palio que tuvo esta hermandad, ya que en 1636 la imagen mariana procesionaba con un palio con doce varales de madera. Joaquín Octavio Prieto Pérez, “Un tiempo clave para la hermandad: 1685-1850”, en *Historia de la O. Una hermandad para un barrio* (Sevilla: Hermandad de la O, 2007), 97-98.

16. Prieto Pérez, “Un tiempo clave”, 121.

17. Ramón Cañizares Japón, “Nuestra Señora bajo palio”, en *Soledad: 450 aniversario 1557-2007*, coord. Ramón Cañizares Japón (Sevilla: Hermandad Sacramental de la Soledad, 2007), 204.

18. Cañizares Japón, *La Hermandad de la Soledad*, 109-110.

metal "TVAM IPSIVS ANIMAN PERTRANSIBIT GLADIVS"<sup>19</sup> (Fig. 2). En el techo de palio se dispone un sol en el centro, estrellas y floreros en las esquinas, ejecutados en plata, siendo su autor Antonio de Luna, quién además labraría la peana de la imagen entre 1726 y 1729, con motivos florales<sup>20</sup>. Cabe destacar que el conjunto continúa procesionando en la actualidad, cumpliendo la misma función para el que fue concebido, aunque con diez varales en lugar de ocho<sup>21</sup>. Desgraciadamente, nos hallamos ante un caso muy excepcional de palio histórico que se sigue conservando, ya que la gran mayoría se han ido perdiendo, siendo conocidos a través de la documentación existente en las propias hermandades, o bien a través de representaciones gráficas como pueden ser dibujos, pinturas o grabados, que al mismo tiempo que nos aportan datos de gran interés para su conocimiento pueden motivar ciertas dudas sobre lo representado, ya que por lo general no se encuentran identificadas.



Figura 2. Simón López Navarro y Antonio de Luna, *Palio de la Virgen de los Dolores*, 1695. Hermandad de Jesús Nazareno, Carmona. (Fotografía aportada por el autor).

Una de estas representaciones más conocidas es un dibujo de Lucas Valdés, conservado en el Archivo de la Catedral de Sevilla, fechado

19. La traducción viene a significar "Una espada traspasará tu alma", en relación con las palabras que Simeón pronunció a la Virgen María profetizando el dolor que sufriría por la pasión de su Hijo, y que quedan recogidas en el Evangelio de San Lucas. (San Lucas 2, 33-35).

20. La peana sería modificada entre 1726 y 1729 con apliques por parte de Gabriel y Juan de Cárdenas, así como volvió a ser intervenida en 1931 por los hijos de Seco. Federico García de la Concha Delgado, "Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Carmona, Cofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de los Dolores", en *Nazarenos de Sevilla*, coords. José Sánchez Herrero, José Roda Peña, y Federico García de la Concha Delgado (Sevilla: Ediciones Tartessos, 1997), 2:138.

21. En 1923 Seco Castaño realizó dos varales más. García de la Concha Delgado, "Primitiva Hermandad", 138.

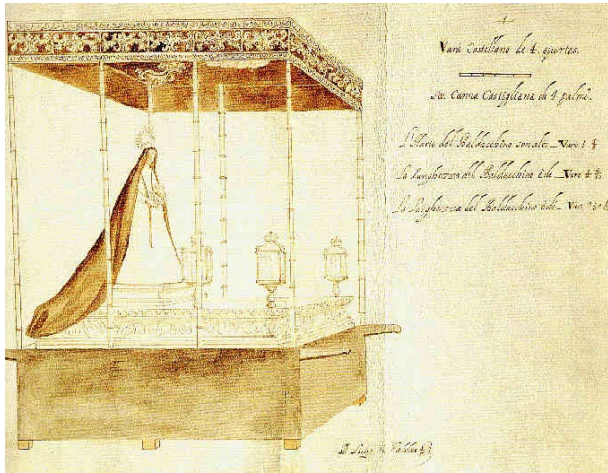


Figura 3. Lucas Valdés, *Paso de palio*, 1686. Dibujo sobre papel. Archivo de la Catedral de Sevilla, Sevilla.

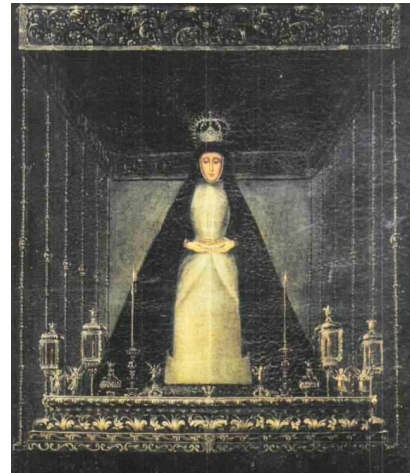


Figura 4. Anónimo, *Nuestra Señora bajo palio*, s. XVII. Óleo sobre lienzo, 62x83 cm. Archicofradía de Jesús Nazareno, Sevilla.

en torno a 1686, en el cual aparece representado una dolorosa bajo un palio de corte recto con motivos decorativos en las caídas, sustentado por ocho varales, así como una canastilla que podría ser de plata, con cuatro faroles, siendo la imagen elevada por una peana posiblemente del mismo metal (Fig. 3). Este dibujo ha generado cierta controversia respecto a la identificación del palio. Aunque algunos investigadores han defendido que se trata de la Virgen de la Soledad de San Lorenzo<sup>22</sup>, esta hipótesis puede ponerse en duda no solo por el empleo del italiano en las indicaciones de las medidas, sino especialmente por el número de varales, ya que desde la década de 1620 esta dolorosa procesionaba con un palio de doce varales como hemos citado con anterioridad, por lo que sería muy extraño que a finales de la centuria tuviera solo ocho. Asimismo, la Hermandad del Silencio conserva un óleo sobre lienzo, anónimo y fechado en torno a finales del siglo XVII, que nos representa una dolorosa vestida de blanco con un manto negro y corona de plata, bajo un palio de corte recto con decoración en plata, un escudo con una cruz, corona y clavos en la gloria del techo de palio, siendo sostenido por doce varales. En la parte inferior de la delantera observamos una moldura que sustenta cuatro faroles, dos candelabros y seis pequeños ángeles, todo en plata (Fig. 4). El hecho de que no quede identificado ha generado nuevamente incertidumbre, considerando algunos que se trata de la Virgen de la Concepción

22. María Jesús Sanz Serrano, "El ajuar de plata", en *Sevilla Penitente*, coord. María José Pérez Rajo, (Sevilla: Editorial Gevers, 1995), 3:198; Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales, *Palios de Sevilla*, 44-45.

del Silencio, al ser la corporación propietaria de la obra, o de la Virgen de las Tristezas de la Hermandad de Vera Cruz. Sin embargo, lo más probable es que se trate de la Virgen de la Soledad de San Lorenzo, teoría basada no solo en lo que respecta al atavío de la imagen, propio de esta dolorosa, sino también en la existencia de doce varales, con faroles y pequeños ángeles, los cuales se desplazaban desde el altar mayor hasta el paso para la procesión<sup>23</sup>. Además, la procedencia de la pintura refuerza aún más esta hipótesis, ya que se conoce que la obra fue donada a la Hermandad del Silencio por parte de la familia Arias de Saavedra, históricamente vinculada a la Hermandad de la Soledad, siendo Joaquín Arias de Saavedra hermano mayor de la corporación en 1788<sup>24</sup>. Dentro de las caídas aparece una inscripción, que reza lo siguiente: "QVOMODO SEDET SOLA CIVITAS PLENA POPULO FACTA EST CVASI VIDUA DOMINA GENTIVM"<sup>25</sup>.

## 2. Siglo XVIII. La consagración del palio de plata

Con la llegada de la centuria dieciochesca, el encargo de estos conjuntos y el uso de la plata fue incrementándose de forma exponencial, siendo numerosas las corporaciones penitenciales que se decantaron por esta forma de llevar en procesión a las imágenes dolorosas. En este sentido, sabemos que la conocida como Hermandad de las Cigarreras encarga al platero Andrés de Osorio en 1701 doce varales para la ejecución de un palio que muy posiblemente se corresponda con el referido en el inventario de la hermandad de 1713<sup>26</sup>, siendo descrito como un paso de palio con doce varales de diez cañones rematados en poma, escudo de plata, techo de terciopelo negro y bambalinas de lama cortada. Asimismo, en un inventario de 1733 se mencionan unas letras de plata, que irían dispuestas en la bambalina delantera, con la inscripción "STABAT MATER DOLOROSA"<sup>27</sup>. Por otra parte, en el inventario de 1718 de la Hermandad del Valle quedan recogidas "noventa y seis estrellas de plata de chapa", correspondientes a la decoración del interior

23. Cañizares Japón, *La Hermandad de la Soledad*, 95.

24. Álvaro Dávila-Armero del Arenal y Juan Carlos Pérez Morales, "Un paso de palio del siglo XVIII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 566 (2006): 241-244; Cañizares Japón, "Nuestra Señora", 202.

25. Viene a significar: ¡Cómo se ha quedado sola la ciudad llena de gente! Ha venido a ser como viuda, la que era Señora de los pueblos). Se trata de una cita de las Lamentaciones de San Jeremías, la cual también se relaciona de forma habitual con la advocación de la Soledad.

26. José Roda Peña, "El platero Andrés Osorio y la cofradía de las Cigarreras", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 470 (1998): 56-57.

27. José Manuel López Bernal, "Noticias sobre el antiguo palio de la Virgen de la Victoria (siglos XVII y XVIII)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 499 (2000): 50.

de las bambalinas y techo de un palio sustentado por varales, para los que se usaron ochenta y seis cañones de plata<sup>28</sup>.

Los años centrales del siglo fueron claves en la evolución del paso de palio, y en concreto el año 1753, cuando se encarga el de la Virgen de la Soledad de Alcalá del Río. Hay que destacar que afortunadamente se sigue conservando y utilizando, siendo conocido como el “palio de traslados”<sup>29</sup>, un conjunto que consigue plasmar la evolución de la estética barroca acorde a la época a través de sus diversos motivos decorativos. Un total de ocho varales de plata, con motivos de rocalla, sostienen unas bambalinas de corte recto, bordadas en oro fino con flores de acanto entrelazadas, con la inscripción interior “STABAT MATER DOLOROSA IUXTA CRUCEM LACRIMOSA”. Las letras son de plata labrada, siendo donadas por el que fuera Regidor Perpetuo de Alcalá del Río, Sr. Andrés Adame Zambrano, como muestra una placa inserta en una de las bambalinas. En la primera mitad del siglo XIX el conjunto se completaría con unos nuevos varales, peana y faroles, donaciones de la familia Zambrano<sup>30</sup>.

Continuando en la provincia, es la cofradía de la Virgen de la Soledad de Cantillana la que poco tiempo después, entre 1758 y 1763, encarga un paso de palio para la dolorosa y por desgracia no conservado, con una ornamentación en la que predominaban las formas barrocas y los motivos vegetales, rocallas, flores de acanto, tallos y veneras, además de cabezas de querubines, dando lugar a una abigarrada decoración. Quedaba sustentado por ocho varales, repujados por el platero José Carmona, y con la inscripción “STABAT MATER DOLOROSA IUXTA CRUCEM LACRIMOSA DUM PENDEBANT FILIUS”, con letras en plata adquiridas al orfebre local Francisco de los Santos, aunque el trabajo de cincelado se le debe al platero Fernando Moreno. En esta ocasión, las letras irían en el exterior de las bambalinas. El palio quedaba completado con seis faroles de latón, obra de Luis de Orellan, dos candeleros de plata, cuatro faldones de terciopelo y “tarimilla de plata”, en relación con el soporte de las andas<sup>31</sup>. A lo largo del siglo XIX sufriría varias reformas, como la sustitución y ampliación del número de varales, que pasaron a ser doce, y el aumento de candelabros destinados a alumbrar a la imagen, tal y como puede apreciarse en una fotografía

28. García de la Concha Delgado, “Primitiva Hermandad”, 199.

29. Esto es debido a que se utiliza en el traslado de la Virgen de la Soledad desde su capilla hasta la iglesia parroquial, para la celebración de sus cultos anuales en Cuaresma.

30. Mariano Velázquez Romero, “Palio de traslados”, en *Soledad: 450 aniversario 1557-2007*, coord. Ramón Cañizares Japón (Sevilla, Hermandad Sacramental de la Soledad, 2007), 200.

31. Antonio López Hernández, “El ajuar y el palio de plata de la Virgen de la Soledad de Cantillana durante el siglo XVIII”, en *Actas del XV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2015), 26-30.

conservada (Fig. 5). Asimismo, la peana fue sustituida por otra de mayor altura<sup>32</sup> y se le añadieron guirnaldas de plata que caían de las bambalinas aportando un mayor movimiento, habituales en este tipo de conjuntos en la segunda mitad de la centuria decimonónica, tal y como analizaremos más adelante. Finalmente, en 1929 sería sustituido por otro realizado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, procedente de la sevillana cofradía de “Los Panaderos”<sup>33</sup>. Este conjunto ya desaparecido constituye un nuevo ejemplo de modelo de palio propio de la época, que fue asentándose también en las poblaciones colindantes, generalmente acordes a la estética barroca y con un habitual uso de las inscripciones que desde el siglo XVII se hicieron presentes en las caídas o bambalinas de los palios, ubicadas en su parte interior o exterior.

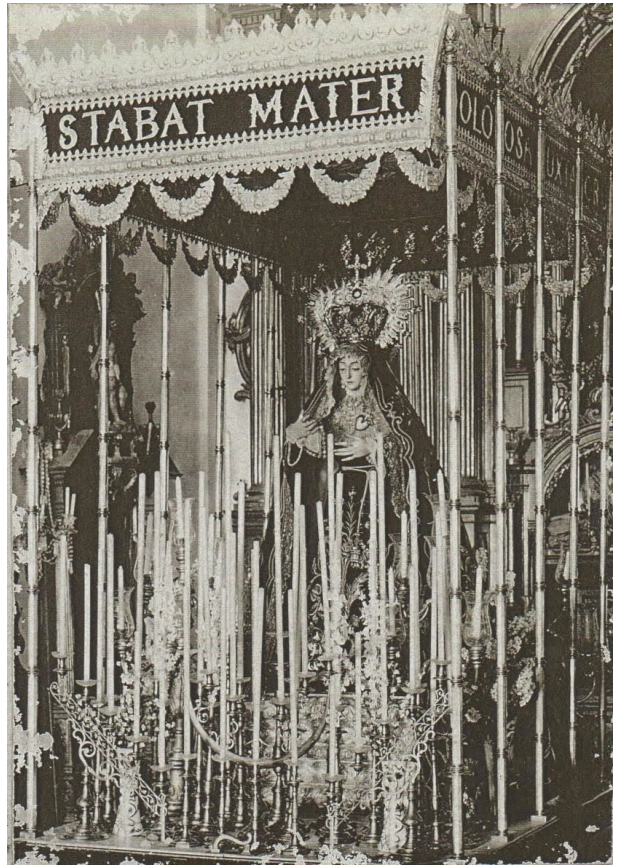


Figura 5. Palio de la Virgen de la Soledad, 1758-1763. Desaparecido. (López Hernández, “El ajuar y el palio de plata”, 38).

En 1761 tiene lugar el encargo del llamado “palio de las letras” por parte de la Hermandad de la O, siendo el platero José Palomino Arrieta el principal responsable de su ejecución, culminado en el año 1776 gracias a la plata procedente de las donaciones de los miembros de la cofradía y de otros enseres que quedaron en desuso<sup>34</sup>. Las

32. Esta nueva peana, al igual que los varaes, fueron ejecutados en 1891 en el taller de metalistería de Federico Lastortres. Los varaes antiguos fueron donados a la Hermandad del Consuelo de la misma localidad, así como dos de los faroles, los cuáles siguen usando en la actualidad la Hermandad de la Divina Pastora. López Hernández, “El ajuar y el palio de plata”, 31-32.

33. Enrique Guevara Pérez, *Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla. Compendio histórico-artístico de lo que la Semana Santa española le debe a las cofradías hispalenses* (Sevilla: Ediciones Alfar, 2016), 180-181.

34. Ángel Acosta Romero, “El siglo XVIII. Del esplendor barroco a la Ilustración”, en *Los pasos de la O*, coord. Pedro Manuel Martínez Lara (Sevilla: Hermandad de la O, 2016), 27.

bambalinas datan de 1765, realizadas en dos fases<sup>35</sup>, contando con la misma inscripción con letras de plata que el palio de la Virgen de la Soledad de Cantillana.

### 3. Siglo XIX. La llegada de la plata routh a los palios sevillanos

En la evolución del palio histórico sevillano no podemos olvidarnos del prolífico siglo XIX, centuria en la que la plata seguiría siendo protagonista en los palios, debiendo destacar el de la Virgen de la Soledad de Marchena y el de la Virgen de la Concepción del Silencio de Sevilla. El primero fue realizado por José María Olavide en 1863, de acuerdo con las marcas de platería, contando con diez varales que sostienen una crestería en plata de ley con escudos sobredorados, si bien se enmarca en una cronología avanzada, su decoración responde a los modelos más propios del Barroco, con la incorporación de motivos vegetales y de pájaros. Por ello, algunos autores han señalado la posibilidad de que la crestería pudiera ser de fechas más tempranas, y que el punzón de José María Olavide se correspondiera con una restauración<sup>36</sup>. El techo de palio incorpora cuatro rinconeras con decoración a base de óvalos y roleos, estrellas y resplandor, todo en plata, mientras que los respiraderos son de finales de siglo, aunque de metal plateado. Ya mencionábamos en la reforma que tuvo lugar en el palio de la Virgen de la Soledad de Cantillana el uso de un recurso decorativo que se iba a hacer muy presente en los palios de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Son las "guirnaldas" o "medias lunas" que cuelgan de las caídas, las cuáles crean un gran efecto al balancearse cuando el palio está en movimiento, estando ya presentes en este conjunto de Marchena. El palio continúa procesionando cada Sábado Santo, aunque fue ampliado en 1927, pasando a tener doce varales, sustituyéndose algunas de las piezas originales por reconstrucciones siguiendo el modelo primigenio, como ocurre con el techo de palio y las guirnaldas<sup>37</sup>. El otro palio de plata al que nos referíamos es el antiguo de la Virgen de la Concepción, realizado por el platero Enrique Solís y Palomino y donado a la Hermandad del Silencio por Dña.

---

35. La primera de estas fases fue llevada a cabo por José Palomino Arrieta. La segunda fue iniciada por otro artífice del que se desconoce nombre, aunque sería terminada por el reconocido platero anterior. Prieto Pérez, "Un tiempo clave", 121-122.

36. Juan Luis Ravé Prieto, "Informe sobre el paso de palio de la Soledad", *Soledad*, no. 31 (2008): 6-11. Ravé Prieto, 8.

37. Las actuales son obra del taller cordobés "Orfebrería Lama", imitando el modelo de las originales. Ravé Prieto, "Informe sobre el paso", 7.



Gertrudis Zuazo, el cual procesionó hasta 1929. Sus bambalinas sirven de dosel en la actualidad<sup>38</sup>.

No obstante, estos ejemplos en plata de ley fueron muy excepcionales en la segunda mitad de la centuria decimonónica, ya que la industrialización de la platería supondría una auténtica revolución en lo que respecta a la ejecución de los pasos de palio para las cofradías sevillanas, permitiendo la elaboración de un mayor número de piezas a un coste más reducido. Nos referimos a la denominada “plata roulitz”, obtenida a través de una técnica de plateado mediante procesos electrolíticos aplicada a metales más asequibles como el cobre o el bronce, que adquirirían un aspecto plateado gracias a la generación de una fina capa por galvanoplastia<sup>39</sup>. Esta técnica fue patentada por George Richards Elkington y perfeccionada por el conde Henri de Ruolz-Montchal en 1840, siendo el broncista y platero de Barcelona Francesc de Paula i Fargas quién compró los derechos de explotación de la patente para su uso en su taller<sup>40</sup>. En Sevilla se dio a conocer especialmente con la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en la ciudad en 1858 bajo el patrocinio de los Duques de Montpensier, siendo Cristina Isaura, hija del mencionado artífice, la que seguramente se encargaría de regir su taller en la capital hispalense<sup>41</sup>.

De esta forma, la producción de piezas de plata roulitz se impondría en la ciudad, destacando el encargo de la Hermandad de Pasión para la Virgen de la Merced en 1854, consistente en un palio cuyas piezas estarían sujetas a numerosos cambios en las décadas siguientes, contando con caídas de platina, candelabros, entre otras piezas de este metal<sup>42</sup>. Otras dolorosas sevillanas también contaron en sus ajuares procesionales con palios en plata roulitz, como la Virgen de la O en 1876, con un palio de este metal obra del platero Manuel Rodríguez

38. Alfredo José Martínez Cuevas y Alfredo José Martínez González, *Real Iglesia de San Antonio Abad y Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla (“El Silencio”)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 276.

39. Enriqueta González-Alonso Martínez, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración* (Valencia: Universidad Politécnica, 1997), 171.

40. Lorenzo Pérez del Campo et al., “Tradición e innovación en las artes industriales: el palio de plata de 1871 de Francesc Isaura”, *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, no. 69 (2009): 23.

41. Rafael Jiménez Sampedro, *La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX* (Sevilla: Abec Editores, 2013), 120.

42. Álvaro Recio Mir, “El paso de palio: describir su magnificencia, riquezas y alhajas sería materia larga y prolija para una simple narración”, en *Pasión. Historia y Patrimonio Artístico*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión, 2019), 240-242. Un testimonio gráfico de este palio lo encontramos en una pintura que representa la salida de la dolorosa desde la Iglesia Colegial del Divino Salvador, conservada en una colección privada de Madrid. Ana López de Haro Rámila y Juan Cartaya Baños, “Una nueva obra pictórica sobre la Hermandad de Pasión: localización, descripción y restauración del lienzo Procesión en Jueves Santo de José García Ramos”, *Anuario de la Archicofradía Sacramental de Pasión* (2017): 84-87.



Figura 6. Manuel Rodríguez García, *Palio de la Virgen de la O*, 1876. Desaparecido. (Martínez Lara, *Historia de la O*, 187).

García<sup>43</sup>, siguiendo un diseño de entrantes y salientes que podemos observar con gran detalle en una fotografía conservada, datada en 1881 (Fig. 6), siendo igualmente representado en una litografía de M. Grima, de 1886.

En relación con la plata roulitz uno de los palios más reconocidos fue el de la Virgen de la Esperanza Macarena. Encargado al taller de Isaura en 1871, se estrenó en la Semana Santa del año siguiente, compuesto por unas andas con doce varales que sustentan una crestería con una ornamentación basada en diversos motivos decorativos, destacando el uso de espejos, óvalos y roleos, quedando situadas unas palmetas con las puntas salientes hacia arriba en la parte superior. De dicha crestería caen una serie de pinjantes triangulares que sostienen guirnaldas con motivos vegetales y frutales. Respecto al techo de palio, queda

compuesto por un conjunto de estrellas biseladas de seis puntos dispuestas en torno a un resplandor central con la paloma del Espíritu Santo<sup>44</sup>. Un destacado conjunto que cobijaría a la Virgen de la Esperanza durante muy pocos años en su salida procesional, ya que cesó su uso en 1890, siendo cedido a la Hermandad de los Gitanos de Sevilla en 1894. Actualmente, se conserva en la Hermandad de Vera Cruz de Aracena, aunque sin uso<sup>45</sup>.

43. Pedro Manuel Martínez Lara, "La hermandad de la O en los siglos XIX y XX", en *Historia de la O. Una hermandad para un barrio* (Sevilla: Hermandad de la O, 2007), 203.

44. Pérez del Campo et al., "Tradición e innovación", 26.

45. En las últimas investigaciones hay ciertas dudas sobre si el palio que actualmente se conserva en Aracena realmente se corresponde con el antiguo de la Virgen de la Esperanza Macarena, poniéndose en cuestión debido a que la corporación de Aracena dicta que el primer año que lo usaron fue en 1916, cuando en esa fecha aún procesionaba con la Hermandad de los Gitanos de Sevilla. Además, algunas fotografías conservadas han hecho pensar que posiblemente la cofradía sevillana los convirtiera en

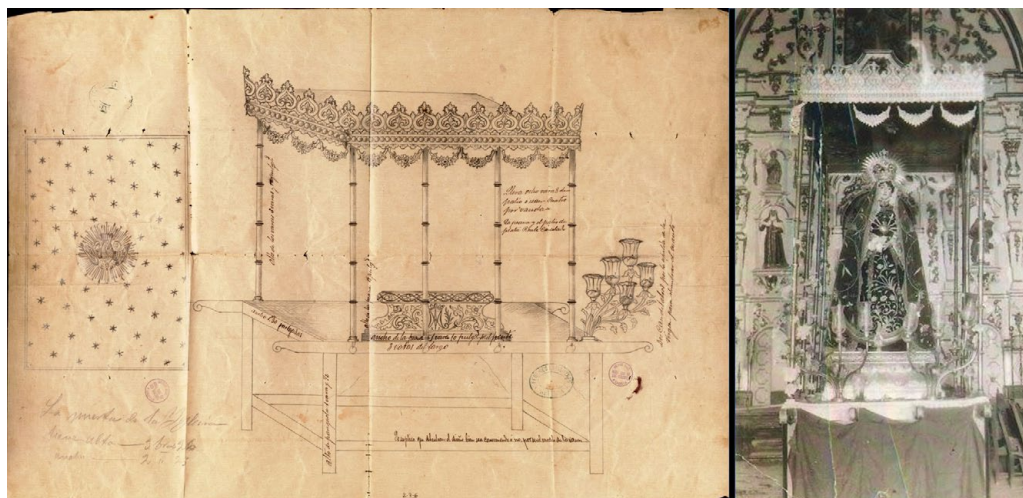


Figura 7. Federico Lastortres, *Boceto y fotografía del palio de la Virgen de los Dolores*, 1884-1885. Archivo Histórico de la Hermandad de los Dolores, La Puebla de Cazalla. (Machuca Cabezas, "Orfebrería histórica", 234).

Un último palio digno de mención es el de la Virgen de los Dolores de la hermandad servita de La Puebla de Cazalla, ejecutado en el taller de Federico Lastortres entre 1884 y 1885, compuesto de ocho varales y crestería con guirnaldas, todo en plata roultz. No solo recalamos el hecho de que aún continúa procesionando, cobijando a la imagen dolorosa de José Montes de Oca en su procesión del Viernes de Dolores, sino porque además se conserva en el archivo de la corporación un boceto preparatorio en el que se indican con detalle las medidas y el diseño de las piezas que componen el conjunto, similares a otras realizadas para otros similares de la época, un dibujo único y que junto con una fotografía sería fundamental para su recuperación en el año 2017<sup>46</sup> (Fig. 7).

A día de hoy, Sevilla y su provincia, al igual que sucede en numerosas localizaciones dentro de la geografía andaluza, aún celebran con gran solemnidad procesiones anuales con sus imágenes devocionales por las calles, las cuáles no podrían entenderse de la misma forma sin el paso de palio, un conjunto conformado por obras de arte suntuario en el que el uso de la plata sigue muy presente, tal y como

respiraderos y que desaparecieron finalmente en el incendio de la Parroquia de San Román en 1936. Esta hipótesis supondría que el palio de Aracena sería otro diferente, también realizado por el mismo taller de Isaura. Guevara Pérez, *Los tesoros perdidos*, 220-221.

46. Rafael Jesús Machuca Cabezas, "Orfebrería histórica de la Hermandad de los Dolores de La Puebla de Cazalla (siglos XVIII-XIX)", *Estudios de Platería: San Eloy*, no. 22 (2022): 231-242.

viene sucediendo desde finales del siglo XVI, contribuyendo a la creación de una estética en continua búsqueda de la armonía y la belleza.

## Bibliografía

- Acosta Romero, Ángel. "El siglo XVIII. Del esplendor barroco a la Ilustración". En *Los pasos de la O*, coordinado por Pedro Manuel Martínez Lara, 24-31. Sevilla: Hermandad de la O, 2016.
- Álvarez Casado, Manuel. "La Hermandad de Pasión, de la parroquia de San Miguel a la Colegial del Divino Salvador". En *Pasión. Historia y Patrimonio Artístico*, coordinado por José Roda Peña, 73-148. Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión, 2019.
- Carrero Rodríguez, Juan. *Anales de la Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Hermandad de Ntro. Padre Jesús de las Penas, 1984.
- Cañizares Japón, Ramón. *La hermandad de la Soledad. Devoción, nobleza e identidad en Sevilla (1549-2006)*. Sevilla: Almuzara, 2007.
- . "Nuestra Señora bajo palio". En *Soledad: 450 aniversario 1557-2007*, coordinado por Ramón Cañizares Japón, 202-204. Sevilla: Hermandad Sacramental de la Soledad, 2007.
- Cañizares Japón, Ramón y Álvaro Pastor Torres. "El primer palio de la Soledad". *ABC de Sevilla*, 5 de abril de 1996, (1996): 38.
- . *Transcripción del libro de cuentas, acuerdos e inventarios, 1596-1644 de la Hermandad de la Soledad*. Sevilla: Hermandad de la Soledad, 1997.
- Cuéllar Contreras, Francisco (1975): "Un bordado sevillano del siglo XVII. Palio para Ntra. Sra. Del Mayor Dolor y Traspaso". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 195 (1975): 9-10.
- Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, y José Carlos Pérez Morales, eds. *Palios de Sevilla. Un altar para María Santísima*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005.
- , eds. "Un paso de palio del siglo XVIII". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 566 (2006): 241-244.
- García de la Concha Delgado, Federico. "Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Carmona, Cofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de los Dolores". En *Nazarenos de Sevilla*, coordinado por José Sánchez Herrero, José Roda Peña, y Federico García de la Concha Delgado, 122-139. Vol. 2. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1997.

- Guevara Pérez, Enrique. *Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla. Compendio histórico-artístico de lo que la Semana Santa española le debe a las cofradías hispalenses*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2016.
- González-Alonso Martínez, Enriqueta. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica, 1997.
- Jiménez Sampedro, Rafael. *La Semana Santa de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Abec Editores, 2013.
- López Bernal, José Manuel. "Noticias sobre el antiguo palio de la Virgen de la Victoria (siglos XVII y XVIII)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 499 (2000): 49-50.
- López de Haro Rámila, Ana y Juan Cartaya Baños. "Una nueva obra pictórica sobre la Hermandad de Pasión: localización, descripción y restauración del lienzo Procesión en Jueves Santo de José García Ramos". *Anuario de la Archicofradía Sacramental de Pasión* (2017): 84-87.
- López Hernández, Antonio. "El ajuar y el palio de plata de la Virgen de la Soledad de Cantillana durante el siglo XVIII". En *Actas del XV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, coordinado por José Roda Peña, 15-38. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2015.
- Maestre Abad, Vicente. "Francisco de Paula Isaura (1824-1885), bronceista y platero". *Locus Amoenus*, no. 1 (1995): 209-225.
- Machuca Cabezas, Rafael Jesús. "Orfebrería histórica de la Hermandad de los Dolores de La Puebla de Cazalla (siglos XVIII-XIX)". *Estudios de Platería: San Eloy*, no. 22 (2022): 231-242.
- Martínez Cuevas, Alfredo José y Alfredo José Martínez González. *Real Iglesia de San Antonio Abad y Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla ("El Silencio")*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.
- Martínez Lara, Pedro Manuel. "La hermandad de la O en los siglos XIX y XX". En *Historia de la O. Una hermandad para un barrio*, 183-268. Sevilla: Hermandad de la O, 2007.
- . "El siglo XIX. De la desamortización a la plenitud romántica de la cofradía (1810-1911)". En *Los pasos de la O*, coordinado por Pedro Manuel Martínez Lara, 32-37. Sevilla: Hermandad de la O, 2016.
- . "El esplendor de la orfebrería procesional: el arte de la plata en la Semana Santa de Sevilla". En *In Nomine Dei. Patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla*, coordinado por José Roda Peña y Rafael Jiménez Sampedro, 104-151. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 2021.

- Mejías Álvarez, María Jesús. "Plata y Plateros de la Hermandad de la Macarena". En *Esperanza Macarena. Historia, Arte y Hermandad*, coordinado por Andrés Luque Teruel, 468-511. Vol. 2. Sevilla: Ediciones Tartessos; Hermandad de la Macarena, 2013.
- Pérez del Campo, Lorenzo, Fernando Marmolejo Hernández, Auxiliadora Gómez Morón, Abel Bocalandro Rodríguez, y Manuel Bethencourt Núñez. "Tradición e innovación en las artes industriales: el palio de plata de 1871 de Francesc Isaura". *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, no. 69 (2009): 20-33.
- Prieto Pérez, Joaquín Octavio. "Un tiempo clave para la hermandad: 1685-1850". En *Historia de la O. Una hermandad para un barrio*, 97-182. Sevilla: Hermandad de la O, 2007.
- Ramos Sáez, Javier. "Acerca de una fotografía del antiguo palio de Loreto". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 670 (2014): 870-871.
- Ravé Prieto, Juan Luis. "Informe sobre el paso de palio de la Soledad". *Soledad*, no. 31 (2008): 6-11.
- Recio Mir, Álvaro. "El paso de palio: describir su magnificencia, riquezas y alhajas sería materia larga y prolija para una simple narración". En *Pasión. Historia y Patrimonio Artístico*, coordinado por José Roda Peña, 237-254. Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión, 2019.
- Romanov López-Alfonso, Jesús. "La evolución del atuendo de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 669 (2014): 789-794.
- Roda Peña, José. "El platero Andrés Osorio y la cofradía de las Cigarreas". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 470 (1998): 56-57.
- Sánchez Gordillo, Abad Alonso. *Religiosas estaciones que frecuentan la religiosidad sevillana. Con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1727*. Estudio preliminar, selección de textos y notas de Jorge Bernales Ballesteros. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 1982.
- Sanz Serrano, María Jesús. *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
- . "El ajuar de plata". En *Sevilla Penitente*, coordinado por María José Pérez Rajo, 173-242. Vol. 3. Sevilla: Editorial Gever, 1995.
- Velázquez Romero, Mariano. "Palio de traslados". En *Soledad: 450 aniversario 1557-2007*, coordinado por Ramón Cañizares Japón, 199-201. Sevilla, Hermandad Sacramental de la Soledad, 2007.

# Arte de la joyería





# Il gioiello all'alba

## della Controriforma. Nuove iconografie a servizio della devozione cattolica

The jewel at the dawn of the Counter-Reformation. New iconographies at the service of Catholic devotion

**Serena Franzon**

Fondazione Arte della Seta - Lisio (Firenze)

### **Abstract**

L'articolo si concentra sugli aspetti iconografici dei gioielli devozionali realizzati negli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento. Lo scopo è quello di analizzare le nuove iconografie visibili su questi oggetti in relazione con il clima religioso, per ricavarne informazioni sulla percezione dell'identità cattolica in un periodo di dispute religiose tra cattolici e protestanti.

Il contributo si concentra soprattutto sulla caduta in disuso della commistione tra iconografie sacre e tematiche secolari; sui cambiamenti riguardanti tecniche e materiali utilizzati nei monili; sulle iconografie inedite come la rappresentazione di san Carlo Borromeo e quella del Santissimo Sacramento.

**Parole chiave:** Arti decorative, arte sacra, Controriforma, gioielli devozionali, storia del costume, storia del gioiello.

### **Abstract**

This article discusses iconographic features of devotional jewelry, and is focused in particular on jewelry realized immediately after the Council of Trent. This historical period was characterized by religious controversies between Catholic and Protestant people. The aim of this study is to analyze these new iconographies in relation to the religious context, in order to obtain new information on perception of Catholic identity.

The essay focuses on the vanishing of combinations between sacred iconographies and secular themes. It also discusses changes in materials and crafting techniques, and unprecedented iconographies, such as representations of Carlo Borromeo and of the Blessed Sacrament.

**Key words:** Decorative arts, devotional art, Counter Reformation, devotional jewelry, history of fashion, history of jewelry.

## 1. Premesse

Il presente contributo prende avvio da una più generale ricerca sull'evoluzione dei gioielli devozionali cattolici nell'avvicinarsi di Riforma e Controriforma. Sono infatti molti gli aspetti che si modificano in questi piccoli oggetti tra XVI e XVII secolo<sup>1</sup>.

Questo accade poiché tipologie e temi iconografici, al pari di caratteri stilistici e tecnici, sono aspetti tutti in relazione con la funzione comunicativa e di utilizzo dei gioielli a carattere religioso. È quindi facile immaginare come lo sconvolgimento costituito dall'avvento della Riforma protestante abbia costituito una fortissima spinta al rinnovamento di questi oggetti, già in precedenza riconosciuti come fortemente identitari nel contesto cristiano<sup>2</sup>. Ciò nonostante, queste tematiche rimangono davvero poco frequentate; in particolare, l'evoluzione iconografica dei monili appare tanto evidente quanto poco indagata. Questo, a mio parere, potrebbe essere dovuto al fatto che il progressivo rinnovamento ha portato con sé una sorta di "democratizzazione" dei monili. Molti di essi prendono caratteri seriali e piuttosto correnti, tali forse da scoraggiare una ricerca storico artistica mirata<sup>3</sup>.

Concentrarsi sugli aspetti iconografici dei gioielli realizzati negli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento permette di ricavare importanti informazioni su come veniva percepita l'identità cattolica in quel periodo; inoltre, accanto alla produzione corrente, verranno analizzati oggetti di qualità artistica molto alta. Nel presente contributo vorrei perciò parlare di nuove iconografie nate in diretta correlazione con

---

1. Serena Franzon, "Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'Italia della Controriforma", in *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon (Palermo: Palermo University Press, 2020), 59-68, con bibliografia.

2. Per un discorso più generale sull'importanza dei monili in epoca medievale e moderna si veda: *The thing of mine I have loved the best. Meaningful jewels*, a cura di Cynthia Hahn e Beatriz Chadour-Sampson (London: Les Enluminures, 2018).

3. L'aspetto della serialità è in realtà presente anche nei souvenir di pellegrinaggio medievali, che sono però molto più studiati. Cito solamente il sito *Kunera* (<https://kunera.nl/en>, consultato l'ultima volta in data 14 novembre 2022) e gli studi di Jos Kodelveij: Jos Kodelveij, "The wearing of significant badges. Religious and secular: the social meaning of a behavioural pattern", in *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, a cura di Wim Blockmans e Antheun Janse (Turnhout: Brepols, 1999), 307-328.

il clima conciliare, ma anche dimostrare come la combinazione di temi precedentemente diffusi prenda con la Controriforma fattezze inedite.

Come accade per la pittura sacra, anche i gioielli devozionali conoscono una sostanziale semplificazione iconografica: le figure devono ora essere inequivocabili nel loro messaggio religioso. Questa tendenza è anzi estremizzata nei monili, perché personaggi e scene dovevano essere riconoscibili nonostante la grandezza ridotta.

La rimodulazione dei temi iconografici presenta quindi degli schemi molto fissi da seguire, dove figure e scene presentano caratteri chiave immediatamente identificabili. A questo si arriva sostanzialmente attraverso tre vie, che verranno discusse in altrettanti paragrafi di questo contributo:

- l'eliminazione della commistione tra sacro e profano
- un nuovo utilizzo dei materiali ai fini rappresentativi, con il colore che diviene funzionale alla rappresentazione di temi sacri
- la creazione di nuovi temi iconografici, direttamente riconducibili ai dettami tridentini

## 2. Sacro col sacro, profano col profano

Già Yvonne Hackenbroch notava come con il Concilio di Trento si sia concluso il periodo d'oro dell'*enseigne*, gioiello emblematico per il XVI secolo.

L'origine e di questi monili è da ricondurre all'ambito religioso, poiché essi derivano tipologicamente dai souvenir di pellegrinaggio, e spesso presentano essi stessi scene e simboli religiosi<sup>4</sup>. Le *enseignes* però erano oggetti fortemente legati all'identità del committente, che presentano i caratteri tipici dell'emblema nella commistione di testo e immagine (Fig. 1). Nascevano infatti come piccoli e preziosi rebus di difficile interpretazione, la cui chiave di lettura era decisa direttamente da chi li ordinava per indossarli personalmente<sup>5</sup>. Anche gli scritti di Benvenuto Cellini confermano infatti che era il committente a dettare le scelte iconografiche, il significato iconologico e il gioco di rimandi tra iscrizioni e figure<sup>6</sup>.

4. Yvonne Hackenbroch, *Enseignes. Renaissance Hat Jewel* (Firenze: Studio Per, 1996).

5. Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento* (Torino: Giulio Einaudi, 2010), in particolare 100-108, 126-129, 184-224, 258-260; Per un discorso più generale sul significato del sistema vestimentario in relazione alla cultura cinquecentesca si veda: Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento* (Vicenza: Colla Editore, 2007); François Quiviger, *The sensory world of Italian Renaissance art* (Chicago: Chicago University Press, 2010).

6. Hackenbroch, *Enseignes*, 375.



Figura 1. Bottega italiana, *Enseigne*, 1500-1530 circa, Metropolitan Museum of Art, New York, *recto*. (© Metropolitan Museum of Art, Open Access).

Un episodio, riportato da Paolo Giovio nel *Dialogo delle imprese* mi pare estremamente emblematico: Girolamo Casio, poeta e gioielliere era solito portare sul berretto un'agata su cui era stata incisa una rappresentazione della Pentecoste, con lo Spirito Santo che scende sui dodici apostoli, realizzata dall'orafo Giovanni di Castelbolognese. Interrogato da Clemente VII sul significato di questo monile, il poeta aveva risposto di non indossarlo per devozione ma per sottolineare una situazione sentimentale non idilliaca. Casio sottolinea infatti l'assonanza tra Pentecoste, ovvero la scena rappresentata, e *ben ti costa*, alludendo al fatto di aver speso ingenti somme per regali all'amata<sup>7</sup>. Il

caso ricorda anche la commistione tra temi religiosi e amorosi visibile proprio in un'*enseigne* giunta ai nostri giorni, che accanto a tematiche prettamente religiose, quali l'annunciazione, due santi, il velo della Veronica, accosta un'iscrizione di carattere inequivocabilmente sentimentale: *Una sola amo con fede* (Fig. 1)<sup>8</sup>.

Questi esempi chiariscono bene quale tipo di rischio potesse rivelarsi in questi oggetti, insito nella loro secolarizzazione. La conseguente lettura individuale di temi religiosi difficilmente poteva sposarsi con le idee controriformate.

Se infatti Clemente VII poteva reagire al rebus di Casio con divertimento, il mutato clima religioso imponeva più attenzione alle autorità religiose. Deve essere infatti sottolineato che, oltre al rischio dato dall'ambiguità comunicativa e interpretativa, la minaccia era insita anche nel fatto che tali oggetti entrassero nei testi letterari, e fossero al

7. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, 259-260.

8. Non mi soffermo molto su questo gioiello, poiché Paola Venturelli ne ha scritto molto esaurientemente: Paola Venturelli, "Una sola amo con fede. Medaglie ed enseignes tra Milano e Roma, Leonardo da Vinci e Caradosso", in *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon (Palermo: Palermo University Press, 2020), 29-42.

centro di aneddoti che giocavano proprio su questa ambiguità, esaltandola e celebrandola, come nel caso già visto del Giovio<sup>9</sup>.

Tutto questo non poteva dunque coesistere con il clima postconciliare, ma non è del tutto chiaro se ciò abbia o meno comportato un intervento diretto da parte della Chiesa, col preciso intento di regolamentare l'aspetto dei gioielli devozionali. Sicuramente il tema andrebbe approfondito, perché in altri ambiti ha dato risultati significativi: per esempio nel contesto anglicano l'analisi dei documenti legali ha fatto emergere la presenza di leggi specifiche contro l'uso di gioielli cattolici nel 1571 e 1623<sup>10</sup>.

Che si tratti di imposizione dall'alto o di un rinnovato clima culturale, le *enseignes* vengono comunque abbandonate negli ultimi anni del Cinquecento. Temi amorosi assieme a quelli religiosi erano però presenti anche in altri tipi di monili. È il caso per esempio delle teche per *Agnus Dei*, usate per custodire frammenti di medaglioni modellati a partire dal cero pasquale e benedetti dal papa, che erano appunto detti *Agnus Dei*<sup>11</sup>. Questi gioielli godevano di enorme popolarità perché ritenuti apotropaici, ma anche perché erano fortemente legati all'identità cattolica, direttamente riconducibili alla figura del papa, e a vario titolo criticati dai protestanti<sup>12</sup>.

Si tratta di monili che conoscono un rinnovamento molto radicale con l'imporsi della Controriforma, come si può vedere dal confronto tra una teca quattrocentesca e una del secolo successivo (figg. 2-5).

Delle innovazioni di tecnica e stile si dirà poco oltre; vorrei ora invece concentrarmi su una considerazione prettamente iconografica.

La decorazione a niello, caratteristica negli esemplari fino alla metà del XVI secolo, in genere è presente in entrambi i versi. Venivano rappresentate di frequente immagini religiose, come l'agnello mistico, che ha appunto dato il nome a questa tipologia di monili. Altro simbolo religioso che appare sovente è il trigramma *IHS* o *YHS*, che simboleggia il nome di Cristo e aveva valore apotropaico. Quasi sempre, però, questi temi religiosi sono riservati a una sola faccia del monile, con l'altra decorata da piccoli ritratti di coppie o figure femminili, oppure decorazioni fitomorfe (figg. 2, 3).

In entrambi i casi si tratta di temi iconografici riprodotti in modo pressoché identico nel vasellame coevo. La tipologia *bella donna*, molto

9. Sui rimandi dei testi cinquecenteschi alla cultura materiale: Bolzoni, *Il cuore di cristallo*.

10. Diana Scarisbrick, *Tudor and Jacobean Jewellery* (London: Tate Gallery Publ, 1995), 42-45.

11. Irene Galandra Cooper, "Investigating the 'Case' of the Agnus Dei in Sixteenth-Century Italian Homes", in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di Maya Cory e Marco Faini e Alessia Meneghin (Leiden: Brill, 2018), 220-243.

12. Franzon, *Moderare il lusso*, 59-68.



Figura 2. Bottega italiana, *Teca per Agnus Dei*, 1450-1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York, *recto*. (© Metropolitan Museum of Art, Open Access).



Figura 3. Bottega italiana, *Teca per Agnus Dei*, 1450-1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York, *verso*. (© Metropolitan Museum of Art, Open Access).

alla moda tra XV e XVI secolo per la decorazione dei piatti, rappresenta volti femminili del tutto analoghi a quelli rappresentati nelle piccole teche<sup>13</sup>. Non è del resto infrequente che piatti e altri recipienti in terracotta rechino gli stessi simboli religiosi visibili nei contenitori per *Agnus Dei*<sup>14</sup>.

La commistione tra iconografie religiose e sentimentali è già stata rilevata in relazione ai gioielli prodotti tra Quattrocento e primo Cinquecento, e fa propendere per l'identificazione delle teche per *Agnus Dei* come regali di nozze o doni amorosi<sup>15</sup>.

Che fossero oggetti religiosi ma anche legati a sentimenti profani lo esplicita ancora una volta la produzione letteraria coeva, che è una fonte vitale per l'effettiva comprensione dei gioielli nel contesto culturale rinascimentale. Alcune lettere riportano infatti che Pietro Bembo, dopo aver indossato una teca per *Agnus Dei*, avesse deciso di privarsene per farne dono a Lucrezia Borgia come pegno d'amore<sup>16</sup>.

13. Luke Syson, Dora Thornton, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, (London: British Museum Press, 2001); *Art and Love in Renaissance Italy*, a cura di Andrea Bayer (New York: Metropolitan Museum of Art, 2009). Catalogo della mostra, New York (11 novembre 2008-16 febbraio 2009) e Fort Worth (15 marzo-14 giugno 2009), 103-104.

14. Serena Franzon, *Preziosità e fede. Identità religiosa e pratiche devozionali nel gioiello cinquecentesco e nelle sue rappresentazioni* (tesi di Dottorato, Università di Padova, Anno Accademico 2019-2020), 125-127.

15. Bayer, *Art and Love*, 103-104. Yvonne Hackenbroch, "Goldsmiths' work from Milan", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7-23 (1965): 258-263.

16. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, nota 37, 108.



Figura 4. Bottega italiana o spagnola, *Teca per Agnus Dei*, 1550-1600 circa, Metropolitan Museum of Art, New York, *recto*. (© MeM Metropolitan Museum of Art, Open Access).

Figura 5. Bottega italiana o spagnola, *Teca per Agnus Dei*, 1550-1600 circa, Metropolitan Museum of Art, New York, *verso*. (© MeM Metropolitan Museum of Art, Open Access).

Con l'avvento della Controriforma le immagini floreali e quelle con figure profane scompaiono del tutto<sup>17</sup>. Si rappresentano ora immagini a carattere religioso in entrambi i versi<sup>18</sup>. È questo il caso, per esempio, di un monile conservato al Metropolitan Museum, che presenta la crocifissione da un lato, e la figura di un santo con aureola dall'altro, riconoscibile con san Pietro dall'oggetto tenuto in mano, che con ogni probabilità è una chiave (figg. 4-5).

È però importante sottolineare che l'abbandono di immagini profane nei gioielli a carattere devozionale non comporta un tramonto o una discesa nella fortuna dei gioielli privi di implicazioni religiose. Al contrario, questi ultimi diventano una vivida rappresentazione della sfrenata fantasia barocca: sirene, mostri di ogni tipo e animali esotici

17. Ho finora trovato solo un'eccezione, al Metropolitan Museum di New York: inventario 39.22.16, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198340>, consultato il 14 novembre 2022.

18. Riporto qui di seguito alcuni esempi: un monile dell'Art Institute di Chicago presenta in un verso la *Presentazione al tempio* e nell'altro la *Resurrezione*: inventario 1992.520, <https://www.artic.edu/artworks/119738/double-sided-pendant-with-the-presentation-in-the-temple-and-the-resurrection?q=jewelry&page=2>, consultato il 14 novembre 2022. Uno del Louvre reca la *Crocifissione* da un lato e la *Fuga in Egitto* dall'altro: inventario OA2954, <https://www.photo.rmn.fr/archive/75-000324-2C6NU0H1OAGX.html>, consultato il 14 novembre 2022. Una teca del museo Pepoli ha invece l'*Agnello mistico* da una parte e dall'altra l'*Annunciazione*: Cristina Boschetti, "Magia", in *Gioiello & jewellery, III edizione*, Museo del gioiello Vicenza, a cura di Livia Tenuta (Milano: Silvana Editoriale, 2019), 32.



Fig. 6. Bottega veneziana, *Pendente con pellicano cristologico*, 1550-1600 circa, British Museum, Londra (© British Museum, IN ATTESA DI CONCESSIONE DEI DIRITTI).

compaiono sugli abiti di tutta Europa<sup>19</sup>. Non è quindi tanto l'assenza di riferimenti al sacro a essere osteggiata nel periodo post conciliare, quanto piuttosto la commistione tra profano e religioso.

Un ultimo esempio su questa mescolanza viene fornito dal meraviglioso pendente con pellicano donato al British Museum da sir Augustus Wollaston Franks, che potrebbe inizialmente far pensare alla coesistenza di simboli cattolici, come il pellicano cristologico, assieme a una figura di mostro marino (Fig. 6)<sup>20</sup>. Ad un'attenta lettura il monile rivela però un significato religioso in ogni sua parte. L'impianto iconografico del monile è infatti assai articolato, e si svolge attorno al tema del sangue di Cristo che redime i fedeli. Alla sommità l'oggetto presenta un'edicola con volute, al cui interno si vede una figura imberbe, che può essere identificata come Gesù o come un

giovane san Giovanni<sup>21</sup>. La figura regge con entrambe le mani un calice, chiaro riferimento al sangue di Cristo. Il pellicano occupa il registro centrale della composizione ed è colto nell'atto di colpire il proprio petto con il becco. Si tratta, come per il calice, di un riferimento al sangue salvifico del redentore, presente in diverse opere d'arte<sup>22</sup>. La parte

19. A titolo di esempio si vedano i seguenti gioielli a forma di mostro marino e rettile: uno al Metropolitan Museum di New York, inventario 1982.60.378, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207254>, consultato il 14 novembre 2022; l'altro al Victoria and Albert Museum di Londra, M.537-1910, <https://collections.vam.ac.uk/item/O72004/pendant-unknown/>, consultato il 14 novembre 2022.

20. Su questo oggetto si veda la scheda nel sito del British Museum: [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=1210996001&objectId=37729&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1210996001&objectId=37729&partId=1), consultato il 14 novembre 2022.

21. Ringrazio Antonella Capitanio per il suo parere in merito. Mi sembra invece da escludere l'identificazione con la Vergine proposta nel catalogo online del museo.

22. Questa iconografia si basa sulla credenza che il pellicano si trafiggesse il petto in modo da farne sgorgare sangue per nutrire i propri figli. Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire*



più bassa del gioiello presenta una sorta di essere mostruoso che, per confronto con i delfini rappresentati nella pittura e nella scultura rinascimentale, può essere identificato con questo mammifero marino. Anche il delfino veniva talvolta identificato come un animale cristologico ma, più di frequente, simboleggia le anime dei fedeli che raggiungono la salvezza<sup>23</sup>. Il gioiello rappresenta dunque Gesù che salva i fedeli tramite il suo sangue. La presenza del corallo nel gioiello rinforza questa ipotesi, poiché tale materiale è stato posto in analogia con il sangue sin da tempi molto antichi<sup>24</sup>.

### 3. Il trionfo del colore

Se, come si è appena detto, i materiali utilizzati hanno una certa importanza per l'interpretazione iconologica, anche la tecnica di realizzazione di un oggetto può influire notevolmente sulla resa iconografica e sulla corretta lettura della rappresentazione.

Questo aspetto è evidente nel caso delle teche per *Agnus Dei*. Si tratta infatti di gioielli riconoscibili dal punto di vista tipologico proprio per i tipi di lavorazione aurificiaria che li contraddistinguono. Questo non è un aspetto scontato: per esempio un rosario è reso riconoscibile dalla sua struttura: è l'insieme dei suoi elementi e come sono disposti a distinguerlo da altre corde di preghiera, poiché in esso ogni serie di vaghi è composta da dieci elementi per l'Ave Maria e un grano maggiore. Caso differente è quello del crocifisso, che è identificabile per l'iconografia, che prevede la presenza del corpo di Cristo sulla croce, e si distingue in questo da una semplice croce pendente.

Le teche per *Agnus Dei* del Quattrocento e primo Cinquecento sono invece individuabili dalla lavorazione a niello abbinata alla cordatura e all'occhiello fitomorfo, e quindi da elementi stilistico-tecnici<sup>25</sup>. Dalla metà del XVI secolo e per tutto il XVII questo tipo di gioielli si trasforma, e sarà caratterizzato dall'uso del cristallo di rocca -o vetro cristallo- abbinato alla tecnica del vetro dorato graffito e dipinto (figg. 2-5).

---

*du Christ* (Paris: Albin Michel, 2006), 558-568.

23. Si pensi ai delfini visibili nella *Loggia di Galatea*, opera di Raffaello alla Farnesina, o al *Putto con delfino* di Verrocchio (1470, Firenze, Palazzo Vecchio). Quest'ultimo presenta, come il gioiello qui analizzato, una coda bipartita. Franco Cardini, "Il delfino. Mostri, Belve, Animali nell'immaginario medievale", in *Abstracta*, 21 (1987): 38-45.

24. Jaqueline Musacchio, "Lambs, coral, teeth, and the intimate intersection of religion and magic in Renaissance Tuscany", in *Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy*, a cura di Sally J. Cornelison e Scott B. Montgomery (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006), 139-156.

25. Serena Franzon, "Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano", in *Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo - Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino (Monza: EBS Print, 2017), 41-54.

Ovviamente niello e vetro graffito non sono tecniche utilizzate solo in questi oggetti, ed esistono anche reliquiari molto simili a queste teche<sup>26</sup>. Però l'uniformità dei caratteri stilistici suggerisce una produzione seriale e ben riconoscibile da parte degli acquirenti. Questo aspetto è probabilmente legato al fatto che le teche non sono apribili, ed è quindi necessario identificare il loro contenuto dall'aspetto del monile.

Negli inventari troviamo la riprova di quanto appena esposto, perché questi gioielli sono descritti esattamente con le caratteristiche degli oggetti arrivati ai nostri giorni<sup>27</sup>. Riporto qui alcune informazioni tratte da documenti di area veneta, che ho frequentato in modo estensivo per motivi di ricerca. Le teche per *Agnus Dei* negli inventari veneti sono moltissime, e sono in rame, argento, ottone o dorate, talvolta arricchite da smalti e perle<sup>28</sup>. Fatto rilevante, ci sono documenti che menzionano esplicitamente la lavorazione a niello: *Agnus Dei* in argento o argento dorato decorati con questa tecnica sono citati in inventari padovani e veneziani del 1475, 1478 e 1529<sup>29</sup>. Significativamente, dal 1550 circa questo tipo di oggetti scompaiono, e si trovano invece attestazioni di *Agnus Dei* in cristallo di rocca, o vetro cristallo, e oro. Per esempio, nel 1553, a Padova, il notaio Benedetto Fasolo registra tra i suoi averi dodici *Agnus Dei* di vetro dorati<sup>30</sup>. Nell'inventario del vicentino Ludovico de Stropeni, del 1578, è presente invece *un agnus dei di cristallo et oro et perle*<sup>31</sup>.

Sono proprio quei caratteri che ritroviamo nelle teche cinquecentesche e seicentesche conservatesi sino a oggi, che sono realizzate con la tecnica del *verre eglomisé*, o vetro dorato e graffito, in una

---

26. La prima consisteva nell'utilizzo di una lega metallica nera per creare un disegno a intarsiato a partire da zone incise a bulino, della seconda si dirà poco oltre.

27. Franzon, *Indossare la fede*, 41-54.

28. In alcuni casi il materiale non è specificato, esistono anche casi isolati in seta e in legno. Lara Sabbadin, *Materiali per lo studio della produzione di beni suntuari documentati nelle opere letterarie di Pietro Aretino e dintorni* (tesi di Dottorato, Università di Padova, Anno Accademico 2012-2013), 272; Archivio di Stato di Vicenza, Busta 6471, notaio Paolo Benassuti, Inventario di Giuseppe de Pellizzari sposato Cereda, 6/6/1553; Isabella Palumbo Fossati, *Dentro le case. Abitare a Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Gambier Keller, 2013), 59, 227, 232, 238-239, 265, 296; Elda Martellozzo Forin, "Prima la Madonna e poi i Santi. L'immagine sacra nelle case dei padovani nei secoli XV e XVI", in *Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte*, 58, fasc. 1-2 (2018): 137-182.

29. Martellozzo Forin, *Prima la Madonna*, 137-182. Giovanna Baldissin Molli, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova* (Padova: Il Prato, 2006), 123. Margaret A. Morse, *The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: the Case of Venice* (tesi di Dottorato, University of Maryland, Anno Accademico 2005-2006), 257-259.

30. Martellozzo Forin, *Prima la Madonna*, 137-182.

31. Archivio di Stato di Vicenza, Busta 7189, notaio Francesco Bassan, Inventario di Ludovico de Stropeni, 17/12/1578.

forma semplificata rispetto a quella antica (figg. 4-5)<sup>32</sup>. Se il procedimento originale prevedeva l'applicazione della foglia d'oro su una superficie vetrosa, la realizzazione del graffito sull'oro e l'applicazione di ulteriori strati di vetro, la tecnica cinquecentesca appare più pittorica. Nei gioielli più correnti essa prevede infatti la sola pittura a rovescio con smalti su una lastrina di vetro. È questo un dettaglio piuttosto significativo per la resa iconografica: la possibilità di usare colori sgarbanti permette infatti di rappresentare scene dettagliate anche su un supporto di pochi centimetri. Possibilità questa che con la decorazione a niello era del tutto negata (figg. 2-5)<sup>33</sup>.



Figura 7. Bottega milanese, *Frammento di teca per Agnus Dei*, 1585-1625 circa, Victoria & Alberto Museum, Londra (© Victoria & Albert Museum, IN ATTESA DI CONCESSIONE DEI DIRITTI).

Le scene sacre possono ora essere rappresentate nei minimi dettagli: l'adorazione dei magi, il martirio di san Lorenzo, l'assunzione, solo per citare alcuni casi<sup>34</sup>. Che la scelta fosse in qualche modo connessa con il clima post tridentino lo suggerisce anche il fatto che questa tecnica sia stata utilizzata anche per la raffigurazione di uno dei santi più venerati del momento: Carlo Borromeo, che partecipando al Concilio di Trento si era fatto promotore di diversi interventi di riforma in ambito cattolico (Fig. 7)<sup>35</sup>.

Le nuove possibilità d'espressione garantite dall'uso del *verre eglomisé* sembrano non uscire mai dal solco dei dettami conciliari per l'arte sacra. Il carattere seriale di questi gioielli ha infatti favorito la

32. La scheda di catalogo del gioiello nelle figg. 3 e 4 è visibile al link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461705>, consultato il 14 novembre 2022.

33. Silvana Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, (Torino: Spes, 1978).

34. L'*Adorazione dei magi* (inventario M.542-1910) è al Victoria & Albert Museum, visibile al link <https://collections.vam.ac.uk/item/O114869/plaque-unknown/>, consultato il 14 novembre 2022; il *Martirio di san Lorenzo* al Louvre (inventario OA5593, <https://www.photo.rmn.fr/archive/01-016348-2C6NU0GWH209.html>, consultato il 14 novembre 2022); così come l'*Assunzione* (inventario OA5592, <https://www.photo.rmn.fr/archive/01-016413-2C6NU0GWMEBQ.html>, consultato il 14 novembre 2022). I tre esemplari presentano una decorazione identica sul retro, che è segno di una produzione seriale.

35. Si veda la nota numero 52.

circolazione di temi molto standardizzati, tanto da apparire quasi identici su esemplari diversi<sup>36</sup>. Deve essere ricordato che si tratta di monili che presentano un legame molto forte con la figura del pontefice, visto che contenevano la cera da lui stesso benedetta. La presenza di temi iconografici canonici è quindi perfettamente in linea con il ruolo che questi assumono nel corso della Controriforma: oggetti cattolici per eccellenza, vietati in ambito protestante, simbolo visibile di appartenenza alla Chiesa di Roma<sup>37</sup>.

#### 4. Nuove iconografie nei gioielli

Negli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento non si assiste solamente alla messa in atto di espedienti per “aggiustare” iconografie precedentemente in voga. Diversi gioielli si popolano infatti di temi iconografici prima poco diffusi, quando non addirittura del tutto inediti.

Tra quelle precedentemente in uso, ma che non avevano conosciuto un’ampia diffusione, ci sono i *memento mori* e le *arma Christi*; di nuova fondazione, sono invece le rappresentazioni del Santissimo Sacramento o quelle già citate di Carlo Borromeo.

L’iconografia del *memento mori* come piccolo teschio o figura di scheletro era già utilizzata nei gioielli medievali, dove è stata riscontrata sporadicamente<sup>38</sup>. Con l’avvento della Controriforma si ha però una vera e propria esplosione di questa tipologia di oggetti<sup>39</sup>. La meditazione sulla morte caratterizza infatti il sentimento cattolico del momento, ma probabilmente entra in gioco anche un certo gusto del macabro, che aumenta la fortuna di rosari e anelli con teschi<sup>40</sup>.

36. Questo appare evidente in alcune immagini della Vergine coronata e di santa Caterina d’Alessandria. Anche a fronte di mani diverse, i tratti della corona, del volto e delle vesti rimangono piuttosto stereotipati. Si confrontino a titolo di esempio: OA5590 al Louvre di Parigi <https://www.photo.rmn.fr/archive/01-019874-2C6NU0GACG0M.html>, consultato il 14 novembre 2022; OA5633 sempre al museo del Louvre <https://www.photo.rmn.fr/archive/01-019895-2C6NU0GAXKCT.html>, consultato il 14 novembre 2022. Esistono anche fotografie di oggetti molto simili, di cui al momento non conosco l’esatta collocazione: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Ninv=CE06908>, consultato il 14 novembre 2022; <https://i.pinimg.com/736x/76/c7/23/76c723aa1fa4865927a132e6af43e217.jpg>, consultato il 14 novembre 2022.

37. Franzon, *Preziosità e fede*, 193-199

38. Franzon, *Indossare la fede*, 41-54.

39. Per esempi: Franzon, *Moderare il lusso*, 59-68.

40. Mi permetto di fare una considerazione personale. Nei secoli passati la rappresentazione dei corpi morti, e le stesse spoglie di santi e fedeli erano esibite nei luoghi di culto ed erano parte integrante della riflessione cattolica sulla morte e sulla resurrezione. Probabilmente pesa un certo pregiudizio legato alla sensibilità cattolica attuale nell’interpretare queste manifestazioni come macabre o superstiziose. A mio parere doveva trattarsi di espressioni di una mentalità e di un gusto che venivano incentivati dal clero stesso (si vedano per esempio il cimitero dei Cappuccini di Roma o quello analogo di Palermo).

L'iconografia delle *arma Christi* presenta degli elementi di complessità notevole, come ho già avuto modo di specificare<sup>41</sup>. I simboli della Passione erano già molto diffusi nell'arte figurativa, in particolare modo nella rappresentazione di Cristo come *Vir dolorum*<sup>42</sup>. Le *arma Christi* identificano una serie di immagini codificate, in diretta connessione con gli episodi della Passione narrati nei Vangeli. Si tratta quindi di simboli molto riconoscibili, come per esempio la corona di spine, la colonna della flagellazione, il martello usato per i chiodi della croce, il gallo che canta dopo che Pietro ha rinnegato Cristo. La varietà di questi simboli è davvero consistente, e spesso non appaiono tutti contemporaneamente nei gioielli. Assieme ai *memento mori*, i monili con *arma Christi* compaiono probabilmente nel Quattrocento, ma diventano davvero diffusi solo alla fine del XVI secolo<sup>43</sup>. Si tratta di oggetti il cui ruolo nella devozione domestica è stato studiato e ricondotto a pratiche di meditazione come il pellegrinaggio mentale<sup>44</sup>.

Nel fermento del clima postconciliare vedono la luce anche delle soluzioni iconografiche del tutto nuove, che conoscono una rapida ascesa e una altrettanto repentina discesa. Queste rappresentano la testimonianza più esplicita della partecipazione dei gioielli al clima religioso della controriforma, perché si rifanno direttamente alla dottrina della transustanziazione, uno dei temi chiave tridentini (Fig. 8).

Al concilio era infatti stata ribadita l'idea che l'ostia eucaristica si convertisse nel corpo di Cristo al momento della consacrazione, in aperto dissenso come le religioni di orientamento evangelico, che vedevano nell'eucaristia un atto di mera commemorazione dell'ultima cena.

Il dogma della presenza reale viene stabilito al Concilio di Trento nel 1551, con il Decreto sul Santissimo Sacramento<sup>45</sup>. Per Santissimo Sacramento si intende proprio l'ostia consacrata, che può essere esposta ai fedeli tramite l'oggetto specificamente predisposto, ovvero l'ostensorio.

41. Franzon, *Moderare il lusso*, 59-68.

42. Giovanna Baldissin Molli, "Jacopo da Montagnana e il Cristo passo della basilica di Sant'Antonio. L'affresco e l'indulgenza", in *Il Santo*, LVIII, 1-2, (2018): 101-136.

43. L'unico esempio quattrocentesco a me noto di un monile con *Arma Christi* è la corda da preghiera nella *Compilation des Croniques et ystores des Bretons, partie en III livretz*, di Pierre Le Baut (Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 8266) visibile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8530342h/f790.item.zoom>, consultato il 14 novembre 2022.

44. Franzon, *Moderare il lusso*, 59-68. Si veda inoltre: Peter Parshall, "The Art of Memory and the Passion", in *The Art Bulletin*, 81, 3 (1999): 456-472.

45. *I Decreti del Concilio di Trento*, al link: [documentacatholicaomnia.eu](http://documentacatholicaomnia.eu), consultato il 14 novembre 2022, 45, 47-82.



Figura 8. Bottega orafa siciliana o spagnola (?), *Pendente con il Santissimo Sacramento*, 1670-1700 circa, Art Institute, Chicago. (© Art Institute, Open Access).

Esistono diversi gioielli con questo tipo di raffigurazione, e presentano tutti l'ostia all'interno di una teca con grandi raggi dorati (Fig. 8)<sup>46</sup>. L'ostensorio a raggiera entra in uso proprio con la Controriforma, con lo scopo di sottolineare la presenza reale del corpo di Cristo nell'ostia. Ritorna più volte in questi gioielli anche la struttura architettonica con ricche colonne che affiancano il Santissimo Sacramento. Questo dettaglio è volto, a mio parere, a sottolineare che esso si trova esclusivamente all'interno della Chiesa. In particolare, è possibile che sia rappresentato il momento dell'adorazione eucaristica, e che le colonne siano poste a richiamare la struttura di un ciborio e, di conseguenza, la presenza dell'ostia sull'altare<sup>47</sup>. Il calice in posizione centrale e l'uso insistito dell'oro sottolineano la sacralità e l'importanza dell'ostia consacrata, ed è in aperto contrasto con la ricerca di linearità e sobrietà degli edifici di culto protestanti. Gioielli di questo tipo sono quindi fortissime dichiarazioni di fede cattolica.

I monili che recano tematiche eucaristiche, oltre a possedere le implicazioni identitarie e devozionali sin qui analizzate, potrebbero a mio avviso rappresentare un richiamo all'importanza del pasto spirituale all'interno dell'esperienza devozionale cattolica, con un accenno al senso del gusto.

46. Pendenti con simili iconografie sono visibili in: Maria Concetta Di Natale, *Gioielli di Sicilia* (Palermo: Flaccovio, 2008), 183. Sull'esemplare in fig. 6 si veda la scheda museale: <https://www.artic.edu/artworks/119740/pendant-with-the-eucharist-or-holy-sacrament?q=jewelry>, consultato il 14 novembre 2022.

47. Ringrazio Kemeng Wang per le sue preziose considerazioni sull'impianto iconografico di questi monili.

Il coinvolgimento dei sensi nelle pratiche di preghiera domestica è infatti una costante sin dal Medioevo, e viene fortemente ripresa e ribadita nel periodo della Controriforma<sup>48</sup>.

Il fatto che i gioielli si facciano più colorati va sicuramente incontro alla stimolazione visiva. Come ho potuto dimostrare in precedenti contributi, grande attenzione è riservata anche al tatto e all'odorato, tramite l'impiego di materiali e lavorazioni ben distinguibili durante la manipolazione, e con l'inclusione di sostante ostanze odorose e paste profumate nei monili<sup>49</sup>. Piccoli elementi metallici vengono inoltre inclusi per creare suoni durante il movimento, in modo da coinvolgere anche l'udito durante la preghiera.

Se il senso del gusto non può essere facilmente stimolato attraverso i monili, questo poteva sicuramente essere evocato tramite le iconografie rappresentate. A mio parere, oggetti come quelli appena analizzati sono quindi funzionali a suggerire il pasto sacro, ed evocare così la stimolazione del gusto. Il tema andrebbe certamente approfondito, ma credo che tali testimonianze confermino una volontà di andare incontro all'esperienza sensoriale del fedele, di creare un ponte che rendesse intellegibile l'ultrasensibile tramite il sensibile.

Altra iconografia legata inequivocabilmente al mondo cattolico era la versione gesuita del trigramma cristologico. Si tratta della consueta abbreviazione del nome di Cristo come IHS o YHS, ma con l'aggiunta caratteristica dei tre chiodi del crocifisso rivolti verso l'alto. Questo simbolo appare anche nei gioielli, ed è riconducibile inequivocabilmente ad una vicinanza nei confronti della Compagnia del Gesù<sup>50</sup>.

Vorrei infine ritornare sulle rappresentazioni di Carlo Borromeo. Raffigurazioni del santo sono infatti frequentissime sia in forma di medagliette, che di pendenti in *verre eglomisée*, come nel caso del frammento di monile del Victoria and Albert Museum (Fig. 7)<sup>51</sup>. È stato appurato come il consumo di oggetti con l'immagine del Borromeo sia stato per un certo periodo promosso dal papa, che aveva garantito

48. Su questo argomento si è tenuto il convegno *The role of the senses in Medieval liturgies and rituals* (Padova, 21-23 settembre 2022), di cui spero usciranno presto gli atti.

49. Franzon, *Moderare il lusso*, 59-68.

50. *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, a cura di Maya Corry, Deborah Howard, e Mary Laven (Cambridge: Tauris, 2017), catalogo della mostra Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), 122.

51. La scheda di catalogo dell'oggetto in figura si trova al link <https://collections.vam.ac.uk/item/O382845/religious-pendant-unknown/>, consultato il 14 novembre 2022. Emblematico anche un pendente in cui san Carlo Borromeo appare in due scene: l'*Adorazione della croce* su un verso, e sull'altro la *Vergine che riceve la comunione da san Carlo*: Museo Poldi Pezzoli. *Orologi-oreficerie*, a cura di Giuseppe Brusa e Tullio Tomba (Milano: Mondadori Electa, 1981), 299 e tav. 266 (inv. 686).

l'indulgenza parziale per il loro utilizzo in determinate circostanze<sup>52</sup>. Le medaglie di san Carlo avevano inoltre fama di oggetti miracolosi, e pertanto conobbero una larghissima diffusione.

## 5. Conclusioni

Quello che appare dallo studio dei gioielli qui presentati è che nascano per una necessità di tipo identitario. Più che oggetti progettati per essere usati in nuove funzioni liturgiche o di devozione privata, sono piuttosto monili che sottolineano aspetti liturgici in chiave di appartenenza religiosa, trovando così una via molto specifica di porsi a servizio del culto divino. Il Santissimo Sacramento viene indossato, portato con sé, esibito come simbolo cattolico, le teche per *Agnus Dei* sottolineano la vicinanza alla figura del pontefice, gioielli pensati per la meditazione accentuano i caratteri tipici della preghiera cattolica.

Talvolta, come nel caso delle medaglie con Carlo Borromeo, si può parlare di un vero e proprio incentivo da parte del pontefice che favorisce l'uso di questi oggetti; in altri casi servono ricerche più approfondite per poter appurare la presenza di un controllo dall'alto su questi oggetti, oltre a chiarirne l'effettiva diffusione tra i fedeli. I dati finora analizzati sembrano comunque suggerire una volontà da parte di questi ultimi di possedere oggetti che comunicassero inequivocabilmente la loro fede.

## Bibliografia

- Baldissin Molli, Giovanna. *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*. Padova: Il Prato, 2006.
- . "Jacopo da Montagnana e il Cristo passo della basilica di sant'Antonio. L'affresco e l'indulgenza". In *Il Santo*, LVIII, 1-2, (2018): 101-136.
- Bayer, Andrea, a cura di. *Art and Love in Renaissance Italy* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2009). Catalogo della mostra, New York (11 novembre 2008-16 febbraio 2009) e Fort Worth (15 marzo-14 giugno 2009).
- Bolzoni, Lina. *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi 2010.

---

52. Minou Schraven, "Miracle-Working Portraits of a Cardinal Saint: Managing the Devotional Medals of San Carlo Borromeo", in *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, a cura di Piers Bakr-Bates e Irene Brooke (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021), 319-342.



- Boschetti, Cristina. "Magia". In *Gioiello & jewellery, III edizione, Museo del gioiello Vicenza*, a cura di Livia Tenuta, 68-91. Milano: Silvana Editoriale, 2019.
- Brusa, Giuseppe, a cura di. *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, a cura di Giuseppe Brusa e Tullio Tomba. Milano: Mondadori Electa, 1981.
- Cardini, Franco. "Il delfino. Mostri, Belve, Animali nell'immaginario medievale". *Abstracta*, num. 21 (1987): 38-45.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *Le Bestiaire du Christ*. Paris: Albin Michel, 2006.
- Corry, Maya, a cura di, *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, a cura di Maya Corry, Deborah Howard, Mary Laven (Cambridge: Tauris, 2017), catalogo della mostra Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017).
- Di Natale, Maria Concetta. *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 2008.
- Franzon, Serena. "Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano". In *Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo - Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, 41-54. Monza: EBS Print, 2017.
- . *Preziosità e fede. Identità religiosa e pratiche devozionali nel gioiello cinquecentesco e nelle sue rappresentazioni* (tesi di Dottorato, Università di Padova, Anno Accademico 2019-2020).
- . "Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'Italia della Controriforma". In *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon, 59-68. Palermo: Palermo University Press, 2020.
- Galandra Cooper, Irene. "Investigating the 'Case' of the Agnus Dei in Sixteenth-Century Italian Homes". In *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di Maya Corry e Marco Faini e Alessia Meneghin, 220-243. Leiden: Brill, 2018.
- Hackenbroch, Yvonne. *Enseignes. Renaissance Hat Jewel*. Firenze: Studio Per 1996.
- . "Goldsmiths' work from Milan". In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7-23, 1965, 258-263.
- Hahn, Cynthia, a cura di. *The thing of mine I have loved the best. Meaningful jewels*, a cura di Cynthia Hahn e Beatriz Chadour-Sampson. London: Les Enluminures, 2018.
- Kodelveij, Jos. "The wearing of significative badges. Religious and secular: the social meaning of a behavioural pattern". In *Showing Status*.

- Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, a cura di Wim Blockmans e Antheun Janse, 307-328. Turnhout: Brepols, 1999.
- Martellozzo Forin, Elda. "Prima la Madonna e poi i Santi. L'immagine sacra nelle case dei padovani nei secoli XV e XVI". *Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte*, 58, fasc. 1-2 (2018), 137-182.
- Morse, Margaret A., *The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: the Case of Venice* (tesi di Dottorato, University of Maryland, Anno Accademico 2005-2006).
- Musacchio, Jaqueline. "Lambs, coral, teeth, and the intimate intersection of religion and magic in Renaissance Tuscany", in *Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy*, a cura di Sally J. Cornelison e Scott B. Montgomery 139-156. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006.
- Palumbo Fossati, Isabella. *Dentro le case. Abitare a Venezia nel Cinquecento*. Venezia: Gambier Keller, 2013.
- Parshall, Peter. "The Art of Memory and the Passion". *The Art Bulletin*, num. 81, 3 (1999): 456-472.
- Pettenati, Silvana. *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*. Torino: Spes, 1978.
- Quiviger, François. *The sensory world of Italian Renaissance art*. Chicago: Chicago University Press: 2010.
- Quondam, Amedeo. *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*. Vicenza: Colla Editore, 2007.
- Sabbadin, Lara. *Materiali per lo studio della produzione di beni suntuari documentati nelle opere letterarie di Pietro Aretino e dintorni*" (tesi di Dottorato, Università di Padova, Anno Accademico 2012-2013).
- Scarlsbrick, Diana. *Tudor and Jacobean Jewellery*. London: Tate Gallery Pubn, 1995.
- Schraven, Minou. "Miracle-Working Portraits of a Cardinal Saint: Managing the Devotional Medals of San Carlo Borromeo". In *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, a cura di Piers Bakr-Bates e Irene Brooke, 319-342. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Syson, Luke, Dora Thornton. *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*. London: British Museum Press, 2001.
- Venturelli, Paola. "Una sola amo con fede. Medaglie ed enseignes tra Milano e Roma, Leonardo da Vinci e Caradosso". In *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Serena Franzon, 29-42. Palermo: Palermo University Press 2020.

## Fonti Archivistiche

Archivio di Stato di Vicenza, Busta 6471, notaio Paolo Benassuti, Inventario di Giuseppe de Pellizzari sposato Cereda, 6/6/1553.

Archivio di Stato di Vicenza, Busta 7189, notaio Francesco Bassan, Inventario di Ludovico de Stropeni, 17/12/1578.



# Riverberi sacri

sui gioielli di Sicilia.

Culti di dulìa e iperdulìa nei medaglioni  
devozionali.

1650-1750

Sacred Influences on Sicilian Jewels.

Cult of Dulìa and Hyperdulìa in Devotional  
Medallions.

1650-1750

**Roberta Cruciatà**

Università degli Studi di Palermo

## **Riassunto:**

Il saggio intende indagare aspetti iconografici e ornamentali relativi a gioielli devozionali siciliani molto diffusi nel corso della seconda metà del XVII secolo e della prima metà del successivo, prendendo in considerazione alcuni medaglioni in oro o argento e smalto dipinto, quasi sempre su rame, con ampia circolazione sociale e che godettero di grande fortuna in tutto il Mediterraneo. In essi gli smalti sono indiscussi protagonisti e le immagini sacre dipinte rappresentano i culti di dulìa e iperdulìa più noti in Sicilia a quel tempo, immagini riconosciute dalla Chiesa e care ai fedeli.

**Parole chiave:** Gioielli; devozione; Sicilia; XVII secolo; XVIII secolo.

## **Abstract:**

The essay investigates iconographic and ornamental aspects relating to Sicilian devotional jewels which were very widespread during the second half of the 17th century and the first half of the 18<sup>th</sup>. It studies some medallions in gold or silver and painted enamel, almost always on copper, with wide social circulation and who enjoyed great

fortune throughout the Mediterranean. In them the enamels are the undisputed protagonists and the sacred images painted represent the cults of *dulia* and *hyperdulia* best known in Sicily at that time, images recognized by the Church and dear to the faithful.

**Key words:** Jewels; devotion; Sicily; 17th century; 18th century.

L'arte del gioiello non è mai stata solo l'arte dell'adornare. In nessuna epoca storica, in nessun popolo, in nessuna cultura. Dietro ad essa stanno motivazioni estetiche, esigenze di rango, puro esibizionismo, desiderio di affermazione sociale, libertà di espressione, bisogno di protezione. E altro ancora. A proposito del legame tra arti suntuarie, metalli preziosi e sfera divina in epoca barocca, è interessante interrogarsi su come il gioiello sia stato influenzato dal sistema di norme, valori religiosi e morali al tempo vigenti. Fino a che punto erano tollerati? Quali erano i gioielli più diffusi? E chi li indossava? La storia del gioiello in Sicilia già nei secoli precedenti era stata costellata dalla promulgazione di frequenti leggi suntuarie volte a disciplinare, tra gli altri aspetti, il loro uso e l'ostentazione del lusso a seconda di sesso, condizione economica, sociale, politica e religiosa<sup>1</sup>. Agli esordi del XVII secolo sono da ricordare quelle fortemente volute dal viceré Juan Fernández Pacheco y Toledo (1563-1615), duca di Escalona e marchese di Villena che ricoprì l'incarico dal 1606 al 1610, e da Francisco de Melo (1597-1651), marchese di Terceira e Tor de Laguna e conte di Assumar, viceré di Sicilia dal 1638 al 1640<sup>2</sup>. Quest'ultimo il 10 marzo 1640 promulgò la famosa prammatica che, come riporta il Di Blasi, prescriveva "che non si potesse in avvenire indorare, o inargentare qualunque opera di fabbro, parature, camere, statue, carrozze, portantine, ornamenti di stanze, o altro che sia, ed anche la carta,

---

1. Desidero ringraziare la Direttrice Anna Maria Parrinello e la Dott.ssa Daniela Scandariato (Museo Regionale Pepoli di Trapani) per la loro collaborazione. Un sentito grazie al Libero Consorzio Comunale di Trapani, al Commissario Straordinario Dott. Raimondo Cerami e a Francesco Inglese, per avermi concesso di pubblicare le immagini di alcune opere menzionate. Grazie alla Professoressa Maria Concetta Di Natale, per il sostegno e l'incoraggiamento al presente studio.

Si rimanda a Giovanni Evangelista Di Blasi, *Sugli antichi divieti del lusso e del gioco in Sicilia*, in *Nuova Raccolta di opuscoli di autori siciliani*, t. III. (Palermo: 1790), 189-213; R. Di Gregorio, *Lusso e maniere di vestire delle donne siciliane dei mezzani tempi*, in Idem, *Discorsi intorno alla Sicilia*, t. I (Palermo: Pedone e Muratori, 1821) 107-113; S. Salomone Marino, *Le pompe nuziali e il corredo delle donne siciliane ne' secoli XIV-XV-XVI*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. I, f. I, Palermo 1876, 209-221; Pietro Lanza di Scalea, *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino 1892; L. Natoli, *La civiltà siciliana del secolo XVI* (Palermo: Remo Sandron Editore 1895), 56. Per approfondimenti sul tema si veda *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di M.G. Muzzarelli, A. Campanini, Roma 2003.

2. Francesco Maggiore.-Perni, *La popolazione di Sicilia e di Palermo dal X al XVIII secolo* (Palermo: Virzi, 1892) 235 e 237.

salvochè non sieno per uso di chiesa. Proibisce ancora, che si adopri l'oro, e l'argento nel fabbricare i drappi, e nel fare i ricami"<sup>3</sup>. Ma essa ebbe breve vita, in quanto "gli artigiani, che si procacciavano il vitto o traggendo l'oro, e l'argento, o applicandone le foglie sulle materie da indorarsi, o inargentarsi, i drappieri, i ricamatori, il numero dei quali per il lusso, che regnava in Sicilia, non era punto indifferente, con questa legge erano ridotti a perire di fame. Costoro adunque vedendosi all'orlo della meschinità, unitisi in un corpo corsero al palagio reale, per esporre al vicerè lo stato deplorabile, a cui la prammatica li riduceva, e per ottenerne la revocazione"<sup>4</sup>. Da sottolineare come fossero stati esclusi dalle restrizioni i manufatti al servizio della liturgia. Sfarzo e moralismo appaiono due facce della stessa medaglia in seno alla complessità della civiltà barocca isolana. Già Pietro Lanza di Scalea scriveva che la religione aveva in realtà fornito un grande impulso allo sviluppo dell' "arte delle gemme e dei metalli preziosi"<sup>5</sup>.

I metalli nobili e le gemme avevano avuto un ruolo di primo piano per la fede cristiana prima nel corso del Medioevo e poi del Rinascimento<sup>6</sup>. Dopo il Concilio di Trento (1545-1563), in risposta alla Riforma protestante, in un clima generale di tolleranza per ori e argenti si può rilevare anche in Sicilia l'affermarsi della tendenza a rendere maggiormente manifesto il messaggio devozionale dei gioielli da inquadrare all'interno di un atteggiamento volto a ravvivare i sentimenti di fede e pietà religiosa che coinvolgeva le arti tutte<sup>7</sup>. Gli artisti cercavano di attenersi all'insegnamento della Chiesa e di esserne fedeli interpreti. Il particolare *status* del gioiello nel panorama storico-artistico, in bilico tra opera e ornamento, materia e simbolo, tecnica e lusso, non ha permesso che attecchissero, come accadde per gli arredi ecclesiastici<sup>8</sup>, delle norme che indirizzassero il *modus operandi* dei maestri orafi,

3. Giovanni Evangelista Di Blasi, *Storia cronologica dei vicerè luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia* (Palermo: Stamperia Oreete, 1842), 322.

4. Di Blasi, *Storia cronologica*, 323. Cfr. pure Francesco Maggiore-Perni, *La popolazione di Sicilia*, 495-497.

5. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli*, 216-217.

6. Per l'argomento M. Unger, *Jewellery in context. A multidisciplinary framework for the study of jewellery* (Europe: Arnoldsche, 2019), 124-130. Si vedano anche C. Anuska Patitucci, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno di studio a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad (Venezia: Marsilio, 2001), 27-39; Y. Hackenbroch, *Jewels of the Renaissance*, London 1979, ed. 2015.

7. Per riflessioni inerenti il contesto italiano si rimanda a S. Franzon, *Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monili devozionali nell'età della Controriforma*, in *Oltre l'Ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, atti della giornata di studio internazionale a cura di G. Baldissin Molli, S. Franzon (Palermo: Palermo University Press, 2020), 59-68.

8. Si vedano almeno M. Vitella, *Tra normativa e creatività. Calici in Sicilia dopo il concilio di Trento*, in *Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella (Ginevra-Milano: Skira, 2015), 39-48; Idem, *Le Istruzioni di San Carlo Borromeo*, in *L'arte cristiana in Italia. Rinascimento*, a cura di Timothy Verdon (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006), 323.



Figura 1. Orofo e smaltista siciliano, Medaglione con Madonna della Lettera (recto) e Sant'Agata (verso), fine XVII-inizi XVIII secolo, La Valletta, Casa Rocca Piccola, recto (© Peter Bartolo Parnis).

trattandosi tra i tanti aspetti di un *medium* per esibire culti privati talvolta connesso alla necessità di ostentare la propria condizione socio-economica. Si sottolinea che il cardinale bolognese Gabriele Paleotti (1522-1597), nella sua opera *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, aveva previsto di dedicare il capitolo XXVII del quinto libro al tema "Della diligenza da usarsi in varie sorti d'artefici che si servono dell'uso delle figure, come stampatori, vetrai, orefici, intagliatori, vasai, e quei che fanno scattole, specchi, ventarole, spalliere di cuoio, panni di razzo, ricamatori, tessitori et altri artefici, acciò si levino infiniti abusi loro"<sup>9</sup>.

È possibile delineare taluni aspetti stilistici e iconografici dei gioielli devozionali siciliani nel corso della seconda metà del XVII secolo e della prima metà del successivo prendendo in considerazione emblematicamente alcuni medaglioni in oro o argento e smalto dipinto quasi sempre su rame, con ampia circolazione sociale e che godettero di grande fortuna, tipologicamente diffusi anche nella penisola iberica<sup>10</sup> e presenti nelle isole maltesi<sup>11</sup> in virtù dei legami politici e degli scambi culturali tra i territori in questione (Fig. 1). A livello europeo dalla metà del XVI secolo quella del pendente appeso al collo, che solitamente racchiudeva un ritratto in miniatura, era

9. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582. Per approfondimenti I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008, con bibliografia precedente.

10. Cfr. P.E. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800* (New York The Hispanic Society Museum, 2012), 130-134; L. d'Orey, *Five Centuries of Jewellery. Nacional Museum of Ancient Art, Lisbon* (London-Lisbon: Skala Books, 1995), 25, 33, 35. Cfr. pure L. Arbeteta Mira, *Joyas sicilianas del siglo XVII en colecciones particulares españolas. Nuevas obras de Joseph o Giuseppe Bruno y taller*, in *Estudios de Platería*, J. Rivas Carmona, I.J. García Zapata. Coords. (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2019), 113-127.

11. Cfr. Francesca Balzan, *Jewellery in Malta. Treasures from the Islands of the Knights* (Malta: Midsea Books, 2009): 170-173; Roberta Cruciatà, *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798* (Palermo: "plumelia" edizioni, 2016), 120-121.



diventata una vera e propria moda. In Sicilia i medaglioni devozionali contribuirono in maniera netta al passaggio da gioielli con soggetti religiosi scolpiti o incisi, è il caso dei pendenti "alla spagnola" con immagini della Vergine o Santi in corallo e gli smalti a ornare la retrostante struttura (Fig. 2)<sup>12</sup>, a gioielli di foggia circolare o ovale in cui gli smalti sono indiscussi protagonisti e le immagini sacre sono dipinte e rappresentano i culti di dulia e iperdulia più noti in Sicilia, immagini riconosciute dalla Chiesa e care ai fedeli. Essi hanno alle spalle la tradizione plurisecolare delle medaglie devozionali cristiane<sup>13</sup>, riproposte ora in chiave più ricercata, e un oggetto tipico dell'oreficeria maschile del XV secolo come la spilla da cappello nota con il termine di *enseigne*, che originariamente aveva pure connotati religiosi<sup>14</sup>.

Il culto delle immagini dei Santi, testimoni della fede e modelli di vita cristiana, e soprattutto quelle della Vergine<sup>15</sup> divenne così centrale nel gioiello così



Figura 2. Maestranze trapanesi, Pendente con Madonna di Trapani, inizio XVII secolo (ante 1647), Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", inv. num. 5338, dal tesoro della Madonna di Trapani (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli")

12. Maria Concetta Di Natale, *I gioielli della Madonna di Trapani, in Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di Maria Concetta Di Natale, Milano 1989, p. 64; Eadem, *24-Due pendenti con san Giovanni Battista e Madonna di Trapani*, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di Maria Concetta Di Natale, Milano 2001, p. 318. È pure il caso, ancora alla metà del XVII secolo, dei pendenti ovali con figure di santi a figura intera incisi nell'ambra e cornice con castoni aurei ornati da pietre preziose e smalti, per cui si veda Maria Concetta Di Natale, *Gioielli di Sicilia* (Palermo: Flaccovio Editore. 2000): 76-77.

13. Per tali medaglie si rimanda a P. Gallamini, *La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII - XVIII-XIX (parte I)*, in "Medaglia", num. 24, (1989): 35-78 e Eadem, *La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII - XVIII-XIX (parte II, secolo XVIII)*, in "Medaglia", num. 25 (1990): 60-124.

14. Per l'argomento Y. Hackenbroch, *Enseignes. Renaissance Hat Jewel*, Firenze 1996.

15. Tali temi godevano in questi anni di grande considerazione e avevano avuto le prime importanti trattazioni grazie al padre gesuita Ottavio Caietano (1566-1620), di cui si segnalano *Vitae Sanctorum Siculorum ex Antiquis Graecis Latinisque Monumentis, & ut plurimum ex M.S.S. Codicibus nondum editis collectae, aut scriptae, digeste, iuxta feriem annorum Christianae Epochae, & Animadversionibus illustratae*, Palermo 1657; *Raguagli delli ritratti della santissima Vergine nostra Signora piu celebri, che si riveriscono in varie chiese nell'isola di Sicilia aggiuntavi una breve relatione dell'origine, e miracoli di quelli opera postuma del r. p. Ottavio Caietano della Compagnia di Giesu trasportata nella lingua volgare da un devoto servo della medesima santissima Vergine e cresciuta con alcune pie meditazioni sopra ciascun passo della vita della medesima*, Palermo 1664, rist. anast. Palermo 1991. Per tali argomenti cfr. anche S. Cabibbo, *Le "Vitae sanctorum siculorum" di Ottavio Caietano*, in *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo: strutture, messaggi, fruizione*, a cura di S. Boesch Gajano, Fasano di Brindisi (1990), 181-195 e Eadem, *Il Paradiso del Magnifico Regno. Agiografi, santi e culti nella Sicilia spagnola*, Roma 1996; Maria Concetta Di Natale, *Ave Maria. La Madonna in Sicilia immagini e devozione*, Palermo 2003 e Eadem, *"Cammini" mariani per i tesori di Sicilia - Parte*

come lo era in generale nell'arte religiosa del tempo<sup>16</sup>, per cui si può affermare che tali monili fossero partecipi del rinnovamento iconografico in corso. Potrebbe valere per tali placche dipinte quello che era stato il pensiero del cardinale Paleotti in pieno clima tridentino: "ogni pittura che rappresenti alcuna cosa di religione [...] per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra, e per la fede di chi l'ha formata, e per lo fine a che è stata destinata, subito acquista una certa santificazione e separazione dalle altre cose meramente profane"<sup>17</sup>. Espressione dell'impegno nel rafforzamento delle identità locali, i medaglioni devozionali al netto del loro valore storico-artistico e tecnico-compositivo sono spie del sentire religioso più vivo e radicato nell'Isola. Tanto che i santi raffigurati sovente corrispondono a santi autoctoni, abitualmente invocati come ausiliatori e taumaturghi nel caso di malattie o pericoli. Nell'*Inventario della Sacristia del Venerabile Convento della S(anta)S.(i) ma Annuntiata di Trapani*, datato 16 ottobre 1737, alla voce "Medaglie d'Oro" vengono registrate tra i tanti gioielli elencati "Una Medaglia d'oro con sua catinetta con la figura di S.(anta) Lucia [...] Una Medaglia di Lapis Lazari con le figure di Cristo e la Vergine [...] Una Medaglia con la figura di S.(anta) Agata e S.(anta) Rosalia [...] Una Medaglia smaltata miniata con l'immagine della Vergine in una parte, e nell'altra di S.(an) Giuseppe (attaccata in una Corona di Coralli) [...] Una medaglia d'oro fatta a riporto con suoi fogli con due Imagini, una cioè di S. Antonino e l'altra di S.(an) Francesco [...]"<sup>18</sup>.

La fortuna dei medaglioni è da connettere a quella del rosario, oggetto legato alla preghiera quotidiana, di cui spesso potevano costituire il terminale funzionale alla meditazione e alla preghiera tramite un anello che ne consentiva la sospensione, rosario la cui produzione come è noto ebbe un grande impulso grazie ai Domenicani in seguito alla vittoria delle forze cristiane a Lepanto del 7 ottobre 1571<sup>19</sup>. Un oggetto di devozione che, specialmente tra ceti più elevati, divenne a tutti gli effetti un gioiello. Non a caso il pittore Cesare Vecellio (1521-1601) nel suo *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* pubblicato nel 1590 menzionava l'usanza delle donne napoletane di

---

I, in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", num. 1 (2010): 15-57 e Eadem, "Cammini" mariani per i tesori di Sicilia - Parte II, in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", num. 2 (2010): 13-39.

16. Emile Mâle, *L'Arte Religiosa nel '600. Italia Francia Spagna Fiandra* (Milano: Jaca, 1984), 41-53.

17. Paleotti, *Discorso*, 199.

18. *Inventario del 1737*, trascrizione di G. Macaluso, in *Il tesoro nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra a cura di Maria Concetta Di Natale, Vincenzo Abbate, Palermo 1995, p. 267.

19. Sulla devozione al Rosario cfr. M. Rosa, *Pietà mariana e devozione del Rosario nell'Italia del Cinque e Seicento*, in *Religione e società nel Mezzogiorno* (Bari: De Donato editore, 1976), 217-241.

indossare tra gli accessori proprio la corona di rosario<sup>20</sup>, e la medesima cosa doveva avvenire in Sicilia come si può dedurre dalla lettura di inventari di inizio XVII secolo che citano rosari realizzati in disparati materiali quali l'ambra, il corallo, il cristallo di rocca, i granati, l'oro, e dall'osservazione degli esemplari ancora esistenti. I medaglioni, collocandosi culturalmente sulla scia dei pendenti di fine XVI-inizi XVII secolo tecnicamente composti con soggetti biblici, santi ausiliatori e taumaturghi a figura intera legati ancora a un gusto tardo-rinascimentale e manieristico<sup>21</sup>, mostrano nelle loro caratteristiche, ben esplicitate da esemplari in collezioni pubbliche e private siciliane ma non solo<sup>22</sup>, il ruolo di primo piano che ricoprirono per quasi un secolo come gioielli religiosi memori dello spirito controriformato e dell'esigenza di "indossare" il sacro, di percepirlo vicino e di mostrare un simbolo del proprio credo. Quasi una costante è la presenza della lavorazione dell'oro o dell'argento a filigrana nelle cornici di ispirazione naturalistica. Essa dalla fine del XVII secolo andò progressivamente a sostituire le precedenti cornici mistilinee a mo' di fiore con i petali polilobati a loro volta ornati da smalti dipinti a tema floreale, in genere terminanti alternativamente con sferette dorate<sup>23</sup>. La filigrana, tecnica con una tradizione plurisecolare alle spalle<sup>24</sup> denominata spesso nei documenti "alla greca", riacquista in questo momento storico, sulla spinta di quanto avveniva a Venezia, vigore per l'esigenza di realizzare gioielli che fossero anche leggeri e frutto di una produzione "seriale", giustificata anche dall'ampliarsi del bacino dei potenziali acquirenti, che si codificasse in forme sobrie e chiare nella struttura che fungeva da cornice al di là delle differenze iconografiche dello smalto dipinto.

20. Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (Venezia: Per Combi, & LaNoù, 1590), 255 e ss.

21. Maria Concetta Di Natale, G. Vaccaro, *I, 13. Pendente con scene bibliche e reliquiario a pendente, I, 15. Pendenti raffiguranti: la Natività e l'Adorazione dei Magi; santa Margherita e san Rocco, I, 16. Pendente con Addolorata, I, 17. Due pendenti con l'Adorazione del SS. mo Sacramento*, in *Ori e argenti*, 90-92. Cfr. pure Di Natale, *Gioielli*, 105-118.

22. Maria Concetta Di Natale, *I tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Sicula*, con un contributo di Gaetano Bongiovanni (Caltanissetta: Sciascia Editore, 1995), 43; Maria Concetta Di Natale, G. Volpe, *I, 26 Medaglione devozionale, I, 27 Medaglione devozionale con Sacra famiglia* e Maria Concetta Di Natale, *I, 28 Medaglione devozionale, I, 32 Serie di tre pendenti, I, 44 Serie di medaglioni devozionali*, in *Ori e argenti*, 96-98, 100-101, 107-108; Di Natale, *Gioielli*, 157-163; Eadem, *I gioielli di Santa Venera ad Acireale*, in Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella, *Il tesoro di Santa venera ad Acireale* (Palermo: Credito Siciliano, 2017), 50-53.

23. Si vedano Di Natale, Volpe, *I, 24 Medaglione con Santa Rosalia, I, 25 Medaglione con Madonna Odigitria*, in *Ori e argenti di Sicilia*, 96; Di Natale, *Gioielli*, 157-159.

24. Fonte storica importante relativamente a tale tecnica è il secondo capitolo (intitolato "Il lavorar di filo") di Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano per cura di Carlo Milanese* (Firenze: Felice Le Monnier, 1857), 19-26.

Prima di considerare le iconografie più diffuse, e di conseguenza i culti che suscitavano maggiore fervore, pare opportuno ricordare che la tradizione dei gioielli ornati con smalto in Sicilia, pur variando tecniche esecutive e caratteristiche, già nel periodo normanno raggiunse risultati significativi con rimandi a prototipi bizantini commisti a elementi arabi; nell'ambito della circolazione mediterranea di uomini, stili, opere d'arte e culture progredì tra il XIV e il XV secolo per influenza del traslucido senese e della produzione spagnola, periodo in cui cominciò a distinguersi la scuola di Messina, città quest'ultima che rappresentava un polo strategico in grado di captare nuove mode sia da Oriente che da Occidente<sup>25</sup>; per poi in epoca barocca toccare vette significative<sup>26</sup>, con artigiani orafi e smaltisti tra i quali i più noti sono a Palermo Leonardo Montalbano (doc. 1606-1653), originario di Sambuca di Sicilia (Agrigento), e don Camillo Barbavara (Barbavaga) (doc. 1627-1662 anno di morte), di origini messinesi e ennesi<sup>27</sup>, mentre a Messina Giuseppe (Ioseph) Bruno (doc. 1652-1682)<sup>28</sup>, che con la sua raffinata arte può essere considerato l'antesignano della particolare tipologia di gioielli in esame (Figg. 3-4). Questi artisti in realtà rappresentano solo la punta dell'*iceberg*, come ci porta a credere la notizia per la prima volta pubblicata nel 1989 da Maricetta Di Natale relativa ad Angelo Lombardo, "maestro di opera di smalto", che a Palermo nel 1615 vendeva al mercante Giacomo Sagrì "dozzine di pendagli di smalto acquamarina e deorati"<sup>29</sup>, che lascia intravedere un fenomeno artistico ben più complesso popolato da dotati maestri e variopinte opere che soltanto auspicabili ritrovamenti documentari potranno in futuro restituire. Per cui possiamo immaginare che siano tanti i nomi di orafi e smaltisti attivi tra il XVII e il XVIII secolo da riportare ancora alla luce. Nello smalto dipinto, tecnica la cui iniziale elaborazione si colloca possibilmente all'inizio del XV secolo nelle Fiandre, esso veniva applicato a spatola e a pannello sul supporto di rame già preparato con una prima stesura uniforme di smalto bianco su cui si procedeva con la pittura policroma tramite successive velature, mentre la tipica forma leggermente

25. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli*, 83, 86.

26. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli*, 223-224; Di Natale, *Le vie dell'oro: dalla dispersione alla collezione*, in *Ori e argenti*, 22-44; Pierluigi Leone de Castris, *L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese. 1290-1350: lo stato della questione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, vol. 21, num. 1 (1991), 329-357.

27. Di Natale, *Gioielli*, 2000, 129-156. Per un loro profilo biografico Eadem, Montalbano *ad vocem* e Barbavara Camillo (Barbavaga) *ad vocem*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario Biografico*, a cura di Maria Concetta Di Natale, voll. II (Palermo: Novecento, 2014), 440-441(II) e 37-38 (I).

28. Di Natale, *Gioielli*, 157-186. Per un profilo biografico si rimanda a C. Di Giacomo, Bruno Giuseppe (Ioseph) *ad vocem*, in *Arti decorative*, 2014, I, 82-83. Si veda anche G. Musolino, *Giuseppe Bruno e le insegne cavalleresche nella gioielleria messinese del XVII secolo*, in *Il tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo, II voll., (Messina: Maimone, 2008): 176-189.

29. Di Natale, *I,44 Serie di medaglioni devozionali*, in *Ori e argenti*, 107-108.



Figure. 3-4 Ioseph Bruno e bottega, Medaglione con san Giovanni Battista (recto) e la croce dell'Ordine di Malta (verso), seconda metà XVII secolo, Acireale, Basilica Collegiata di san Sebastiano, Museo d'Arte Sacra, recto e verso (© Enzo Brai).

convessa della lastra era funzionale ad evitare probabili deformazioni durante le cotture ad altissime temperature; a questo proposito, anche un'altra delle caratteristiche dei medaglioni, ovvero il fatto che spesso sono decorati su entrambi i lati, è da collegare alla tecnica esecutiva ed era funzionale a prevenire la loro deformazione durante la sequenza delle cotture, in modo che la lastra fosse sottoposta alla medesima tensione in tutte le sue parti<sup>30</sup>.

Tra le rappresentazioni privilegiate un posto di rilievo spetta alla Madonna della Lettera, culto venerato in tutta la Sicilia ma soprattutto a Messina, città di cui è patrona. La devozione ebbe un incremento soprattutto tra il 1617 e il 1636, in un periodo tormentato da drammatici eventi storici quali guerre e pestilenze<sup>31</sup>; ciò anche grazie alla circolazione delle incisioni che la riguardavano, tra cui quelle a corredo del volume

30. Per approfondimenti sugli smalti, e in particolare sullo smalto dipinto, riferimento importante è I. Biron, *Émaux sur métal du IXe au XIXe siècle. Histoire, technique et matériaux*, Dijon 2015. Si veda anche E. Speel, *Dictionary of Enamelling. History and Techniques*, (Dijon: Faton, 2015) (Aldershot-Brookfield: Lund Humphries, 1998) (Cosenza: Pellegrini, 2001) (Palermo: Associazione no profit Mediterranea, 2009) (Soveria Mannelli: Rubettino, 2011) (Messina: Giacomo Matthei, 1644).

31. Per tali argomenti si rimanda a S. Di Bella, *La rivolta di Messina (1674-78) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Cosenza 2001; D. Palermo, *Sicilia 1647. Voci, esempi, modelli di rivolta*, Palermo 2009; L. Ribot, *La rivolta antispagnola di Messina. Cause e antecedenti (1591-1674)*, Soveria Mannelli 2011.



Figura 5. Orofa e smaltista messinese, Medaglione con Madonna della Lettera, inizio XVIII secolo, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").

*Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina* del padre gesuita Placido Samperi (1590-1654) dato alle stampe nel 1644 ma concepito qualche decennio prima<sup>32</sup>. Sono questi gli anni in cui viene commissionata e realizzata la *manta* in oro per l'immagine venerata nel duomo della città, opera dell'architetto, orafo e scultore fiorentino Innocenzo Mangani (1608 ca.-1678) con la collaborazione di orafi e argentieri messinesi quali Giovanni Gregorio Juvarra (Juvara) (doc. 1651-1666) che fu consegnata nel 1668<sup>33</sup>. Sono noti numerosi medaglioni raffiguranti la Madonna della Lettera<sup>34</sup>, che iconograficamente si possono assegnare a due gruppi distinti a seconda della presenza o meno nella mano destra della Vergine della lettera in ebraico che, secondo la tradizione, scrisse e diede agli ambascia-

tori per portarla a Messina dopo che l'apostolo Paolo nel 42 d.C. aveva guidato una delegazione di cittadini convertiti al Cristianesimo a Gerusalemme per consegnare la città nelle di Lei mani<sup>35</sup>. Opera poco nota e appartenente alla tipologia che vede rappresentata la *Madonna della Lettera* secondo il tipo iconografico bizantino dell'Odigitria senza la lettera (Fig. 5) è la bella placca ottagonale con cornice in filigrana d'argento pendente da una crocetta (priva dei due pendagli cuoriformi in corrispondenza dei bracci corti) che da qualche anno è esposta al Museo Regionale Pepoli di Trapani, di proprietà del Libero Consorzio Comunale

32. P. Samperi, *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*, Messina 1644.

33. Maria Accascina, *Oreficeria di Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1974): 314 e 316; Di Natale, *Gioielli*, 163.

34. Di Natale, *Gioielli*, 157-160.

35. Sulla lettera della Vergine ai Messinesi si veda P. Preto, *Una lunga storia di falsi e falsari*, in "Mediterranea. Ricerche storiche", a III, aprile 2006, 17-19.

della città<sup>36</sup>. Dovrebbe trattarsi dell'elemento conclusivo di una corona di rosario. L'esecuzione è raffinata, gli accostamenti cromatici contribuiscono chiaramente alla resa di un'immagine aulica ma al contempo materna e rassicurante. Soltanto il *recto* presenta l'immagine devozionale, mentre il *verso* della placca è smaltato completamente di bianco. La Vergine nimbata, coronata e velata con il corpo leggermente rivolto a sinistra, che indossa un *maphorion* azzurro damascato sulla tunica rossa (il primo con i dettagli interni dorati, la seconda con le bordure), tiene in braccio amorevolmente con entrambe le mani il Bambino Gesù benedicente. Egli, nimbato e coronato, è raffigurato seduto in posa compita, ma al contempo come se stesse per concludere un movimento che lo porta a rivolgersi al fedele;



Figura 6. Ambito Ioseph Bruno, Medaglione con Madonna della Lettera (*recto*) e stella (*verso*), seconda metà XVII secolo, collezione privata, *recto* (© Enzo Brai).

ha una veste color oro riccamente ornata che nella sua definizione pare suggerire essa stessa tale movimento; con la mano destra benedice mentre nella sinistra ha il globo crucigero. Le lettere greche *MP ΘΥ*, rispettivamente a sinistra e a destra del capo della Vergine, sono l'abbreviazione delle parole *Μητέρ Θεού* ovvero Madre di Dio, la prima accompagnata dalla parola allo stesso modo greca *ΗΤΟΠΤΟ* e la seconda da *ΕΠΗΚΟΟΣ* traducibili come "la veloce Ascoltatrice", epiteto riferito alle preghiere e alle suppliche che le giungevano dai Messinesi e non solo. Talune caratteristiche nella scelta dei particolari (come la presenza

36. Deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani. Il medaglione, così come le altre opere esposte al Pepoli con la medesima provenienza studiate di seguito, sono state citate per la prima volta da G. Cardella, *Vecchi smalti di Sicilia*, in "Rivista Sicilia", num. 64 (1970), 10-13. Si veda anche *Mostra di Oreficerie Siciliane*, catalogo della mostra a cura di G. Bongiovanni, (Trapani: Assessorato Patrimonio Provincia Regionale di Trapani, 2003). Il medaglione in questione è stato citato da Di Natale, *I, 44 Serie*, 108; Eadem, *Gioielli*, 160. (Trapani: Assessorato Patrimonio Provincia Regionale di Trapani, 2003). Si rimanda al recente R. Cruciana, *Gioielli del tardo Seicento e del Settecento al Museo Pepoli. Ornamento personale e immagine di un'epoca*, in *Gioielli al Museo Pepoli. Un tesoro di arte e devozione*, a cura di M.C. Di Natale, R. Cruciana, (Palermo: Palermo University Press, 2023), 39-47.



Figura 7. Pietro Tondello, Medaglione con Madonna della Lettera, 1724, Acireale, cattedrale, tesoro di santa Venera, recto (© Enzo Brai).

delle testine di serafini e cherubini alati che si stagliano su soffici nuvolette a mo' di sipario), nella resa dei dettagli fisionomici e dei panneggi, unite a peculiarità tecniche, fanno propendere per un'attribuzione a orafo smaltista messinese dell'inizio del XVIII secolo, come suggerisce anche il formato ottagonale, rivedendo quella che era stata l'attribuzione fino a questo momento a Ioseph Bruno e alla seconda metà del XVII secolo. La placca, effettivamente ispirata a formule magistralmente codificate dal maestro (Fig. 6)<sup>37</sup>, difatti richiama alla mente l'opera quasi "gemella" seppur di formato ovale firmata e datata "Feci Pietro Tondello P(er) Devotione Messanae 1724" (Fig. 7) parte del tesoro di santa Venera nella cattedrale di Acireale<sup>38</sup>. La tradizione di Messina nella tecnica dello smalto appare significativa fin dal XIV secolo e a partire dal secolo successivo in tutta la Sicilia indossare ornamenti con tale lavorazione, fossero cinture o bottoni, divenne una prassi consolidata che avrebbe avuto un ruolo di primo piano nella sua evolu-

zione<sup>39</sup>, tanto che il Vecellio tra le peculiarità del costume delle nobildonne di Sicilia alla fine del XVI secolo cita proprio i bottoni smaltati<sup>40</sup>. Nel XVII secolo, sulla scorta dell'operato dei maestri francesi e svizzeri, in tutta Europa lo smalto si confermò una tecnica diffusissima oltre che per i gioielli anche per oggetti di culto.

Rimanendo in tema di iconografie mariane, un capitolo a parte è rappresentato da un medaglione esposto al Museo Pepoli (Fig. 8)<sup>41</sup>, per la sua unicità meritevole di ulteriori indagini nel prossimo futuro. La placca in smalto dipinto è interamente dominata da una *Madonna Glicofilusa*, che nella sua materna dolcezza rimanda alla *Madonna Tempi* (1507-08 ca.) di Raffaello e al suo noto sostrato iconografico

37. Si veda Di Natale, *Gioielli*, 157 e 159.

38. Di Natale, *I gioielli di Santa Venera*, 25-77, in part. 50-51.

39. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli*, 224-225.

40. Vecellio, *De gli abiti*, tav. 232.

41. Deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani. Si veda la nota 36.



donatelliano<sup>42</sup>, mentre il retro è privo di decorazione. L'interpretazione del tema ricalca sorprendentemente quello della *Madonna del divino aiuto* (post 1537) di Lucas Cranach (1472-1553) -che non a caso fin dal secondo decennio del XVI secolo nelle sue Madonne si ispirava a Perugino e Raffaello-, pittore di corte dell'Elettore di Sassonia Federico III (1463-1525) e amico di Martin Lutero (1483-1546) tanto da essere considerato interprete dello spirito della nuova fede<sup>43</sup>: opera ritenuta miracolosa che si trova presso il duomo di san Giacomo a Innsbruck (Fig. 9), ha goduto nei secoli di larga popolarità come attestano le varianti e copie presenti in collezioni private, pubbliche ed ecclesiastiche europee<sup>44</sup>. Il medaglione del Pepoli, pertanto, apre diversi interrogativi relativi intanto alla circolazione di un modello noto attraverso disegni e incisioni, confermando come le Madonne di Cranach siano state fra i più popolari oggetto di culto cattolico<sup>45</sup>, oppure viceversa al rapporto tra eresia, religione e arte nel XVII secolo in Sicilia; e poi all'origine e al contesto dell'opera. La scelta di tale iconografia da parte del committente fu determinata dalla fede protestante o dal successo riscosso dalla celebre tavola e dalle sue virtù taumaturgiche tramandate nel tempo? Nonostante le incertezze nella definizione anatomica del Bambino, che farebbe pensare a un intervento a più mani sulla placca, si rifanno al dipinto di Cranach alcuni precisi dettagli: l'affettuosità



Figura 8. Orofa e smaltista messinese (?), Medaglione con Madonna Glicofilusa, fine XVII secolo, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").

42. Per Raffaello e la Madonna Tempi si rimanda al catalogo della recente mostra tenutasi alla National Gallery di Londra (9 aprile-31 luglio 2022), D. Ekserdjian, T. Henry, *Raphael*, (London: National Gallery Pubns Ltd, 2022), in part. cat. 27, 164-165.

43. Fra i numerosi studi sul rapporto tra Cranach e la Riforma si segnala J.L. Koerner, *The Reformation of the Image*, London 2004. Sull'argomento si veda anche *I volti della Riforma. Lutero e Cranach nelle collezioni medicee*, catalogo della mostra a cura di F. De Luca, G.M. Fara, Firenze 2017.

44. Per l'opera si rimanda a M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *The paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, p. 148, num. 393, tav. 393.

45. Si veda *La Réforme en France et en Italie. Contacts, Comparaisons et Contrastes*, eds. P. Benedict, S. Seidel Menchi, A. Tallon, (Roma: Publications de l'École française de Rome, 2007).



Figura 9. Lucas Cranach il Vecchio, Madonna del divino aiuto, post 1537, Innsbruck, duomo di san Giacomo.

dell'abbraccio, l'intimità tra i due volti appoggiati l'un l'altro, l'allegro sgambettare del divino pargolo, i lunghi capelli biondi sciolti, in parte coperti da un velo trasparente (simbolo delle spose e, pertanto, delle nozze con lo Spirito Santo) della Vergine, che indossa la tunica azzurra e il manto rosso (a rappresentare il fatto che Ella ha portato la divinità - ovvero Gesù - nella sua umanità) capovolgendo quanto previsto dalla tradizione cristiana cattolica, mentre rivolge il fisso sguardo verso i fedeli; nonché altri dettagli del suo abbigliamento, come lo scollo della veste e le ampie maniche a sbuffo. Tutto ciò appare in linea con quella che era la concezione luterana della Vergine, giovane donna più che regina del cielo, senza aureola né corona, che abbraccia teneramente un bambino nudo, tema che si ricollega a un altro caro a Cranach e ai protestanti, quello del Cristo che benedice i

bambini. Tali considerazioni potrebbero suggerire un'origine non isolana della placca, magari di manifattura alpina- dalla metà del XVI secolo alcune corti germaniche erano divenute centri rinomati per l'arte dello smalto<sup>46</sup> -, poi montata in Sicilia come gioiello devozionale; d'altra parte la ricca cornice in filigrana d'argento è riferibile a maestranze messinesi come indicano anche le consonanze, soprattutto nella resa di stilizzati *fleur de lys*, con il medaglione precedentemente considerato.

Immancabile l'iconografia dell'Immacolata<sup>47</sup>, a sostegno della concezione immacolata della Vergine, concepita da Dio senza peccato

46. A. Cremonese Pastorello di Cornour, *Smalti tra arte e storia. Preziose testimonianze nei secoli*, (Torino: Daniela Piazza Editore, 2018): 164.

47. Resta fondamentale il saggio di Maria Concetta Di Natale, *L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia*, in *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura

prima di tutti i secoli, fortemente sostenuta dalla Chiesa anche se non ancora dogma (lo sarebbe diventato l'8 dicembre 1854 con la bolla *Ineffabilis Deus* promulgata da papa Pio IX), che dal 16 novembre 1624 era divenuta principale e primaria patrona e protettrice di Palermo e dal 23 febbraio 1643 principale patrona del Regno di Sicilia, anche grazie al fondamentale sostegno in questo senso dei Francescani<sup>48</sup>. La ragione della fortuna del soggetto mariano, Vergine, Madre di Dio e Immacolata, oltre che nel rilievo acquistato nel periodo della Controriforma va anche ricercata nella pietà materna e nella mediazione dinanzi a Dio tanto agognate ecumenicamente da parte dei fedeli. Il culto mariano si configura in questi anni come centrale e trasversale a livello sociale nella vita religiosa delle famiglie siciliane e, più in generale, del Mezzogiorno italiano. Una raffigurazione pittorica compendiaria dai toni vivaci domina la maggior parte delle opere considerate (Fig. 10), che propongono con delle piccole variazioni l'immagine della Vergine codificata dal pittore spagnolo Francisco Pacheco del Rio (1564-1644) sulla scorta della donna dell'*Apocalisse* (12, 1)<sup>49</sup>: in piedi<sup>50</sup>, con la veste rossa (e non, come di consueto, bianca) e sopra il mantello azzurro,



Figura 10. Orafo e smaltista siciliano, Medaglione con Immacolata Concezione, prima metà XVIII secolo, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani, recto (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli")

di Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella (Palermo: Provincia Religiosa di Sicilia, 2004) (Palermo: Biblioteca Franciscana Officina di Studi Medievale, 2006), 61-107, in part. 101-102. Cfr. pure R. Vadalà, *Catalogo delle opere*, in *Bella come la luna*, 166-167.

48. *Bella come la luna*, 2004; *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studio a cura di D. Ciccarelli, M.D. Valenza, Palermo 2006.

49. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1649. Cfr. Vincenzo Abbate, "Ad aliquid sanctum significandum". *Immagine della Purissima Reina tra Cinque e Seicento*, in *Bella come la luna*, 30-47.

50. Il bel *medaglione* finale di corona di rosario riferito alla bottega di Ioseph Bruno custodito al Museo Pepoli, già nel tesoro dell'Annunziata, che ha nel *recto* l'Immacolata e nel *verso* san Giuda la ritrae circondata da angeli e vestita di bianco, per cui cfr. Di Natale, *Gioielli*, 159.

le mani giunte e lo sguardo chino, avvolta in un fascio di luce, la falce lunare crescente sotto i piedi e raggi concentrici (a sostituire le dodici stelle) a circondarle il capo. Il medesimo stile pittorico, insieme all'identico utilizzo di cornici in filigrana d'oro o argento frutto dell'intersecarsi di intricati e carnosì girali vegetali in linea con la predilezione per i temi floreali propria dell'oreficeria europea barocca<sup>51</sup>, plausibilmente diffuse allo stesso modo nei vari centri di produzione dell'Isola, si ritrova anche nei coevi medaglioni databili alla prima metà del XVIII secolo raffiguranti altri culti mariani tra cui la Madonna del Rosario, che si era diffuso soprattutto ad opera dei Domenicani<sup>52</sup>. La Vergine solitamente viene raffigurata adagiata su vaporose nubi, con o senza san Domenico nell'atto di ricevere nelle sue mani il rosario<sup>53</sup>.

L'esaltazione del culto dei santi<sup>54</sup> in tali gioielli si palesa di rado tramite iconografie ufficialmente promosse dalla Chiesa riguardanti recenti canonizzazioni -il riferimento è, ad esempio, a Isidoro Lavoratore, Teresa d'Avila, Filippo Neri, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, proclamati santi il 12 marzo 1622 da Gregorio XV (pontefice negli anni 1621-1623)<sup>55</sup>-, che tanto impulso avevano dato alla produzione artistica in primo luogo italiana e spagnola tra XVI e XVII secolo<sup>56</sup>. Il *focus* pare piuttosto rappresentato da santi comunque legati alla Controriforma ma verso i quali la devozione era storicamente molto sentita in Sicilia<sup>57</sup>, o si era di recente rafforzata come nel caso di santa Rosalia<sup>58</sup>. Un pregevole medaglione ovale con *santa Caterina d'Alessandria*, esposto al Museo Pepoli di Trapani e di proprietà del Libero Consorzio Comunale della città (Fig. 11)<sup>59</sup>,

51. Cfr. J. Anderson Black, *Storia dei gioielli*, a cura di F. Sborgi Novara (Milano: De Agostini, 1973), 188, 193.

52. Si veda M.A. Coniglione, *La provincia domenicana di Sicilia*, (Catania: Tip. Strano, 1937)..

53. Per esemplari con simili iconografie si rimanda a Di Natale, *Gioielli*, 165, fig. 16.

54. Per lo sviluppo dei modelli agiografici che hanno contribuito a definire l'identità cattolica italiana si veda M. Gotor, *Chiesa e santità nell'Italia moderna* (Bari: De Donato editore, 2004). Si veda anche J.M. Sallmann, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, (Lecce: Argo, 1996).

55. Cfr. A. Anselmi, *Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)*, in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, atti del convegno a cura di José Luis Colomer (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003), 221-246; M.A. Gotor Facello, *Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca*, in C.J. Hernando Sánchez, *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Il vol. (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, II), 621-639.

56. Si rimanda a *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi editore, 2014).

57. Cfr. O. Caietano, *Vitae Sanctorum Siculorum*, 1657.

58. G. Cascini *Di S. Rosalia vergine palermitana libri tre*, Palermo 1651. Per l'argomento si segnalano S. Cabibbo, *Santa Rosalia tra terra e cielo. Storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*, (Palermo: Appresso i Cirilli, 1651) (Palermo: Sellerio Editore, 2004); G. Fiume, *Il Santo moro. I processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)* (Milano: Franco Angeli, 2002), 134-154; F. D'Avenia, *Giannettino Doria. Cardinale della Corona Spagnola (1573-1642)* (Roma: Viella, 2021), 147-168.

59. Vedi nota 41.



Figure 11-12. Orafo e smaltista messinese, Medaglione con santa Caterina d'Alessandria d'Egitto (recto) e san Cristoforo che porta Gesù Bambino (verso), fine XVII secolo, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani, recto e verso (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli")

è esemplificativo in tal senso. Il racconto agiografico sulla Santa, vergine e martire, una dei quattordici santi ausiliatori, era stato criticato da Lutero, giudicato privo di fondamenti storici e inaccettabile sul piano della fede<sup>60</sup>. Per cui la sua presenza va interpretata anche nell'ottica di una difesa ed esaltazione del culto. La Santa, con i biondi capelli raccolti circondati da un'aura raggata, il volto candido, i lineamenti delicati e la posa di tre quarti, ha con sé gli attributi che solitamente la distinguono: la corona sulla testa e gli abiti regali, a sottolineare l'origine principesca; la palma simbolo del martirio nella mano destra; la spada, ovvero l'arma che le tolse la vita mediante decapitazione, di cui s'intravede l'elsa sostenuta con la mano sinistra; la duplice ruota dentata, a ricordo del supplizio subito per volontà dell'imperatore romano Massenzio (278-312 d.C.), di cui ne viene raffigurata una parte sotto la mano destra. La rappresentazione iconografica rivela dei punti di contatto con alcune di quelle diffuse in area veneta nel XVII secolo ma ha anche alle spalle la tradizione siciliana, si pensi alla statua di *santa Caterina* (1534) di Antonello Gagini nell'omonima chiesa palermitana. La cornice in filigrana d'ar-

60. Stefano Cavallotto, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero* (Roma: Viella, 2009), 78-79, 81-82.



Figura 13. Hieronymus Bosch, San Cristoforo che porta Gesù Bambino, Rotterdam, Boijmans Van Beuningen Museum.

gento si configura come un tipico manufatto messinese, con spiccate similitudini ornamentali con quelle della *Madonna della Lettera* e della *Madonna Glicofilusa* già menzionate. Non sorprende ritrovare sul retro *san Cristoforo che porta Gesù Bambino*- anche la sua storicità era stata criticata da Lutero<sup>61</sup>-, iconografia legata all'etimologia del nome del Santo, che scalzo attraversa il fiume nel bosco con il bastone fiorito nella mano sinistra (Fig. 12). La presenza del luminoso paesaggio retrostante con castello dalle tonalità verde e azzurro rappresenta un elemento che conferisce vivacità e freschezza alla scena, memore delle soluzioni compositive del maestro messinese Giuseppe Bruno e al contempo di suggestioni iconografiche fiamminghe, il riferimento è alla tavola con il medesimo soggetto di Hieronymus Bosch (1450 ca.-1516)<sup>62</sup> che l'autore dello smalto pare in qualche modo conoscere (Fig. 13).

Similmente il culto di sant'Antonio da Padova aveva avuto un rilancio in chiave controriformistica, come pure quello di san Nicola di Bari e di san Sebastiano, tanto da guadagnarsi un ruolo di primo piano come soggetto di monili devozionali. San Giuseppe fu una figura valorizzata e promossa in maniera decisa durante la Controriforma, all'interno di un ripensamento più generale del concetto di famiglia e dei ruoli al suo interno, come "guida, educatore, capo autorevole e vigile"<sup>63</sup> da parte

61. Cavallotto, *Santi nella Riforma*, 82-84.

62. Cfr. W. Dello Russo, *Bosch*, Milano 2008; *Bosch e un altro Rinascimento*, a cura di Bernard Aikema, Fernando Checa Cremades (Milano: 24 Ore Culture, 2022).

63. Annarosa Dordoni, *San Giuseppe padre, educatore e capo della Sacra Famiglia in età tridentina e post-tridentina (secoli XVI-XVII)*, "Rivista di Vita Spirituale", num. 3 (2015): 423-444.



Figura 14. Orafo e smaltista siciliano, Medaglione con san Giuseppe e il Bambino Gesù, prima metà XVIII secolo, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").



Figura 15. Orafo e smaltista siciliano, Medaglione con san Giuseppe, prima metà XVIII secolo, Trapani, Museo Regionale "Agostino Pepoli", deposito del Libero Consorzio Comunale di Trapani (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").

del Carmelo Riformato, dei Gesuiti e poi con il decreto dell'8 maggio 1621 con il quale papa Gregorio XV estendeva la festa del 19 marzo all'orbe cristiano. La figura del Santo da solo, in assenza di altre figure o componenti della Sacra Famiglia, inizia a ritagliarsi così un ruolo di primo piano nei medaglioni devozionali parimenti a quanto avveniva nelle altre forme di espressione artistica<sup>64</sup>, arti decorative comprese come ad esempio nella scultura eburnea trapanese destinata alla devozione privata<sup>65</sup>. Nelle placche illuminate dallo smalto si tende a sottolineare la sua tenera possanza, che ben rende il ruolo di capofamiglia ma anche di uomo umile e lavoratore. Egli è raffigurato generalmente in due distinti modi, mentre tiene teneramente tra le sue braccia il piccolo Gesù in posizione supina, sulla scorta della svolta iconografica operata da Guido Reni (1575-1642), oppure da solo, ma sempre con le medesime caratteristiche: anziano e barbuto, l'aureola raggiata luminosa intorno al capo, con un vestito di foggia antica viola, il mantello

64. Si veda S. Simoni, *San Giuseppe. Iconografie di un padre fra cura e affetto*, in *Babbo mio. Nuovi padri, nuove paternità* (Ravenna: Danilo Montanari Editore, 2009), 22-32.

65. Cfr. *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di Maria Concetta Di Natale (Palermo: Regione siciliana, 2003), 169-175.

arancione, la verga fiorita in mano e talvolta il libro sotto il braccio sinistro (Figg. 14-15).

Soprattutto nei gioielli databili alla prima metà del XVIII secolo si rileva, anche in ragione della committenza più variegata, una pittura in miniatura frutto di una produzione quasi “standardizzata” in cui sembra contare più il contenuto religioso che la qualità delle immagini raffigurata, prive di espressioni carismatiche ma con gli attributi iconografici in bella mostra, facilmente riconoscibili in virtù di ciò. Essi nascevano per rispondere a bisogni anche ornamentali ma innanzitutto pratici, funzionali alla preghiera e al culto privato. Loro caratteristica precipua è la facile interpretazione per favorire un immediato rapporto del fedele che li indossava con il soggetto sacro prescelto. Nella maggior parte dei casi si tratta della semplificazione di modelli iconografici noti e ampiamente circolanti in cui, per citare una riflessione di Antonino Buttitta a proposito delle arti popolari, “vi è scarso posto per le innovazioni e grande spazio per la ripetizione”<sup>66</sup>. Ciò si verifica tanto più nei medaglioni devozionali contenenti le effigie di santi particolarmente cari a tutto il popolo siciliano, invocati in caso di patologie, pestilenze, carestie, pericoli mortali che, come già avveniva nella seconda metà del XVII secolo e nelle immagini mariane, raramente venivano dipinti a figura intera ma piuttosto a mezzobusto o sino al ginocchio per motivi legati alle esigue dimensioni di tali gioielli. È il caso di tanti santi, tra i quali si citano la patrona di Catania sant’Agata (con i seni recisi sul piatto e la palma), il patrono principale di Trapani il carmelitano sant’Alberto degli Abati (con in mano il libro delle Sacre Scritture e la lucerna accesa), la patrona principale di Siracusa santa Lucia (con la palma e gli occhi sul piatto), la patrona principale di Palermo santa Rosalia (con la corona di rose rosse e bianche, il teschio e il crocifisso)<sup>67</sup>. Per cui indossare sacre immagini voleva dire anche indossare una sorta di protezione e difesa dai mali fisici e spirituali. Sorprende l’assenza dell’iconografia della Madonna di Trapani, patrona del Mediterraneo<sup>68</sup>,

66. A. Buttitta, *Introduzione*, in A. Buttitta, M. Minnella, *Pittura popolare su vetro in Sicilia*, (Palermo: Sellerio Editore, 2010), 9.

67. Per il rapporto tra alcuni dei santi citati e le arti decorative in generale si vedano Maria Concetta Di Natale, *Santa Rosalia* e Gaetano Bongiovanni, *Vi.8 Sant’Alberto degli Abati*, in *Materiali preziosi*, 245-254, 271-272. Cfr. pure *Sant’Agata*, a cura di L. Duour, Roma-Catania 1996 e il numero dedicato a *Santa Lucia a Siracusa* di “Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell’arte e di arti liturgiche”, fasc. 921, novembre/dicembre 2020, vol. CVIII.

68. Per l’argomento R. Cruciata, *Devozione per la Madonna di Trapani a Malta tra Sei e Settecento: la statua del convento di Santa Maria di Gesù di Valletta e altre opere siciliane*, in *Scientia et Religio Studies in memory of Fr George Aquilina OFM (1939-2012) Scholar, Archivist and Franciscan Friar*, ed. by M.J. Azzopardi (Malta: A Wignacourt Museum Publication, 2014): 275-293 con bibliografia precedente. Si veda pure Eadem, *Intrecci preziosi*, 73-75, 154-155, 157, 163; Eadem, *The Circulation of Alabaster Versions of the Madonna of Trapani in the Mediterranean Area (Sicily, Malta and Spain). An Artistic, Cultural, Religious and Social Phenomenon of the Modern Period*, in *ESRARC 2019 11TH European Symposium on Religious*



tra quelle considerate, anche alla luce del fatto che dopo esser stata riconosciuta insieme a sant'Alberto principale artefice della liberazione di Trapani dalla peste del 1624<sup>69</sup> i due culti erano strettamente correlati nell'immaginario devozionale cittadino, come dimostra ancora nella seconda metà del XVIII secolo la relazione descrittiva contenuta nell'inedito documento datato 20 luglio 1763 riguardante un apparato effimero in velluto, oro, argento e specchi che doveva decorare il Palazzo del Senato della città in occasione dei festeggiamenti per i due patroni principali<sup>70</sup>.

L'iconografia delle placche non sempre è indicativa della loro città di produzione, oppure di quella dell'intero manufatto, anche perché, come si è cercato di evidenziare, nel periodo preso in analisi i centri isolani specializzati in tal senso erano molteplici. Senza sottovalutare i naturali spostamenti degli artisti per motivazioni private o lavorative. Molto spesso, inoltre, a livello tecnico era diffuso una sorta di assemblaggio tra placche e cornici con manifattura e talvolta datazione distinta. L'auspicata riscoperta di una pertinente documentazione rivelatrice di nuovi nominativi di orafi, argentieri, smaltisti e altre maestranze coinvolte nella lavorazione dei medaglioni devozionali potrà consentire di fornire maggiori punti fermi sulla loro produzione, datazione, origine geografica e relativa circolazione. Lo studio ha tentato di offrire un nuovo approccio a tali gioielli, affascinanti documenti storico-artistici, religiosi e sociali del periodo a cavallo tra la metà del XVII e del XVIII secolo. Gioielli anche al servizio del culto divino.

## Bibliografia

Abbate, Vincenzo. "Ad aliquid sanctum sinificandum". Immagine della Purissima Reina tra Cinque e Seicento". In *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, 30:-47. Palermo: 2004.

Accascina, Maria. *Oreficeria di Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1974.

Aikema, Bernard; Checa Cremades, Fernando, coords. *Bosch e un altro Rinascimento*. Milano: 24 Ore Cultura, 2022.

---

*Art, Restoration & Conservation Proceedings Book*, eds. by M.L. Vázquez de Áredos-Pascual, I. Rusu, C. Pelosi et al. (Torino: Kermes, 2019): 56-58.

69. Si veda Roberta Cruciatà, *Amulet, Cure and Ornament. Red Coral in Trapani during the Plague Epidemics of 1575 and 1624*, in *Contagion and Visual Culture in the Central Mediterranean. A multidisciplinary collection of essays*, ed. Christian Attard, (Malta: Midsea Books, 2023) 91-103.

70. AST (Archivio di Stato, Trapani), Not. M.M. Di Blasi, vol. 14177, ff. 161-163 (*Relazione del Paramento deve farsi nel Prospetto del Palazzo Senatorio per la solennità del Glorioso Patrono S(anto). Alberto e della Vergine S(anti)S(i).ma di Trapani, fatta da me infra(scri)tto In per(so)na del Illus(triss)mo Senato di questa Città di Trapani, oggi li 20 luglio 1763*).

- Anderson Black, J., *Storia dei gioielli*, a cura di Franco Sborgi Novara. Milán: De Agostini, 1973.
- Anselmi, Alessandra, coord., *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*. Roma: Gangemi editore, 2014.
- Anselmi, Alessandra, coord., "Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)". In *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, atti del convegno (Madrid, 28-30 maggio 2001), a cura di José Luis Colomer, 221-246. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003.
- Anuska Patitucci, Cecilia. "La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia". In *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno di studio (Valenza, 7-8 ottobre 2000), a cura di Lia Lenti, Lia e Dora Liscia Bemporad, 27-39. Venezia: Marsilio, 2001.
- Arbeteta Mira, Letizia. "Joyas sicilianas del siglo XVII en collecciones particulares españolas. Nuevas obras de Joseph o Giuseppe Bruno y taller". In *Estudios de Platería. San Eloy 2019*, a cura di Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 113-127. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2019.
- Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche*, fasc. 921 (novembre/dicembre 2020), vol. CVIII.
- Balzan, Francesca. *Jewellery in Malta. Treasures from the Islands of the Knights*. Malta: Midsea Books, 2009
- Benedict, Philip, Seidel Menchi, Silvana, Tallon, Alain, coords. *La Réforme en France et en Italie. Contacts, Comparaisons et Contrastes*. Roma: Ecole Française de Rome, 2007.
- Bianchi, Ilaria. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Compositori, 2008.
- Biron, Isabelle. *Émaux sur métal du IXe au XIXe siècle. Histoire, technique et matériaux*. Dijon: Faton, 2015.
- Bongiovanni, Gaetano, coord. *Mostra di Oreficerie Siciliane*. Trapani: Assessorato Patrimonio Provincia Regionale di Trapani, 2003.
- Buttitta, Antonino. "Introduzione". In *Pittura popolare su vetro in Sicilia*, a cura di Antonino Buttitta y Melo Minnella, Melo, 9. Palermo: Sellerio Editore, 2010.
- Cabibbo, Sara. "Le "Vitae sanctorum sicularum" di Ottavio Caietano". In *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo: strutture, messaggi, fruizione*, a cura di Sofia Boesch Gajano, 181-195. Fasano di Brindisi: Schena Editore, 1990.

- *Santa Rosalia tra terra e cielo. Storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*. Palermo: Sellerio Editore, 2004.
- *Il Paradiso del Magnifico Regno. Agiografi, santi e culti nella Sicilia spagnola*. Roma: Viella, 1996.
- Caietano, Ottavio. *Vitae Sanctorum Siculorum ex Antiquis Graecis Latinisque Monumentis, & ut plurimum ex M.S.S. Codicibus nondum editis collectae, aut scriptae, digeste, iuxta feriem annorum Christianae Epochae, & Animadversionibus illustratae*. Palermo: apud Cirillos, 1657.
- Caietano, Ottavio. *Raguagli delli ritratti della santissima Vergine nostra Signora piu celebri, che si riveriscono in varie chiese nell'isola di Sicilia aggiuntavi una breve relatione dell'origine, e miracoli di quelli opera postuma del r. p. Ottavio Caietano della Compagnia di Gesu trasportata nella lingua volgare da un devoto servo della medesima santissima Vergine e cresciuta con alcune pie meditazioni sopra ciascun passo della vita della medesima*. Palermo: per Andrea Colicchia, 1664, rist. anast. 1991.
- Cardella, Cardella. "Vecchi smalti di Sicilia". *Rivista Sicilia*, num. 64 (dicembre 1970): 10-13.
- Cascini, Giordano. *Di S. Rosalia vergine palermitana libri tre*. Palermo: Appresso i Cirilli, 1651.
- Cavallotto, Stefano, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero* Roma: Viella, 2009.
- Cellini, Benvenuto. *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano per cura di Carlo Milanese*. Firenze: Felice Le Monnier, 1857.
- Ciccarelli, Diego, Valenza, Marisa Dora, coords. *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studio (Palermo, 1-4 Dicembre 2004). Palermo: Officina di Studi Medievali, 2006.
- Coniglione, Matteo Angelo. *La provincia domenicana di Sicilia*. Catania: Tip. Strano, 1937.
- Cremonte Pastorello di Cornour, Anna. *Smalti tra arte e storia. Preziose testimonianze nei secoli*. Torino: Daniela Piazza editore, 2018.
- Cruciana, Roberta. "Devozione per la Madonna di Trapani a Malta tra Sei e Settecento: la statua del convento di Santa Maria di Gesù di Valletta e altre opere siciliane". In *Scientia et Religio Studies in memory of Fr George Aquilina OFM (1939-2012) Scholar, Archivist and Franciscan Friar*, a cura di John Azzopardi, 275-293. Malta: A Wignacourt Museum Publication, 2014.

- . *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*. Palermo: "plumelia" edizioni, 2016.
- . "The Circulation of Alabaster Versions of the Madonna of Trapani in the Mediterranean Area (Sicily, Malta and Spain). An Artistic, Cultural, Religious and Social Phenomenon of the Modern Period". In *ESRARC 2019 11TH European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation Proceedings Book*, eds. by Maria Luisa Vázquez de Áredos-Pascual, Iulian Rusu, Claudia Pelosi et al., 56-58. Torino: Kermes, 2019.
- . "Amulet, Cure, and Ornament. Red Coral in Trapani during the Plague Epidemics of 1575 and 1624". In *Contagion and Visual Culture in the Central Mediterranean. A multidisciplinary collection of essays*, a cura di Christian Attard, 91-103. Malta: Midsea Books, 2023.
- D'Avenia, Fabrizio. *Giannettino Doria. Cardinale della Corona Spagnola (1573-1642)*. Roma: Viella, 2021.
- Dello Russo, William. *Bosch*. Milano: Electa, 2008.
- De Luca Francesca, Fara, Giovanni Maria, coords. *I volti della Riforma. Lutero e Cranach nelle collezioni medicee*. Firenze: Giunti, 2017. Catalogo della mostra, Galleria degli Uffizi a Firenze, 31 ottobre 2017-7 gennaio 2018.
- Di Bella, Saverio. *La rivolta di Messina (1674-78) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2001.
- Di Blasi, Giovanni Evangelista. "Sugli antichi divieti del lusso e del gioco in Sicilia". In *Nuova Raccolta di opuscoli di autori siciliani*, t. III, 189-213. Palermo: Solli, 1790.
- . *Storia cronologica dei vicerè luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*. Palermo: Stamperia Oreete, 1842.
- Di Gregorio, Rosario. "Lusso e maniere di vestire delle donne siciliane dei mezzani tempi". In *Discorsi intorno alla Sicilia*, t. I, 107-113. Palermo: Pedone e Muratori, 1821.
- Di Natale, Maria Concetta. "I gioielli della Madonna di Trapani". In *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento* a cura di Maria Concetta Di Natale. Milano: Electa, 1989. Catalogo della mostra, Museo Pepoli a Trapani, 1 luglio-30 ottobre 1989.
- . "Le vie dell'oro: dalla dispersione alla collezione". In Di Natale, Maria Concetta, coord., *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, 22-44. Milano: Electa, 1989. Catalogo della mostra, Museo Pepoli a Trapani, 1 luglio-30 ottobre 1989.

- , coord. *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Milano: Electa, 1989.
- , *I tesori nella Contea dei Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*, con un contributo di Gaetano Bongiovanni. Caltanissetta: Sciascia Editore, 1995.
- ; Abbate, Vincenzo, coords., *Il tesoro nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani* (Palermo: Novecento, 1995). Catalogo della mostra, Museo Regionale Pepoli a Trapani, 2 dicembre 1995-3 marzo 1996.
- , *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio Editore, 2000, II ed. 2008.
- , coord. *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano: Charta, 2001. Catalogo della mostra, Albergo dei Poveri a Palermo, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001.
- , *Ave Maria. La Madonna in Sicilia immagini e devozione*. Palermo: Flaccovio, 2003.
- , coord. *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*. Palermo: Regione siciliana, 2003. Catalogo della mostra, Museo Regionale Pepoli a Trapani, 15 febbraio-30 settembre 2003.
- , "L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia". In *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, a cura di Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella. Palermo: 2004.
- , ""Cammini" mariani per i tesori di Sicilia - Parte I". *OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, num. 1 (giugno 2010): 15-57.
- , ""Cammini" mariani per i tesori di Sicilia - Parte II". *OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, num. 2 (dicembre 2010): 13-39.
- , coord. *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*. Palermo: Novecento, 2014.
- , "I giogali di Santa Venera ad Acireale". In *Il tesoro di Santa venera ad Acireale* a cura di Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, 25-76. Palermo: Credito Siciliano, 2017.
- Dordoni, Annarosa. "San Giuseppe padre, educatore e capo della Sacra Famiglia in età tridentina e post-tridentina (secoli XVI-XVII)". *Rivista di Vita Spirituale*, núm. 3 (luglio-settembre 2015).
- D'Orey, Leonor, *Five Centuries of Jewellery*. Nacional Museum of Ancient Art, Lisbon. London- Lisbon: Scala Books, 1995.

- Dufour, L. coord. *Sant' Agata*. Roma-Catania: 1996.
- Ekserdjian, David; Henry, Tom. *Raphael*. London: National Gallery London, 2022.
- Fiume, Giovanna. *Il Santo moro. I processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)*. Milano: Franco Angeli, 2002.
- Franzon, Serena. "Moderare il lusso, esibire l'identità cattolica. Monià li devozionali nell'età della Controriforma". In *Oltre l'Ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, atti della giornata di studio internazionale (Padova, 22 febbraio 2019), a cura di Molli Baldissin e Serena Franzon, 59-68. Palermo: Palermo University Press, 2020.
- Friedländer, Max J.; Rosenberg, Jacob. *The paintings of Lucas Cranach*. New York: Wellfleet, 1978.
- Gallamini, Paola. "La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII - XVIII-XIX (parte I)". *Medaglia*, num. 24 (1989): 35-78.
- . "*La medaglia devozionale cristiana: secoli XVII - XVIII-XIX (parte II, secolo XVIII)*". *Medaglia*, num. 25 (1990): 60-124.
- Gotor, Miguel. *Chiesa e santità nell'Italia moderna*. Bari: Laterza, 2004.
- . "Le canonizzazione dei santi spagnoli nella Roma barocca". In Hernando Sánchez, Carlos José, coord., *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, actas del Congreso Internacional (Roma, 8-12 mayo 2007), 2: 621-639. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007.
- Hackenbroch, Yvonne. *Jewels of the Renaissance*. London: 1979, Assouline ed. 2015.
- . *Enseignes. Renaissance Hat Jewel*, Firenze: SPES, 1996.
- Koerner, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. London: University of Chicago Press, 2004.
- Lanza di Scalea, Pietro. *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*. Palermo-Torino: Carlo Clausen, 1892.
- Leone de Castris, Pierluigi. "L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese. 1290-1350: lo stato della questione". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, vol. 21, num. 1 (1991): 329-357.
- Maggiore-Perni, Francesco. *La popolazione di Sicilia e di Palermo dal X al XVIII secolo*. Palermo: Virzì, 1892.
- Mâle, Emile. *L'Arte Religiosa nel '600. Italia Francia Spagna Fiandra*. Milano: Jaca book, 1984.

- Muller, Priscilla E. *Jewels in Spain 1500-1800*. New York: The Hispanic Society Museum, 2012.
- Musolino, Grazia. "Giuseppe Bruno e le insegne cavalleresche nella gioielleria messinese del XVII secolo". In *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Rizzo, 176-189. Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2008.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina, Campanini, Antonella, coords. *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*. Roma: Carocci, 2003.
- Natoli, Luigi. *La civiltà siciliana del secolo XVI*. Palermo: Remo Sandron Editore, 1895.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas*. Sevilla: por Simon Faxardo, 1649.
- Paleotti, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Bologna: 1582.
- Palermo, Daniele. *Sicilia 1647. Voci, esempi, modelli di rivolta*. Palermo: Associazione no profit Mediterranea, 2009.
- Preto, Paolo. "Una lunga storia di falsi e falsari". *Mediterranea. Ricerche storiche*, a III (aprile 2006): 17-38.
- Ribot, Luis. *La rivolta antispagnola di Messina. Cause e antecedenti (1591-1674)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- Rosa, Mario. "Pietà mariana e devozione del Rosario nell'Italia del Cinque e Seicento". In *Religione e società nel Mezzogiorno*, 217-241. Bari: De Donato editore, 1976.
- Sallmann, Jean-Michel. *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*. Lecce: Argo, 1996.
- Salomone Marino, Salvatore. "Le pompe nuziali e il corredo delle donne siciliane ne' secoli XIV-XV-XVI". *Archivio Storico Siciliano*, n.s., a. I, f. I (1876): 209-221.
- Samperi, Placido. *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*. Messina: Giacomo Matthei stampatore camerale, 1644.
- Simoni, Serena. "San Giuseppe. Iconografie di un padre fra cura e affetto". In *Babbo mio. Nuovi padri, nuove paternità*, 22-32. Ravenna: Danilo Montanari Editore, 2009.
- Speel, Erika. *Dictionary of Enamelling. History and Techniques*. Aldershot-Brookfield: Lund Humphries, 1998.

- Unger, Marjan. *Jewellery in context. A multidisciplinary framework for the study of jewellery*. Europe: Arnoldsche, 2019.
- Vecellio, Cesare. *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*. Venezia: Per Combi, & LaNoù, 1590.
- Vitella, Maurizio. "Tra normativa e creatività. Calici in Sicilia dopo il concilio di Trento". In *Arredare il sacro Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo* a cura di Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, 39-48. Ginevra-Milano: Skira, 2015.
- . "Le Istruzioni di San Carlo Borromeo". In *L'arte cristiana in Italia. Ria nascita*, a cura di Timothy Verdon, 323. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006.



# El *rostrillo*, joya mariana por excelencia. A propósito de un dibujo de la Biblioteca Nacional de España

The “rostrillo”, Marian jewel par excellence.  
Regarding a drawing from the National Library  
of Spain

María Jesús Mejías Álvarez  
Universidad de Sevilla

## Resumen:

Las efigies marianas han sido revestidas y enjoyadas por la devoción popular a lo largo de los siglos. Este artículo pretende subrayar la relevancia artística y conceptual adquirida por una joya netamente mariana como es el *rostrillo*. Para lograr tal objetivo se estudia su evolución estilística a través de varias piezas que pertenecen a distintas imágenes marianas españolas. Se complementa con el análisis de un dibujo que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, que representa un diseño anónimo de esta singular alhaja.

**Palabras claves:** joyas; *rostrillo*; dibujo; joyería mariana; Biblioteca Nacional de España.

## Abstract:

Marian effigies have been dressed and jeweled by popular devotion throughout the centuries. This article intends to underline the artistic and conceptual relevance acquired by a purely Marian jewel such as the *rostrillo*. To achieve this objective, its stylistic evolution is studied through several pieces that belong to different Spanish Marian images. It is complemented by the analysis of a drawing that it preserved in the National Library of Spain, which represents an anonymous design of this singular jewel.

**Keywords:** jewelry; *rostrillo*; drawing; Marian jewelry; National Library of Spain.

Los primeros indicios teológicos que llevaron a considerar a la Virgen María como Reina de los Cielos (*Regina Coeli*) se producen cuando en el Concilio de Éfeso de 431 se hace referencia a su maternidad divina, definiéndose dogmáticamente como Madre de Dios. Por lo tanto, su título de realeza queda fundamentado por su condición de ser madre de Jesús, el Salvador. La base teológica deriva también de la enseñanza católica que declara que al final de su vida terrenal, María es *asunta* en cuerpo y alma al cielo, y allí se le honra como Reina<sup>1</sup>. Además, la realeza de María es una participación de la realeza de su hijo Jesús que se manifiesta en las fuentes bíblicas. Partiendo del concepto de la *Theotokos* (Madre de Dios), la Majestad de María se representa sentada con el Niño en su regazo (*Kyriotissa* o *Panakranta*, "la que todo lo gobierna"), lo que muestra como la complejidad de conceptos mariológicos se expresó en multitud advocaciones, cada una de las cuales adquirió una convención iconográfica. El título de Reina conlleva el desarrollo de una serie de iconografías marianas que se traducen en el ámbito artístico presentando a la Virgen ya coronada, o en el propio acto de su coronación, entronizada o simplemente vestida de reina. En el mundo bizantino ya se pueden ver representaciones de la Virgen como Reina sentando las bases de la iconografía medieval, mientras que el tema de la coronación de la Madre de Dios se inicia a mediados del siglo XII difundiéndose a lo largo de toda la Baja Edad Media y la Edad Moderna. En cualquier caso, la apariencia y el atuendo de la imagen de María obtuvo un papel relevante como reflejo de los gustos y la moda de la cada una de las épocas. Así, desde el siglo XV en la pintura y escultura del arte de Flandes aparecen amplias referencias profanas en la vestimenta de los protagonistas de las escenas religiosas, especialmente, las dedicadas a la Pasión de Cristo (*Tríptico del Descendimiento* de Roger Van der Weydem, ca. 1443), pronto asimiladas y aceptadas en la Península Ibérica.

La incorporación de la indumentaria textil profana en las imágenes góticas marianas de bulto redondo en España, en general, y en el ámbito sevillano, en particular, se produce en la segunda mitad del siglo XIII. Sus vestiduras se asocian a las de las damas de la nobleza castellana de la época, y su evolución va ligada a la de la moda de la Corte<sup>2</sup>. Se imponían los vestidos de ricas telas, las túnicas ceñidas acompañadas

1. John Otto, *Dictionary of Mary: Behold your Mother* (Nueva York: Catholic Book Publishing, 1985), 283-284.

2. Carmen Bernis, "La moda y las imágenes góticas de la Virgen", *Archivo Español de Arte*, núm. 173, tomo 43 (1970), 193-218.

de mantos, y se presentaban tocadas con coronas como símbolo de la realeza. Pero existen dificultades para el estudio de estas tempranas vestimentas; la primera de ellas es la escasez de restos materiales conservados, seguida de la parcialidad de las fuentes documentales, por lo que las representaciones pictóricas y las tallas policromadas en su trasunto textil se convierten en fuentes secundarias imprescindibles para el conocimiento de éstas. Sirvan dos ejemplos de tallas medievales (ambas exentas, realizadas en madera de cedro policromada) que propugnan el culto a la Realeza de María, como es el de la Virgen de Guadalupe de Extremadura y la de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla), que ya fueron vestidas con ropajes a fines del siglo XIV y en el siglo XV, respectivamente. Hay constancia documental que desde 1389 la Virgen extremeña se vestía y alhajaba con ropas profanas que le donaban los devotos según el inventario de bienes que le fue entregado a los monjes jerónimos cuando se hicieron cargo del monasterio<sup>3</sup>, mientras que para la Patrona de Carmona los primeros vestigios de lo que se pueden considerar sus primeros atuendos textiles aparecieron en el año 1965 cuando la imagen fue restaurada<sup>4</sup>, pues la talla al ser despojada de las ricas vestimentas que tradicionalmente luce, apareció envuelta en una camisa, probablemente de finales del siglo XV.

El vestir, o revestir, y disfrutar las imágenes marianas alcanzó desde el primer tercio del siglo XVI un gran auge, poniendo las bases para su incremento en los siglos del Barroco, y su pervivencia hasta la actualidad<sup>5</sup>. Pero la jerarquía eclesiástica veía en esta práctica un exceso de vulgarización de las imágenes, y pedían contención en la práctica y decoro en las vestimentas, según queda constatado en los numerosos sínodos que legislaron al respecto<sup>6</sup>. Aun así, el recurso de la vestimenta y de las joyas utilizadas por una determinada imagen sagrada fijó su iconografía en una auténtica conciliación de los conceptos religiosos con elementos de la vida profana. A partir del siglo XVI la iconografía de la indumentaria de las Vírgenes letíficas de vestir, o *vestideras*, queda fijada como un trasunto del traje cortesano de la época. Se trata de un

- 
3. Letizia Arbeteta Mira, "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeles de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de Dialectología y tradiciones populares* (CSIC), Vol. LI, 2 (1996), 97-105.
  4. José Rodríguez Rivero-Carrera, "Notas sobre la restauración de la imagen de Nuestra señora de gracia. Patrona de Carmona". En *La Virgen de Gracia de Carmona*, ed. José María Carmona Domínguez, (Carmona, Hermandad de Nuestra Señora de la Santísima Virgen de Gracia, 1990), 53-70.
  5. Palma Martínez-Burgo García, "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca", en *Actas Simposio Nacional Pedro de Mena y su época (Málaga-Granada, 5-7 de abril de 1989)*, coord. José Miguel Morales Folguera (Málaga: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, 1990), 149-155.
  6. Diego Suárez Quevedo, "De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", *Anales de Historia del Arte*, núm. 8 (1998): 264.

vestido rígido, suntuoso y confeccionado con ricos tejidos de colores, de volumetría cónica yuxtapuesta de manera angulosa que acentúa la estrechez de la cintura, en la que se confrontan *jubón*, o corpiño, y *basquiña*, o falda, con *verdugado* interior para remarcar la forma cónica y lisa. Todo ello completado con mantos, tocas y paños de rostro destinados, estos últimos, a enmarcar la cara. Por otra parte, la *Mater Dolorosa*, como tema independiente de la escena del Calvario, representada sola y sumergida en su dolor, ataviada de luto, adquiere gran éxito en España en la segunda mitad del siglo XVI. Esta iconografía se difunde, impulsada por la orden de San Francisco de Paula (Mínimos) bajo la advocación de la *Soledad*, a partir de la ejecución de una escultura de vestir arrodillada, con las manos entrelazadas, realizada en 1565 por Gaspar Becerra encargada por la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, a partir de un modelo pictórico francés<sup>7</sup>. Su apariencia e indumentaria, propia de las viudas reales de la Casa de Austria, conformada por *monjil* (vestido sencillo, recatado, amplio que servía para disimular las formas del cuerpo)<sup>8</sup>, manto de color negro, toca blanca que enmarcaba el rostro, y rosario negro, fue establecida por la camarera mayor de la reina, la duquesa-viuda de Ureña<sup>9</sup>. A partir de este momento surgieron otras versiones escultóricas que representaban los dolores de María. A todas se les incorporaron joyas metálicas que aludían a su sufrimiento como un corazón atravesado por siete cuchillos, o simplemente un puñal que clavado en el pecho sobresalía de la indumentaria, así como aureola o ráfagas de plata como símbolos de su divinidad.

Las imágenes marinas sobrevestidas, o las concebidas para ser vestidas, se convierten en sagrados simulacros, articulándose su indumentaria y sus joyas como complementos inequívocos de su iconografía<sup>10</sup>. Pero en muchas ocasiones el estudio de estas últimas resulta complicado, tanto por la dificultad a su acceso como por la pérdida de los ejemplares más antiguos que se pueden identificar a través de fuentes documentales y de los retratos de *veras efigies*. Así del joyero de la Virgen del Pilar de Zaragoza<sup>11</sup> solo quedan evidencias documentales de

7. Manuel Arias Martínez, "La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de mínimos de la Victoria de Madrid", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 46 (2011): 33-56.

8. Eduardo Fernández Merino, *La Virgen de luto. Indumentaria de las Dolorosas castellanas* (Madrid: Visión Libros, 2012), 82-93.

9. José Luis Romero Torres, "La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I)", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 14 (2012): 60-61.

10. María Jesús Mejías Álvarez, "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía", *Revista Laboratorio de Arte*, núm. 14 (2001): 276.

11. Carolina Naya Franco, *El joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas* (Zaragoza: Institución Fernando el católico, Diputación de Zaragoza, 2019), 47-50.

su riqueza. Desde mediados del siglo XIII ya aparecen atestiguados algunos collares, *garlandas* (joya metálica para orlar la cabeza) y mantos que se le ofrecían a la Virgen como ofrendas o exvotos, siendo a partir de finales de la Baja Edad Media cuando el tesoro de la Imagen se incrementa, para pasar por distintas etapas de enriquecimiento a la largo de la Edad Moderna hasta llegar a la disgregación de la colección, dispersándose en el siglo XIX por diferentes causas como el expolio que sufrió en los sitios de Zaragoza (1809-1811) y la subasta pública de las alhajas de 1870.



Figura 1. Anónimo, *rostrillo de la Virgen de Consolación*, siglo XVIII. Hermandad de la Virgen de Consolación, Utrera (Sevilla).

A lo largo del siglo XVI comienzan a incrementarse los joyeros de las Vírgenes vestidas a lo cortesano. La devoción aumenta las ofrendas y donaciones de joyas, fundamentalmente, profanas (pinjantes de cadenas, pomas, collares, cadenas, sortijas, etc.), así como las de carácter religioso como cruces, medallas o rosarios, entre otras, pero junto a éstas surgirá una tipología exclusivamente mariana como es el *rostrillo*. Su origen se encuentra en las tocas, paños de rostro y *cofias de papos* utilizadas por las viudas y dueñas de la Corte, que cubrían la cabeza y se ajustaban a ésta, enmarcando el rostro en un óvalo. En un principio, eran lisas, realizada de finas telas blancas, pero, poco a poco, se fueron enriqueciendo a base de plisados, tableados y ligeros volantes de encajes<sup>12</sup>. En un afán decorativo comienzan a confeccionarse como un rígido óvalo plano de textil sobre el que se aplican elementos metálicos, perlas y pedrería, para ir evolucionando hasta convertirse en una pieza completa de metal, realizada en oro o plata, guarnecida de perlas y piedras preciosas. Al primer tipo corresponde el rostrillo que enmarca el rostro de la Virgen de las Angustias, patrona de Granada y de su archidiócesis, talla devocional del siglo XVI, o el de Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos de la iglesia de Santa Catalina de Murcia, mientras que el que enmarca la faz de Nuestra Señora de los Dolores de Córdoba, combina el tejido y los elementos metálicos, e igualmente así lo utiliza la Virgen de Consolación de Utrera (Sevilla) que define el óvalo de su cara con una rostrillo de orfebrería del que se expande otro de tejido de amplio vuelo (Fig. 1), al igual que lo

12. Fernández Merino, *La Virgen de luto*, 179.



Figura 2. Anónimo, *rostrillo de la Virgen de Gracia*, 1815. Hermandad de la Virgen de Gracia, Carmona (Sevilla).

hace la Virgen de Gracia de Carmona, Sevilla (Fig. 2) , y, por último, sirva de ejemplo para el tercer tipo, el que corresponde a una pieza completa de orfebrería, como el que luce la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia. Una variante de estos rostrillos elaborados a base de tejido combinados con metales preciosos son los utilizados por las Vírgenes canarias como la de las Nieves, patrona de la isla de la Palma, la Virgen del Pino, patrona principal de la Diócesis de Canarias, o la Virgen de la Candelaria. A finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, éstos evolucionan presentando la particularidad de adquirir una forma semicircular textil, de frente plano, sobre la que se montan perlas, piedras preciosas y diferentes tipos de joyas, convirtiéndose en referentes de su iconografía. Desde 1584 existe constancia documental de la presencia de una “toca de reina” en el ajuar de la citada Virgen de las Nieves, y en 1718 ya se incluyen tres rostrillos

adornados con diferentes perlas y esmeraldas; así mismo en 1770 se le elaboró uno para las festividades más solemnes, que es el que posee en la actualidad. En éste, confeccionado de tejido, se montaron gran cantidad de perlas, piedras preciosas y varias joyas<sup>13</sup> dando la apariencia de una auténtica pieza de joyería. Así mismo, Nuestra Señora del Pino ya tenía en 1575, según referencia documental, un rostrillo con quince piezas de oro, y en 1679 contaba con dos, uno de perlas y otro de filigrana de oro<sup>14</sup>.

Los iconos devocionales marianos comienzan a utilizar el rostrillo en tiempos del reinado de Felipe II, acentuándose su uso en época de Felipe IV (1605-1665), para alcanzar su éxito definitivo como pieza de orfebrería en el último tercio del siglo XVII. Se ha querido interpretar, al

13. Jesús Pérez Morera, “Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves”, en *María y es la nieve de su nieve favor, esmalte y matriz*, com. Ricardo Suárez Acosta (Santa Cruz de la Palma: Espacio Cultural Rafael Daranas, Casa Massieu Tello de Eslava, 2010), 72.

14. Jesús Pérez Morera, “La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos (I)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 63 (2017): 18-20.

margen de su evolución formal y natural de la *cofia de papos*, como una reafirmación de la divinidad de María expresada a través del fulgor de su rostro acentuado por este enmarque metálico<sup>15</sup>; así mismo, también se ha establecido que dicho adorno responde a la relación simbólica de considerar a la Virgen como *Stella Matutina* según se invoca en las Letanías de Rosario<sup>16</sup>. De este modo la frontera entre lo profano de sus atuendos cortesanos se diluye en una retórica de halo divino al enmarcar la faz de la imagen sagrada con metales preciosos que le aportaban luz y brillo, lo que intensificaría su apariencia sacra. Por otra parte, esta singular joya, mariana por excelencia, es utilizada, fundamentalmente, por las Vírgenes letíficas, siendo menos frecuentes su utilización en imágenes dolorosas, aun así, la imagen de Nuestra Señora Madre de Dios en sus Tristezas, de la Hermandad del Remedio de Ánimas de la ciudad de Córdoba, enmarca su faz con una joya de este tipo.



Figura 3. Anónimo, *rostrillo de la Virgen de Gracia*, ca. 1680. Hermandad de la Virgen de Gracia, Carmona (Sevilla).

Los rostrillos más antiguos conservados son piezas barrocas que se ajustan al modelo compuesto de tejido de amplio vuelo guarnecido de piezas metálicas. Uno de los más singulares es el que posee la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla), pieza que fue donada en 1680 por Francisco de Rivera y Aral<sup>17</sup>, indiano que lo trae de la América española. El rostrillo metálico se estructura formando un óvalo rígido, de oro, para enmarcar el rostro de la Imagen, bordeado por una hilera de puntas de perfil triangular, todo adornado con esmeraldas talladas en tabla y engaste embutido (Fig. 3). En la parte superior del óvalo destaca un copete calado compuesto de roleos vegetales de apariencia floral mientras que en

15. Luis Prieto Sánchez e Isabel Núñez Díaz, *Las joyas en el vestir de la Virgen* (Córdoba: Almuzara, 2020), 73.

16. José Alberto Fernández Sánchez, "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia". En *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia (Murcia, 19-21 de noviembre de 2008)*, coords. Concepción de la Peña, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero, María Teresa Marín Torres, y Juan Miguel González Martínez, 1-21. Murcia: Editum, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

17. María Jesús Sanz Serrano, "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona". En *La Virgen de Gracia de Carmona*, ed. José María Carmona Domínguez, 86 y 111 (Carmona: Hermandad de Nuestra Señora de la Santísima Virgen de Gracia, 1990).

la parte inferior cuelga una pieza rectangular articulada con cinco elementos, todo igualmente guarnecido de esmeraldas. El rostrillo metálico se completa con una serie de piezas independientes, 19 en total, que presentan forma de flor abierta estilizada, guarnecidas de esmeraldas, concebidas para ser cosidas en el amplio volante del rostrillo textil. Se conocen pocas piezas conservadas de este tipo, pero debió de ser un modelo bastante habitual en la segunda mitad del siglo XVII, pues en los retratos de vera efigie de la Virgen de la Candelaria de la iglesia de San Lázaro, en La Laguna (Tenerife), realizado por un seguidor de Hernández de Quintana (ca. 1740)<sup>18</sup>, aparece con un rostrillo de similares características como complemento indisoluble a su iconografía, al igual que en los de la Virgen de Los Remedios que se venera en la catedral de San Cristóbal de La Laguna en Tenerife<sup>19</sup>.

A finales del siglo XVII se consolida el modelo de rostrillo rígido, elaborado con chapa oro, plata, o plata dorada, repujada y cincelada, a veces calada, normalmente, adornada con perlas y piedras preciosas, e incluso esmaltes, como así queda atestiguado en numerosas pinturas y grabados de la época que representan a distintas imágenes marianas (retratos de vera efigie). Se han conservado un importante número de piezas de este tipo, entre los que destaca un rostrillo de la Virgen de Gracia de Carmona, fechable en torno a 1700<sup>20</sup> (Fig. 4). Se trata de una placa de plata dorada repujada y cincelada, cuyo marco interior, de perfil levemente acorazonado, presenta una decoración menuda que remata con diminutas semiesferas caladas que recuerda a los remates festoneados de los rostrillos textiles. La parte externa presenta motivos decorativos a base de tallos vegetales barrocos rematados en flores abiertas de cinco pétalos en cuyo centro destaca una esmeralda cuadrilonga de pequeño tamaño, tallada en tabla y con engaste cerrado (también llamado en boquilla, o en bisel), y en la parte inferior los tallos se hacen más grandes y enroscan curvándose levemente hacia abajo simulando una lazada, del que cuelga un cuerpo circular cuajado de aljófares, del que pende una perla de mayor tamaño.

La Virgen de los Remedios, patrona de la ciudad de Antequera (Málaga) desde 1546, es una talla completa de principios del siglo XVI, que representa a la Virgen de pie y con el Niño Jesús sostenido con su brazo izquierdo. Como otras muchas imágenes marianas fue revestida con ricos trajes cortesanos y enjoyada en el siglo XVII. Así se presenta en la lámina de pergamino que se incluye en el Libro de las

18. Jesús Pérez Morera, *América hispana y Oriente en las colecciones de las Islas Canarias* (La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2017): 48. Fig. 59.

19. Jesús Pérez Morera, "La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos (II)", *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 64 (2018): 64. Fig. 18.

20. Sanz Serrano, "El tesoro", 86 y 112.



Constituciones de la Venerable Esclavitud de Nuestra Señora de los Remedios, fechado en 1711, vestida con traje cortesano, y su rostro enmarcado por un rostrillo. En la actualidad la talla se muestra con su apariencia primaria, abandonando sus ropas postizas, salvo en las solemnidades que sigue transfigurándose con alguno de los mantos de textiles del siglo XVIII y XIX que posee. Su ajuar se completa con un rico joyero en el que se conservan una gran variedad de piezas, algunas del siglo XVII, y un mayor número del siglo XVIII y XIX. Posee dos rostrillos barrocos de gran calidad técnica y artística<sup>21</sup>. El más antiguo que puede fecharse hacia 1700, se compone de un marco de oro de superficie calada decorado con motivos vegetales de tallos simétricos muy movidos, entre los que aparecen esmeraldas engastadas en celdillas de distinto tamaño, y seis flores abiertas con pétalos esmaltados y en el centro una roseta compuesta de esmeraldas. El hueco para dejar lucir el rostro de la Virgen es de forma acorazonada, y está bordeado por una hilera de esmeraldas de pequeño tamaño. Asimismo, dispone de otro, de plata dorada, repujada y calada, de mediados del siglo XVIII, que presenta marco de superficie calada con tallos, flores y capullos de concepción barroca, cuyo borde exterior es sogueado, del que parte una crestería de veneras, siendo la inferior de mayor tamaño. Por otra parte, este tipo de piezas en ocasiones no han llegado hasta la actualidad debido a distintas causas, fundamentalmente, a las fundiciones y desmontajes para reutilizar material, y a los robos; es el caso del rostrillo de la Virgen del Camino de la Iglesia de San Saturnino, Reina y Señora de Pamplona, robado en 1935. Se trataba de una pieza bien documentada, realizada, probablemente, en 1736 por el platero Juan José de la Cruz, platero que también ejecutó la corona de la Virgen y



Figura 4. Anónimo, *rostrillo de la Virgen de Gracia*, ca. 1700. Hermandad de la Virgen de Gracia, Carmona (Sevilla).

21. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, "Joyas", en *Patrimonio de la Virgen de los Remedios*, coord. Ramón Zavala Lería (Antequera: Antiguo Pósito, Archivo Histórico Municipal, 1997), 10 y 12. Publicado en conjunto con la exposición del mismo título, organizada por la Congregación de la Venerable Esclavitud de Nuestra Señora de los Remedios, 26 de mayo al 15 de junio de 1997.



Figura 5. Damián de Castro, *rostrillo de la Virgen del Valle*, 1760. Hermandad de Nuestra Señora del Valle, Écija (Sevilla).

el Niño de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona<sup>22</sup>. La obra que se elaboró con el material sobrante (oro, diamantes y esmeraldas) de las citadas coronas, se conoce gráficamente a través de fotografías antiguas que revelan la calidad de la pieza, ajustándose al modelo de chapa rígida con aplicaciones de piedras preciosas.

Otro modelo de rostrillos metálicos y rígidos es el que se compone de chapa muy calada articulada a base de roleos y tallos vegetales, entre los que aparecen flores abiertas y capullos, realizados en oro y pedrería. Éstos están concebidos como auténticas piezas de joyería. En Andalucía se conservan bastantes ejemplares entre las que destaca el rostrillo de la Virgen de Valle de Écija (Sevilla), realizado en oro y piedras preciosas (esmeraldas, rubíes y diamantes). Se compone de un rico conjunto de tallos vegetales y flores que enmarcan el espacio oval, ligeramente acorazonado, por el que asoma el rostro de la Imagen. El

borde del óvalo interior se halla rodeado de una serie de esmeraldas cuadrilongas talladas en tabla y engatadas en celdilla, del que parte un entramado vegetal del que sobresalen capullos y flores abiertas de cinco pétalos, algunas compuestas de esmeraldas, otras de diamantes y rubíes, siendo de mayor tamaño la flor superior e inferior de rostrillo (Fig. 5). En el reverso de la pieza, además de mostrar una decoración incisa de carácter vegetal, aparecen dos marcas, un león rampante, que alude a la ciudad de Córdoba, y "ARA", letras que se ajustan a la marca del fiel contraste cordobés, el platero Bartolomé de Gálvez y Aranda. Asimismo, el rostrillo está documentado como obra del platero cordobés Damián de Castro, quien la realizó entre 1760-1762, bajo la dirección del marqués de Peñaflor, Antonio Pérez de Barradas, ya que actuó como administrador de las limosnas solicitadas para sufragar su coste<sup>23</sup>. Muy similar es el rostrillo de María Santísima de Araceli de Lucena (Córdoba), obra, también, cordobesa realizada en 1765 por Francisco Bermúdez (Fig. 6). Igualmente, es de chapa calada de oro adornada con piedras preciosas (esmeraldas, rubíes y diamantes),

22. Ignacio Miguélez Valcarlos, *La joyería en Navarra, 1550-1900* (Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2018), 57-57.

23. Marina Ojeda Martín y Gerardo García León, *La Virgen del Valle de Écija* (Écija: Gráficas del Sol, 1995), 249, 252. Fig. 62.

cuyo diseño se compone de un conjunto de roleos vegetales entremezclados con cintas y tallos de los que nacen flores abiertas con engastes de esmeraldas tablas de diferentes tamaños. Del mismo tipo, pero de diseño más sencillo, es el que enmarca el rostro de María Santísima de la Sierra de Cabra (Córdoba), elaborado en chapa de oro muy calada, con tallos vegetales poco densos rematados en flores adornadas con esmeraldas tablas de diferentes tamaños. Igualmente, Nuestra Señora de los Milagros, patrona del Puerto de Santa María (Cádiz), posee un rostrillo de oro, con marco exterior muy calado, compuesto de hojarasca, follajes y roleos de motivos vegetales entre los aparecen flores abiertas, todo engastado de diamantes chispas y algunos rubíes. La obra, probablemente, de la primera



Figura 6. Francisco Bermúdez, *rostrillo de la María Santísima de Araceli*, 1765. Hermandad de María Santísima de Araceli, Lucena (Córdoba).

mitad del siglo XVIII, se encuentra desvirtuada por la superposición de otras joyas posteriores, rompiendo su estética barroca, como la estrella de seis puntas con perla central que corona la parte superior del mismo, y una hoja de hiedra engastada en diamantes que cuelga de la parte inferior. También se le han añadido dos grandes diamantes en el ovalo interior que configura el hueco para dejar ver el rostro de la Virgen. Por otra parte, la Virgen de Setefilla de Lora del Río (Sevilla), posee un singular rostrillo barroco de oro engastado con diamantes, obra de la primera mitad del siglo XVIII, donado en 1739 por la familia Quintanilla Montalbo<sup>24</sup>. Se trata de una pieza con hueco para el rostro de la Imagen en forma de corazón bordeado por diamantes en hileras, y marco de superficie calada con motivos vegetales simétricos que se expanden creando formas triangulares que le aportan a la pieza un perfil con acentuados en entrantes y salientes.

Los rostrillos de filigrana de oro ceñidos al óvalo de la cara debieron tener gran éxito durante los siglos del Barroco pues existen bastantes piezas conservadas, y muchas referencias documentales que aluden a su existencia en distintos joyeros marianos. Documentalmente queda constatado que Nuestra Señora del Pino del municipio de Tenor, de la

24. Araceli Montoto Sarriá, *Virgen de Setefilla* (Córdoba: Almuzara, 2022), 153.

isla de Gran Canaria, poseía varios rostrillos, registrándose en 1679 entre sus haberes uno de filigrana de oro sembrado de perlas grandes y pequeñas. También la Virgen del Rosario de Garachico, Tenerife, en 1725, tenía uno filigrana de oro con diferentes piedras; igualmente, en 1728, se encuentra documentado un rostrillo también de filigrana de oro que realizó el platero José Eugenio Hernández para la cofradía del Santo Rosario de Arucas (Las Palmas de Gran Canaria). Entre las piezas conservadas en las Islas Canarias hay que citar un rostrillo de filigrana de oro, aljófares y piedras falsas verdes que posee la Virgen de Guía, advocación venerada en el municipio grancanario de Santa María de Guía, pieza reseñada en un inventario su ajuar realizado en 1719<sup>25</sup>. En Andalucía se conservan varias piezas de diferentes calidades. Sirvan como ejemplo el rostrillo de la Virgen del Valle de Écija, pieza de filigrana plata dorada, adornada con vidrios de colores que imitan a piedras preciosas y pequeñas bolitas de porcelana. El marco interior ovalado presenta un perfil levemente acorazonado, con hojitas rectangulares, de las que parten un amplio despliegue de movidos roleos vegetales, sobre los que se superponen las piedras falsas y las bolitas de porcelana. Se trata de una pieza realizada en la primera mitad del siglo XVIII<sup>26</sup>. De mayor entidad son los rostrillos de filigrana de oro y esmeraldas que posee la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, convertidos en complementos indisoluble de su iconografía (Figs. 7 y 8). El más rico presenta esmeraldas y perlas, siendo el hueco que deja lucir el rostro de la Imagen de forma ovalada, del que parte un amplio marco compuesto de motivos simétricos vegetales, alternándose estilizadas hojas y flores de pétalos abiertos adornadas con esmeraldas tabla de distintos tamaños engastadas en celdillas, con borde de exterior compuesto de un hilo liso de oro sobre el que descansa una crestería de flores abiertas de seis pétalos, adornadas, de forma alterna, con perlas y esmeraldas tablas. Por su estilo y diseño la pieza, probablemente, debió realizarse hacia 1700. Lo que sí está claro es que la Imagen ya poseía un rostrillo con esmeraldas en 1708 como queda atestiguado en el retrato de vera efigie que el pintor sanluqueño Marco Antonio Borrero le realizó en este año; obra firmada y fechada que hoy se encuentra en una colección particular madrileña<sup>27</sup>. De la misma técnica y estilo posee otro rostrillo menos rico, que presenta un cuerpo interior bordeado por grandes piedras cuadrilongas en gastadas en cajuelas,

25. Jesús Pérez Morera, "La joya antigua (I)", 19-20.

26. Marina Ojeda Martín y Gerardo García León, *La Virgen*, 249 y 251.

27. Fernando Cruz Isidoro, "Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad, patrona de Sanlúcar de Barrameda y del estado y Casa Ducal de Medina Sidonia", en *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz (HUM-171): Nuevas aportaciones*, 2021, ed. Fernando Cruz Isidoro (Sevilla: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz HUM-171, 2021), 260-261.



Figura 7. Anónimo, rostrillo de filigrana de la Virgen de la Caridad, Hermandad de la Virgen de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).



Figura 8. Anónimo, rostrillo de filigrana de la Virgen de la Caridad, Hermandad de la Virgen de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

del que parte un amplio marco de filigrana calada compuesto de “ces” de desarrollo vegetal y simétricas.

En el siglo XIX los rostrillos siguen, en líneas generales, asumiendo los criterios naturalistas del barroco, pero también se realizaron piezas en las que se introducen elementos novedosos acordes a los cambios estilísticos que se van sucediendo a lo largo del siglo, lo que provoca una deriva hacia el eclecticismo. Se ponen de moda la utilización de piedras de gran tamaño, especialmente, topacios y amatistas, junto a los siempre demandados diamantes. Un excepcional ejemplo es el rostrillo que en 1815 donó doña María del Carmen Briones a la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla)<sup>28</sup>, realizado en plata, oro y diamantes, auténtica pieza de joyería. Su diseño deriva de los modelos barrocos de tallos vegetales, pero menos denso en su follaje. El marco interior ovalado, levemente acorazonado, se compone de una cinta con diamantes engastados en oro del que parten una serie de bandas ondulantes, finas y estilizadas sobre las que se sobresalen nueve flores abiertas de pétalos finos y alargados, con roseta central con gran diamante, que se sostienen por un pequeño muelle (*tembladera*). El marco exterior, de perfil muy movido, es más ancho en la parte superior en

28. María Jesús Sanz Serrano, “El tesoro”, 91-92, 115.



Figura 9. Anónimo, *rostrillo de la Virgen del Valle*, 1841. Hermandad de Nuestra Señora del Valle, Écija (Sevilla).

la que sobresale el anagrama de María coronado sostenido y enmarcado por unas flores de mayor tamaño de las restantes, mientras que de la parte inferior pende una pieza compuesta de lazo, con doble lazada, copete y nudo, del que cuelga una roseta estilizada, que se ajusta a los modelos lazos denominados *corbatas* (joya en forma de lazo caído), muy de moda en la segunda mitad del siglo XVII. Menos rico, pero con un estilo más decimonónico es el rostrillo que le regaló, en 1841, doña María del Rosario Bernuy y Aguayo, marquesa de Peñaflor, a la Virgen del Valle de Écija (Sevilla), obra realizada en plata dorada con aplicaciones de topacios<sup>29</sup> (Fig. 9). El marco interior compuesto de cinta plana decorado con círculos y rombos incisos se encuentra rodeado de dos cenefas, una, de topacios ovalados de distintos tamaños alternados con diminutas piezas cruciformes, y

la otra, externa, se compone de chapa plana con aspecto de guirnalda vegetal, enriquecida también con topacios, y de la que parten pequeños tallos que rematan en diminutas florecillas con engastes de diamantes chispas. En la parte superior, en el centro, destaca un gran topacio ovalado muy del gusto de la época. Asimismo, el rostrillo que Isabel II regaló en 1852 a la Virgen de Atocha presenta grandes topacios de Brasil. Esta obra forma parte del conjunto de piezas compuesto por las coronas de la Virgen y del Niño, y un resplandor o halo de plata sobredorada, que realizó el maestro platero de oro y diamantista Narciso Práxedes Soria (1786-1854), y que hoy se conservan en el Palacio Real de Madrid (el rostrillo con el número de inventario 10012268)<sup>30</sup>. El diseño del rostrillo presenta cierta singularidad dentro de la tradicional tipología de estas piezas. El hueco que deja ver el rostro de la Imagen es de perfil casi triangular, y el marco se compone de dos movidas cintas engastadas de diamantes pequeños que cercan una amplia cenefa compuesta de grandes topacios cuadrilongos, ovalados y de forma de

29. Marina Ojeda Martín y Gerardo García León, *La Virgen*, 252. Fig. 63.

30. Fernando A. Martín, "La ofrenda de Isabel II. Rostrillo", en *La joya española. De Felipe II a Alfonso XIII*, coord. Letizia Arbeteta Mira (Madrid: Nerea, y Ministerio de Educación y Cultura, 1998), 190-191.

lágrima que se alternan con rosetas estilizadas en cuyo centro se engasta un diamante circular de gran tamaño. El rostrillo se remata, en la parte superior, con un coquete con apariencia de flor de lis, en el que destacan cuatro grandes topacios, y en la parte inferior posee otro rectangular de gran tamaño dispuesto de forma horizontal lo que provoca que los tallos que lo enmarcan descendan configurando un perfil triangular (Fig. 10).

La importancia del rostrillo como joya mariana queda de manifiesto tanto en la cantidad de referencias documentales existentes como en el elevado número de piezas históricas conservadas. Menos frecuente es encontrar dibujos de diseños de estas piezas, pues en los repertorios gráficos de los Libros de Exámenes de los distintos gremios de plateros españoles no han aparecido ninguno, quizás debido a la singularidad de la tipología. De los escasos dibujos conservados, el Códice 83 del Archivo del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (*Descripción de las alhajas de la Virgen de Guadalupe, con noticias históricas*, C-83) contiene uno del llamado *rostrillo del Conde de la Roca* (f. 26v), realizado a partir de un collar donado en 1738 por el Conde de la Roca<sup>31</sup>. El collar de perlas finas y de rosetas con diamantes, se dispuso adoptando forma ovalada para enmarcar rostro de la Virgen, pero quedando abierto por la parte inferior. En el mismo Códice, en una hoja suelta sin numerar, se conserva el dibujo del rostrillo que se le realizó en 1968. Asimismo, en la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo, anónimo, de un rostrillo sobre papel amarillento verjurado, realizado a pluma, pincel, tinta y aguadas gris, verde, azul y violeta (DIB/18/1/2376). Se clasifica como "diseño para la realización de un collar" (siglo XVIII), pero se trata, claramente, de un dibujo para un proyecto de rostrillo de labor de joyería (Fig. 11). Presenta hueco para dejar ver la faz de la Imagen en forma de corazón bordeado con una hilera de piedras engastadas, mientras el marco es de superficie calada, con una decoración de "ces" vegetales que enmarcan rosetas, alternándose con formas romboidales en cuyo interior también



Figura 10. Narciso Práxedes Soria, *rostrillo de la Virgen de Atocha* (Madrid), 1852. Santuario de la Virgen de Atocha, Madrid. Patrimonio Nacional.

31. Letizia Arbeteta Mira, "El alhajamiento de las imágenes", 106-108.

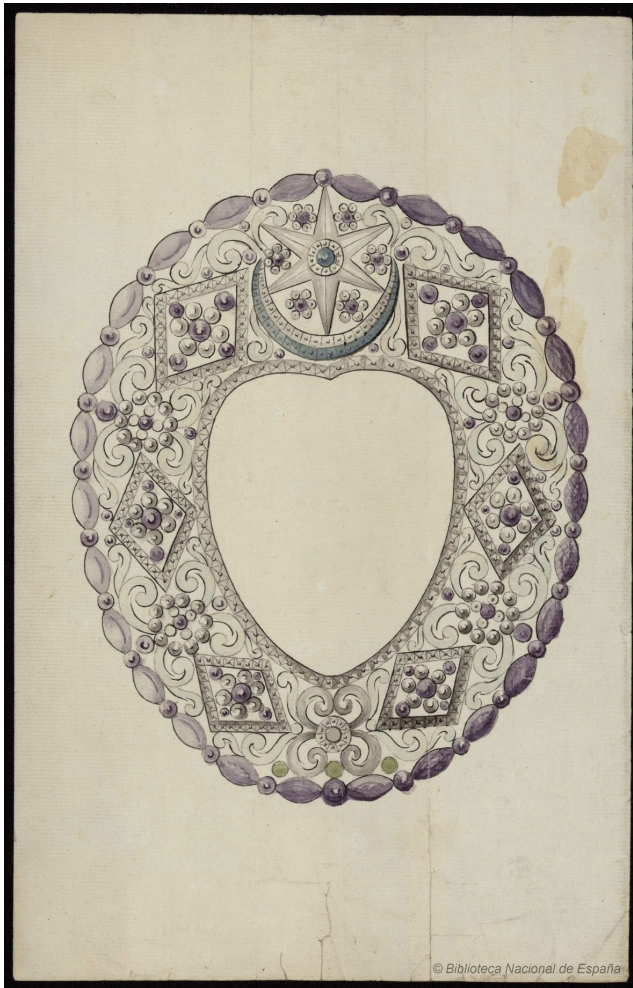


Figura 11. *Dibujo del diseño de un rostrillo, siglo XIX.* Biblioteca Nacional de España (DIB/18/1/2376)

aparecen éstas. El borde exterior se articula a base de formas circulares y almenradas que se combinan para dar mayor ritmo al diseño, aludiendo a la presencia de distintas piedras, o la alternancia de perlas y piedras, que pueden referirse a amatistas según el color del dibujo. En la parte superior central, como símbolos marianos, destacan una estrella de seis puntas con centro conformado por una roseta, que descansa sobre una media luna con dos hileras de piedras cuadrilongas que en el dibujo se alternan con piedras azules e incoloras que podrían aludir a zafiros y diamantes, asumiendo los colores de la Inmaculada. El diseño se ajusta a los parámetros de la joyería de mediados del siglo XIX, más que a los barrocos del siglo XVIII, especialmente en la sugerencia que el dibujo plantea en la elección de las piedras. En función de los colores parece que los diamantes, las esmeraldas, los zafiros y las amatistas serían las piedras

protagonistas de la futura pieza, destacando fundamentalmente estas últimas, muy de moda junto con los topacios en esta centuria. En consecuencia, se trata de un dibujo excepcional tanto por su calidad técnica como por el diseño presentado, a lo que se le une la escasez de documentos gráficos conservados que muestren un proyecto-dibujo de esta joya mariana.



## Bibliografía

- Arbeteta Mira, Letizia. "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeles de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *Revista de Dialectología y tradiciones populares (CSIC)*, Vol. LI, núm. 2 (1996): 96-126.
- . *La joya española. De Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- Arias Martínez, Manuel. "La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de mínimos de la Victoria de Madrid". *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 46, (2011): 33-56.
- Bernis, Carmen. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen". *Archivo Español de Arte*, núm. 173, tomo 43 (1970): 193-218.
- Cruz Isidoro, Fernando. "Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad, patrona de Sanlúcar de Barrameda y del estado y Casa Ducal de Medina Sidonia". En *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz (HUM-171): Nuevas aportaciones, 2021*, editado por Fernando Cruz Isidoro, 251-269. Sevilla: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz (HUM-171), 2021.
- Fernández Sánchez, José Alberto. "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia". En *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia (Murcia, 19-21 de noviembre de 2008)*, coordinado y dirigido por Concepción de la Peña, Concepción de la, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez, 1-21. Murcia: Editum, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, 2015. <http://hdl.handle.net/10201/43437>.
- Hernández Merino, Eduardo. *La Virgen de Luto. Indumentaria de las Dolosas castellanas*. Madrid: Visión Libros, 2012.
- Marín Ojeda, Marina, y García León, Gerardo. *La Virgen del Valle de Écija*. Écija: Gráficas del Sol, 1995.
- Martín, Fernando. "La ofrenda de Isabell II. Rostrillo". En *La joya española. De Felipe II a Alfonso XIII*, coordinado Letizia Arbeteta Mira, 190-191. Madrid: Nerea, y Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- Martínez-Burgos García, Palma. "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca". En *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época (Málaga-Granada, 5-7 de abril de 1989)*, coordinado por José

- Miguel Morales Folguera, 149-161. Málaga: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, 1990.
- Minguélez Valcarlos, Ignacio. *Joyería en Navarra, 1550-1900*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2018.
- Mejías Álvarez, María Jesús. "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía". *Revista Laboratorio de Arte*, núm. 14, (2001): 275-284.
- Montoto Sarriá, Araceli. *Virgen de Setefilla*. Córdoba: Almuzara, 2022.
- Naya Franco, Carolina. *El joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, Diputación de Zaragoza, 2019.
- Otto, John. *Dictionary of Mary: Behold your Mother*. Nueva York: Catholic Book Publishing, 1985.
- Pérez Morera, Jesús. "Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves". En *María y es la nieve de su nieve favor, esmalte y matriz*, comisariada por Ricardo Suárez Acosta, 38-73. Santa Cruz de la Palma: Espacio Cultural Rafael Daranas, Casa Massieu Tello de Eslava, 2010.
- . *América hispana y Oriente en las colecciones de las Islas Canarias*. La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2017.
- . "La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos (I)". *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 63 (2017):1-50.
- . "La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos (II)". *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 64 (2018):1-96.
- Prieto Sánchez, Luis, y Núñez Díaz, Isabel. *Las joyas en el vestir de la Virgen*. Córdoba: Almuzara, 2020.
- Rodríguez Rivero-Carrera, José. "Notas sobre la restauración de la imagen de Nuestra Señora de Gracia. Patrona de Carmona". En *La Virgen de Gracia de Carmona*, editado por José María Carmona Domínguez, 53-70. Carmona: Hermandad de Nuestra Señora de la Santísima Virgen de Gracia, 1990.
- Romero Torres, José Luis. "La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I)". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 14 (2012): 55-62.
- Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael. "Joyas". En *Patrimonio de la Virgen de los Remedios*, coordinado por Ramón Zavala Lería, 10-19. Antequera: Antiguo Pósito, Archivo Histórico Municipal, 1997. Publicado en conjunto con la exposición del mismo título, organizada por la Con-

gregación de la Venerable Esclavitud de Nuestra Señora de los Remedios, 26 de mayo al 15 de junio de 1997.

Sanz Serrano, María Jesús. "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona". En *La Virgen de Gracia de Carmona*, editado por José María Carmona Domínguez, 71-123. Carmona: Hermandad de Nuestra Señora de la Santísima Virgen de Gracia, 1990.

Suárez Quevedo, Diego. "De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo". *Anales de Historia del Arte*, núm. 8 (1998): 257-290.

Zavala Lería, Ramón, coord., *Patrimonio de la Virgen de los Remedios*. Antequera: Antiguo Pósito, Archivo Histórico Municipal, 1997. Publicado en conjunto con la exposición del mismo título, organizada por la Congregación de la Venerable Esclavitud de Nuestra Señora de los Remedios, 26 de mayo al 15 de junio de 1997.



# “De brillantes, coronas y mantos muchos más. Vestir y alhajar a la Virgen del Pilar”

“Adorned with diamonds, crowns, and many  
more mantles. Dressing and embellishing the  
Virgin of the Pillar”

**Carolina Naya Franco**  
Universidad de Zaragoza

## **Resumen:**

La Virgen del Pilar siempre se ha aderezado con joyas y ricos textiles. Los inventarios más antiguos de Santa María la Mayor ya recogen algunas piezas del tesoro, que debían servir para adornar las dos primitivas imágenes marianas que entonces se veneraban. Será en el transcurso de la Edad Moderna cuando se comience a alhajar a la imagen gótica que hoy nos ha llegado, cuyo ajuar se multiplicará exponencialmente a raíz de los milagros más conocidos obrados por la Virgen. El alhajamiento de la Virgen del Pilar cambiará sustancialmente desde la remodelación del camarín por Ventura Rodríguez (1750-1765). Esta contribución repasa los principales aderezos de la Virgen, desde 1255 a 2022, y ofrece como apéndice documental la transcripción correcta realizada por Ester Casorrán del primer inventario del templo, recientemente localizado.

**Palabras clave:** Orfebrería; textiles; joyas; artes suntuarias; Edad Moderna; Edad Contemporánea; diseño.

## **Abstract:**

The Virgin of the Pillar has always been adorned with jewels and opulent textiles. Amongst the oldest records of Santa Maria la Mayor are some of the treasures that were used to embellish the two primitive Marian images which were then venerated. It was not until the Modern Age that the Gothic image, which has been passed down to us today, was adorned with jewelry, the collection of which grew exponentially in

response to the most celebrated miracles attributed to the Virgin. The adornment of the Virgin of the Pillar underwent a significant transformation following the renovation of the sanctuary by Ventura Rodríguez (1750-1765). This contribution meticulously reviews the primary adornments of the Virgin from 1255 to 2022, and presents an accurate transcription made by Ester Casorrán of the first inventory of the temple, recently located.

**Keywords:** Goldsmithing; textiles; jewelry; sumptuary arts; Modern Age; Contemporary Age; design.

*De brillantes y coronas, y de mantos muchos más,  
está llena mi Patrona, qu' es la Virgen del Pilar*

La conocida jota con la que comenzamos esta intervención nos permite acercarnos al tradicional aderezo de la imagen mariana zaragozana; tal y como se venera hoy, la Virgen del Pilar es una talla vestida de gracia (vestida desde su talla)<sup>1</sup>, a la que revistieron con textiles ricos y joyas en el transcurso de su historia<sup>2</sup>. Los devotos le ofrecieron este tipo de ofrendas y otros exvotos, según las fuentes documentales, al menos desde finales de la Edad Media. No obstante, hay que comenzar aclarando varias cuestiones: en primer lugar, que no podemos precisar cuándo empieza exactamente la devoción a la Virgen del Pilar en el antiguo Reino de Aragón, pero sí es posible constatar que, en el transcurso de la Edad Moderna trascendió al panorama internacional, sobre todo a raíz de conocidas sanaciones y otros prodigios como el Milagro de Calanda (1640).

El testimonio más antiguo escrito conservado sobre la tradición pilarista data de comienzos del siglo XIII<sup>3</sup>. En aquellos tiempos,

1. Se trata de una clasificación tipológica apuntada por Luis Antonio de Cuenca ya en el prefacio de la obra de Antonio Cea Gutiérrez, *Religiosidad popular. Imágenes vestideras* (Zamora: Caja España Obra Cultural-Heraldo de Zamora Artes Gráficas, 1992), 7, 39.
2. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de investigación de referencia *Poly-mathia* del Gobierno de Aragón (H34\_23R) y dentro del proyecto de investigación nacional "Magia, épica e historiografía hispánicas: relaciones literarias y nomológicas" (PGD2018-09575-B-100), liderado por Alberto Montaner Frutos. Esta aportación se perfiló en mayo de 2018, con ocasión de las *V Jornadas de Historia, Arte y Diseño de Moda* sobre "Mitos, dioses, supersticiones y religión en el textil y la moda" organizadas por el Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid (CSDMM), que depende de la Universidad Politécnica de Madrid. La conferencia llevó por título: "Vestir y aderezar a la Virgen del Pilar: testimonios materiales de la religiosidad hispánica a lo largo del tiempo". <http://www.csdmm.upm.es/archives/csdmm/programa%20v%20jornadas.pdf>
3. Escrito en latín con caracteres góticos, se conserva en el Archivo Capitular del Pilar en los últimos folios (274v.-275r.) de una copia del Siglo XIII del códice *Moralia in Job*, de San Gregorio Magno. Sobre esta cuestión, Jorge Jiménez López, «Legitimación, identidad y memoria en los "Moralia sive Expositio in Job" del Archivo capitular del Pilar (Zaragoza)», en El

las peregrinaciones al templo están bien documentadas<sup>4</sup>, pero cabe citar que Prudencio no menciona a la Virgen del Pilar en su himno a los mártires de Zaragoza, ni tampoco San Braulio<sup>5</sup> o Alfonso X el Sabio en las *Cantigas de Santa María*, escritas en la segunda mitad de siglo XIII. En esta última obra se narran los numerosos milagros obrados por otra virgen aragonesa: Nuestra Señora de Salas, en Huesca, a la que se concede gran protagonismo. Las cantigas narrativas “de miragres”, que refieren los hechos milagrosos de los principales santuarios marianos a partir de leyendas divulgadas por Europa, también refieren otro prodigio realizado por Santa María de Albarracín (Teruel), pero sobre todo se destacan, cualitativamente, las veintiuna intercesiones de la virgen oscense de Salas<sup>6</sup>. Sorprende que esta fuente documental, fundamental en la Baja Edad Media, no se refiera a la devoción mariana del Pilar. También cabe señalar la competencia del Pilar con otras imágenes que se veneraban entonces en Zaragoza; además del culto a algunas reliquias, está bien documentada la importancia de la Virgen del Portillo, también sustentada en un hecho milagroso acaecido en la reconquista de Zaragoza<sup>7</sup>.

Todas estas cuestiones nos llevan a pensar que, en los primeros tiempos, los devotos debían venerar el Pilar traído por la propia Virgen –según la tradición– “en carne mortal” el 2 de enero del año 40 a las orillas del Ebro, donde el apóstol Santiago estaba predicando. De modo que, en los comienzos de la devoción, debió adorarse la Sagrada Columna, tal como todavía sugieren algunas iluminaciones del *Rimado de la conquista de Granada*. La ubicación anómala del Pilar en el edificio (ni en el centro de la iglesia, ni en el centro de la nave)<sup>8</sup> se justifica tanto por la proximidad del río como por la imposibilidad de su

---

mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro (Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2021), 1097-1105. Sobre el primer testimonio escrito de la Venida de la Virgen a Zaragoza, Ester Casorrán Berges, *Santa María La Mayor de Zaragoza (El Pilar) a través de sus documentos (1118-1318). Historia, devoción y tradición*, (Zaragoza: Fundación “Teresa de Jesús”-Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2019), V.1, 381-ss.

4. El final de la Baja Edad Media es fundamental en el asentamiento de la devoción pilarista: en el Archivo Capitular del Pilar se conserva un decreto del 27 de mayo de 1299, por el cual los jurados de Zaragoza trataron de impulsar el peregrinaje, comprometiéndose a la tutela de los bienes de los viajeros. Sobre este asunto: Casorrán Berges, *Santa María La Mayor de Zaragoza*, V. 1, 391; V.2, 910, doc. núm. 450. También conviene revisar: Asunción Blasco Martínez, “Nuevos datos sobre la advocación de Nuestra Señora del Pilar y su capilla (Zaragoza, siglos XIV-XV).” *Aragón en la Edad Media*, núm. XX (2008): 117-138.
5. Sobre la controversia que suscita esta tradición: Jorge Andrés e Isidoro Miguel, “La Venida de la Virgen. Una secular tradición” en Antonio Mostalac Carillo, Domingo Buesa Conde, dirs., *Santa María del Pilar, una tradición viva* (Zaragoza: Heraldo de Aragón, 2010), 73-88.
6. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, facsímil de la edición que hizo la RAE en 1889 (Madrid: RAE-Caja de Madrid, 1990), 43-111.
7. Sobre esta cuestión: María Isabel Falcón Pérez, “Devociones populares, procesiones e imágenes de santos en la Zaragoza del Siglo XV”, *Aragonia Sacra*, XXI (2011): 180, ss.
8. Arturo Anón Navarro y Belén Boloqui Larraya, “Zaragoza Barroca”, en Guillermo Fatás, dir., *Guía histórico-artística de Zaragoza* (Zaragoza: Institución Fernando el católico-Diputación de Zaragoza, 2008), 307.



Figura 1. Juan de la Huerta (atribución), *Nuestra Señora del Pilar*, ha.1435. Talla en madera, 36 cm. de altura. Basílica del Pilar, Zaragoza. Fuente: Zaragoza News.

desplazamiento, refrendada en el emplazamiento milagroso<sup>9</sup>. Con el paso de los siglos, con seguridad, a finales del siglo XIII<sup>10</sup>, debió colocarse sobre el Pilar una primitiva talla de la Virgen, al menos románica (que no se conserva), y anterior por lo tanto, a la gótica que se venera en la actualidad (Fig. 1)<sup>11</sup>.

En este punto, resulta interesante reflexionar sobre el momento en que las imágenes marianas comenzaron a ser adornadas y alhajadas. Antonio Cea explica cómo, a partir del reconocimiento constantiniano, junto a luces y flores pudieron aplicarse a las imágenes atributos de poder y santidad realizados con materiales preciosos<sup>12</sup>. Con otros investigadores, coincide en que el revestimiento mariano de las imágenes estaba consolidado a

finales de la Edad Media<sup>13</sup>. Esta costumbre llegó a su máxima expresión en la España del Barroco con la idea de que las imágenes parecieran “vivas”, de dotarlas del mayor realismo posible, y la Virgen del Pilar no fue una excepción. En la Ilustración, se impondrán la austeridad y el decoro sobre la ostentación, y en la Edad Contemporánea, con la remodelación de algunos templos, la casuística del ornato mariano será más variada. En nuestro caso, con la modificación del camarín del Pilar, desde tiempos de Ventura Rodríguez veremos nuevas expresiones artísticas de la devoción.

9. Un caso también derivado del *locus*, es el de la Virgen del Pilar de Laguardia: Lucía Lahoz, “La Virgen del Pilar de Laguardia: taumaturgia y sentido cívico” en Francisco J. Alfaro Pérez, Carolina Naya Franco, Juan Postigo Vidal (dirs.), *Las reliquias y sus usos. De lo terapéutico a lo taumatúrgico*. (Zaragoza, Salamanca, Prensas Universitarias, 2022), 146-163.

10. El pergamino ya mencionado de los jurados de Zaragoza (1299) cita a la virgen zaragozana como del Pilar. Es la referencia más antigua, hoy conocida, donde se cita esta advocación: ver nota 4.

11. La última aportación sobre la talla en María del Carmen Lacarra Ducay, *El escultor Juan de la Huerta (Daroca, Zaragoza, h.1400-¿Maçon, Borgoña, h.1463?) y la Virgen del Pilar, Discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis* (Zaragoza, 2021).

12. Cea Gutiérrez, *Religiosidad popular*, 37.

13. Letizia Arbeteta considera que era común en el XIV, a raíz de la documentación de la Virgen de Lluc: “El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza”, *RDTP, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LI (1996), 97. Esta contribución es la primera que se hizo a este tema, que retomamos hoy: espec.113, ss.



## 1. Aderezos para Santa María la Mayor de Zaragoza en la Baja Edad Media: tocas y velos de seda y lino, collares y garlandas. Primeros testimonios plásticos

En el primitivo templo románico de Zaragoza había dos imágenes de la Virgen: una presidía el retablo de Santa María en la Santa Capilla y otra estaba en el Altar Mayor<sup>14</sup>, dedicado históricamente a la Asunción. Ambas efigies ya debían estar aderezadas a mediados del siglo XIII: el primer inventario de la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza, fechado en 1255 (véase apéndice documental núm. 1)<sup>15</sup>, revela que por aquel entonces en el tesoro del Pilar había sobre todo ornamentos y piezas de altar, pero otros enseres ricos (textiles y joyas) pudieron servir para alhajar las tallas de la Virgen. En concreto, nos referimos a tres collares, ocho tocas de seda y otros aderezos de lino. En este primer inventario conservado no se citan mantos<sup>16</sup>, pero sí varias parejas de candelabros: de cristal, de plata y algunos –seguramente– esmaltados, pues se citan como obras procedentes de la manufactura de Limoges. Los candelabros podrían ornar el propio altar mayor pero también flanquear, pareados, la imagen del altar, sobre todo en ocasiones especiales. También cabe citar que la efigie de la Virgen de la Santa Capilla tenía entonces una piedra de cristal en la mano<sup>17</sup>, quizás tallada en forma de orbe (igual que en los cetros antiguos romanos, con sentido cosmocrático), o simplemente podía ser un bruto o una lasca, habiendo sido ofrecida a la efigie a modo de exvoto, o amuleto protector. Pudo sostenerse en la mano de la Virgen por el sentido profiláctico del cuarzo hialino, incoloro y transparente, denominado popularmente cristal de roca.

El siguiente inventario, fechado ya en 1312<sup>18</sup>, vuelve a citar los tres collares, pero es interesante porque en él se ha incrementado

14. Casorrán Berges, *Santa María La Mayor de Zaragoza*, 107.

15. Este primer inventario se conocía por la obra de Ricardo del Arco, que a su vez remitía a copias anteriores, y estaba en paradero desconocido: Ricardo del Arco, *El templo de Nuestra Señora del Pilar en la Edad Media (Contribución a la historia eclesiástica de Aragón)*, (Zaragoza: Tip. “La Académica”, 1945), 68-69. Sobre esta cuestión: Carolina Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas* (Zaragoza: Institución Fernando el católico-Excma. Diputación de Zaragoza, 2019) 37, ss.; Casorrán Berges, *Santa María La Mayor de Zaragoza*, 100-101. Recientemente, el pergamino, fechado a 17 de noviembre de 1255, ha sido localizado y se encuentra en el Archivo Capitular del Pilar, en su ubicación correspondiente: ACP, 6-3-3-2. Su correcta transcripción por Ester Casorrán, Técnico Capitular del Pilar, se ofrece al final de esta aportación como Apéndice Documental núm.1. Fiel al documento original, en nota se señalan las divergencias más destacadas respecto a las versiones anteriores.

16. Ricardo del Arco había transcrito “mantus” de seda roja en este inventario, pero en realidad son “cintas” de seda bermellas.

17. “(...) et l lapis christalli unde extrahunt ignem et alteram lapis quam imago Beate Marie tenet in manu”: (Véase: Apéndice Documental).

18. Se transcribe en Casorrán Berges, *Santa María La Mayor de Zaragoza*, 101-ss.

sustancialmente el número de “velos” (así denominados en esta fuente). Se citan veinticuatro entre nuevos y viejos, otro bermellón con bandas de oro, además de otros tres cabos de toca. También se citan siete “garlandas” o primitivas coronas, que servirían para sostener los adornos textiles en las sienes de la talla. Cuatro de las garlandas (guirnalda) eran de plata con decoración recortada, cerradas en su contorno, adornadas dos de ellas con cruces y otras dos, con el Espíritu Santo. Otras dos de las citadas estaban decoradas con perlas aljófara, de pequeño tamaño y forma irregular, que se horadaban y zurcían a los soportes enhebradas con fino hilo metálico (“hilo tirado” o estirado)<sup>19</sup>. Las perlas se asociaban a la pureza de la Virgen; bordar con ellas era además propio de las mujeres de elevada condición.

También figuran en este documento dos mantos del Espíritu Santo, de púrpura y con cendal. Es bien sabido que el púrpura se reservaba para los ornamentos más preciados. Pero lo más interesante es que se refieren unas cortinas que están “a espaldas de Santa María”; es decir, tal como repasaremos en algunos lienzos barrocos que representan el Camarín de la Virgen, ya en el siglo XIV se colocaban cortinas para preservar la imagen y sus poderes, en señal de majestad y respeto<sup>20</sup>, aunque evidentemente los paños y textiles aportaran suntuosidad y riqueza, al revestir el entorno de la talla venerada. Los donantes de dos de estos aderezos textiles fueron identificados en los documentos: uno de los velos fue ofrenda de la mujer de Juan Palacín y las cortinas se entregaron por Simón de Fuentes. Del mismo modo, el testamento de Juana del Muro de 1312 indica que, con su toca de oro “de color india”, se hiciera un manto para la imagen de Santa María del altar mayor<sup>21</sup>. A comienzos del siglo XIV, por lo tanto, la imagen de la Virgen del altar mayor ya se ornaba con mantos. De lo que no tenemos certeza es de que tuvieran la forma acampanada o trapezoidal que tienen hoy, ni si se pondrían sobre el Pilar, o sobre la imagen. En este sentido, cabe citar que las ofrendas textiles fueron las más apreciadas en la Edad Media. La reina Isabel la Católica ofreció al Templo del Pilar ornamentos litúrgicos, no joyas. Las joyas se afianzarán como las donaciones más importantes y suntuosas en el transcurso de la Edad Moderna.

El primer salto exponencial de la devoción a la Virgen del Pilar se produjo, sin duda, a raíz de la curación de la reina Blanca de Navarra (1433). Cuenta el canónigo Joseph de Ypas en sus memorias manuscritas (1796), cómo la reina entregó a la Virgen una ofrenda tras recobrar

19. Otras tres garlandas se entregan en 1358: Naya Franco, 48.

20. Cea Gutiérrez, *Religiosidad popular*, 51.

21. Casorrán Berges, *Santa María La Mayor de Zaragoza*, Vol.1, 107; Vol. 2, 1025, doc. núm. 522.

su salud, pues a ella se había encomendado “en sus últimos alientos, cuando se le apareció en visión sobre una columna de mármol”. En concreto, le entregó una banda textil azul, guarnecida con un pilar (una columna) en oro esmaltado de blanco. Alrededor del Pilar, figuraba escrita la leyenda *A ti me arrimo*. En ese momento, la reina fundó una orden en reverencia a la Virgen y la joya entregada debía servir a modo de divisa<sup>22</sup>. Es importante señalar que esta alhaja, no conservada, concedía total protagonismo al Pilar, a la reliquia. De la descripción de la banda no se desprende que hubiera una imagen de la Virgen sobre la columna.

Como en otros centros marianos, las sanaciones y milagros han sido fundamentales en la historia de la devoción a la Virgen del Pilar, lo que será especialmente visible a raíz de la curación de Miguel Juan Pellicer (1640), al que supuestamente devolvió una pierna restituyéndole de su cojera. Este es el milagro más conocido de la Virgen del Pilar, conocido popularmente como “el Milagro de Calanda”<sup>23</sup>. La concesión de milagros tendrá total trazabilidad en el engrosamiento del Joyero del Pilar; los inventarios revelan la entrega de numerosas ofrendas hechas a raíz de resonadas sanaciones, además de por la concesión de otros favores.

También será revulsivo para la multiplicación de ofrendas ricas, cada golpe sufrido por el tesoro, bien con motivo del fundido de piezas para reparaciones en el templo y adecuación de enseres, o bien a raíz de los robos de joyas. Al mermar los tesoros de la Virgen, los devotos irán a ofrecerle nuevos obsequios a su patrona.

Por otra parte, y dejando de lado las fuentes escritas, la primera imagen conservada de la Virgen del Pilar se encuentra en el reverso del capillo del busto relicario en plata de San Braulio, obra de Francisco de Agüero (1456-1461)<sup>24</sup>. En este bello relieve, la Virgen aparece sin el Niño, vestida con un brial y un amplio manto sostenido por ángeles: tutelar o protectora, da cobijo a Santiago y a seis de los convertidos. Su cintura se resalta por medio de un ceñidor, al igual que en la talla gótica (o en el lienzo de Pablo Scheppers al que nos referiremos), y parece que el manto se sostiene por un prendedor discoidal a modo de pectoral, situado en el centro del pecho. La joya que más destaca en su atuendo es una corona, con sencilla crestería. Otra imagen antigua, en este caso una estampa (ca.1515) muestra a la Virgen con Niño

22. Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 64-65.

23. Sobre el Milagro de Calanda: Tomás Domingo, *El milagro de Calanda y sus fuentes históricas* (Zaragoza: Caja de la Inmaculada, 2006).

24. Sobre esta obra: María Teresa Ainaga y Jesús Criado, “El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza, Aragón en la Edad Media, núm. XX (2008): espec. fig.3, 77.



Figura 2. Detalle de la rosa de pecho oval con cartilla de la Venida de la Virgen, guarnecida en oro con perlas aljófara ensartadas, 7 x 8,5 x 0,8 cm. Fuente: Museo Pilarista, vitrina-arcón de joyas tradicionales (MP-A2, núm. X). Fotografía de la autora, cortesía del cabildo metropolitano.

y sin corona, colocada sobre el Pilar, flanqueada por dos lámparas que parecen pender de la arquitectura, suspendidas sobre la imagen. En un exterior, pero concebida con la misma idea, aparece en la sarga de la Venida atribuida al maestro de Luesia (ca. 1490). Y aunque más tardías, también son interesantes las imágenes que recogen la tradición de la Venida, tanto la coronada y con Niño reproducida en la bula de agregación del Pilar a la cofradía de Nuestra Señora del Planto de Roma (1581)<sup>25</sup>, o con Niño, pero sin

corona en el óleo de la *Virgen del Pilar con Santiago Apóstol y un donante*, de Pablo Scheppers (ca. 1575), hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Vemos, por lo tanto, que la iconografía de la Virgen del Pilar no está tipificada en los primeros tiempos, todavía menos en escultura exenta. Hasta el primer tercio del siglo XVII, en las artes figurativas<sup>26</sup> se reproduce mayoritariamente el tema de la tradición de su Venida a Cesaraugusta: la Virgen sobre el Pilar sostiene al Niño, o sin Niño señala el lugar, a orillas del Ebro, donde Santiago debía erigir el primitivo edículo. En este sentido, reproducimos una bella joya barroca en forma de rosa de pecho, con una vitela que muestra este tema embellecido por perlas aljófara, hoy en el Museo Pilarista (Fig. 2).

Este modo de representar a la Virgen del Pilar, señalando hacia el suelo y sin Niño, será también el elegido por Miguel Cubels (ca. 1620) para la escultura en plata que sale en procesión por las calles, en el día de su fiesta mayor (Fig. 3). Para realizarla, se fundieron numerosas alhajas y se reutilizó un joyel donado por el señor de Ayerbe unos años antes, que la efigie todavía luce en su cintura<sup>27</sup>.

25. Algunas de las imágenes citadas se reproducen en Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 89, fig.35; 30, fig.1.

26. Sobre grabados y frontispicios de obras impresas, Luis Roy, *Huellas del Pilar. Colección de grabados del cabildo metropolitano de Zaragoza* (Zaragoza: Cabildo Metropolitano, 1998).

27. Sobre esta virgen y su alhajamiento: Carmen Morte García y Carolina Naya Franco, "La pervivencia de una devoción: la imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en plata, oro y gemas preciosas", *Ars & Renovatio*, núm. 2 (2014), 70-ss, figs.9, 14.

En la segunda mitad de siglo XVII y durante todo el XVIII, aunque todavía se reproducirá el exterior del templo y la Venida en rompimiento de gloria, con regularidad en lienzos y estampas se representa a la Virgen en su camarín, en el interior de la Santa Capilla, flanqueada bien por candeleros de un único cirio o por ángeles adorantes cerofentarios, o bien decorada por jarrones con ramilletes florales. En casos puntuales, aparecen lámparas votivas de plato suspendidas entre cadenillas sobre la imagen. Ya en la Edad Contemporánea, los grabados reproducen sobre todo primeros planos del camarín, o detalles variados del tabernáculo que muestran la intervención arquitectónica de Ventura Rodríguez (1750-1765), desde sus alzados a visiones de detalle, frontales, desde el coreto.



Figura 3. Detalle de la Virgen del Pilar en plata que sale en procesión por las calles, cada 12 de octubre (125 cm.). La virgen, fotografiada en 1918, muestra su rostro antiguo, antes de la restauración de 2012 en que le hicieron uno nuevo. Fotografía: Institut Amatller D'art Hispànic, Archivo Mas (C-20647).

## 2. El ornato en el Renacimiento: coronas, con y sin diademas, alhajas y mantos

Los aderezos más antiguos conservados en el Joyero del Pilar, hoy situado entre las capillas de San Lorenzo y San Joaquín en el interior de la basílica, datan de los albores del Renacimiento: la Coronita más antigua del Niño es de tiempo de los reyes católicos y la más antigua de la Virgen, se hizo en 1530<sup>28</sup>. Esta última, en oro, con cestillo y sobrehalo calado esmaltado y resplandor “labrado del romano” se pone a la Virgen en muchos casos, tal y como muestra la figura 1, pues además de su belleza y buen estado de conservación, está preparada con un resorte por el reverso para que quede suspendida y no dañe

28. Un estudio de la coronita y corona más antiguas en Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 135-140. Nuevas aportaciones documentales de la última en Olga Hycka, *Nuestra Señora del Pilar: de la tradición a la devoción* (Zaragoza: Edelvives, 2021), 497, ap. doc. núm.1.

la talla. Fue una obra realizada ex profeso para la efigie por una benefactora: Isabel Díez de Aux, que era la mujer del señor de Figueruelas.

No obstante, en el inventario de la Santa Capilla de 1528<sup>29</sup> figuran una gran variedad de aderezos, entre los que destacamos una docena de coronas para la Virgen y, al menos otras cuatro, para el Niño. La mayoría son coronas o diademas, pero otras se citan como “medias coronas” o “coronas con diadema”. En ellas destacan los motivos decorativos alternos: estrellas y flamas, estrellas y rayos, rayos y puntas o estrellas y serafines. También se citan los follajes como única decoración y algunos escudos o cruces como copetes o remates. En estos aderezos para el cabello se usaron la plata blanca y sobredorada pero también el oro y, como piedras preciosas, rubíes, esmeraldas y perlas, pero también granates, mureznos, cristal de roca e incluso gemas falsas o “contrahechas”.

La diversidad de materiales en los aderezos (metales y gemas) indica que todas las clases sociales, en la medida de sus posibilidades, le entregaron alhajas: en los albores del Renacimiento constan desde el arzobispo Dalmau de Mur (+1456) a un aprendiz de orfebre, o a la reina Margarita de Austria (1599). Algunas fabulosas piezas renacentes todavía se conservan en el Tesoro del Pilar como el pinjante de león de mosén Hugo, secretario de Fernando el Católico y más tarde de Carlos I, el librito de horas de plata sobredorada del II conde de Lemos, o la corona en oro esmaltada que se donó por la familia Zaporta en 1583, que a su entrega tenía un fabuloso resplandor de puntas de cristal de roca. El cabeza de familia, Gabriel, era un importante mercader y financió parte de las expediciones del norte de África del rey Carlos I<sup>30</sup>. El librito de horas, que se creyó donado por la reina Isabel de Portugal, estuvo prendido al manto de la Virgen durante décadas<sup>31</sup>, así como otras joyas que contenían reliquias. En la venta pública del Joyero del Pilar de 1870 fueron precisamente las joyas con reliquias y las coronas de la Virgen las que no se enajenaron, se reservaron sin subastar por haber estado en contacto con la imagen.

---

29. Archivo Capitular del Pilar (en adelante ACP.), *Inventario de la Santa Capilla*, 1528, Alm.6, Cax.6, Lig.3, núm. 6, XXIIIr-XXIVv. Se transcribe en Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 329-330.

30. Sobre las posesiones de esta familia: Ana Ágreda, Carolina Naya, Elisa Ramiro “La ostentación en las artes como mecanismo del ascenso social: la familia Zaporta”, *Ars & Renovatio*, núm. 7, 2019, 343-362. Sobre la joya: Carolina Naya, “La corona en oro esmaltado y resplandor de puntas de cristal de roca donada a la Virgen del Pilar de Zaragoza por Luis Zaporta (1583), primogénito del banquero de Carlos I”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, núm. 24 (2018): 227-239.

31. Ester Casorrán Berges, Carlos María Lafuente Rosales, Carolina Naya, “El libro de horas del II conde de Lemos en el Tesoro del Pilar, tradicionalmente conocido como de Santa Isabel de Portugal”, *Ars & Renovatio*, núm.5 (2017): 28.

Del mismo modo, en 1549 muchísimas “presentallas de plata” en forma de reliquias y exvotos<sup>32</sup>, figuran según los Inventarios “colgadas delante de Nuestra Señora” en forma de tetas, cabezas, piernas... Algunas fueron donadas por los duques de Medinaceli o Gandía<sup>33</sup>. Reproducían, a partir de guarniciones de plata, el miembro sanado del donante, o la parte del Santo que se custodiaba en su interior. La Santa Capilla debía estar poco iluminada (a pesar de que se documentan 32 lámparas de aceite en esas fechas)<sup>34</sup>, además de protegida por una reja, en la que los fieles colgaban estas ofrendas<sup>35</sup>.

En cuanto a los mantos, aunque el más antiguo que se conserva es de 1762<sup>36</sup>, ya en 1491, la Condesa de Ribagorza doña María López de Gurrea, apodada como la “Rica Hembra”, donó un ejemplar con motivo de la curación del mayor de sus hijos, gravemente enfermo. Es descrito en las fuentes como “un manto de terciopelo carmesí morado, con una cortapisa de ceti blanco, todo bordado de hilo de oro con lazos. La otra vista era de terciopelo verde”. Juan Benedit, clérigo beneficiado del Pilar, también dejó 100 sueldos en su testamento de 1504 para contribuir a la compra de un manto brocado, el tejido más lujoso de la época.<sup>37</sup> De cualquier modo, en 1577 figuran 72 mantos inventariados en el Pilar, lo que da cuenta de cómo se acrecentó esta tradición<sup>38</sup>. Otro inventario muy interesante relativo a los mantos se conserva en el Palacio Real de Madrid (ca.1780) y revela cómo la monarquía y “otras

---

32. Covarrubias (+1613) ya no recoge el término presentallas, pero Martín Alonso presenta dos entradas: “presentaja” y “presentaya” con el mismo significado amplio, que no confirma material, forma o valor, sino que se define como presente, regalo, obsequio, agasajo; en Martín Alonso, *Diccionario medieval español, desde las glosas emilianenses y silenses (S.X) hasta el siglo XV*, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Diputación Provincial, 1986), 1518.

33. ACP. *Inventario de la Santa capilla* (1549), f. 28r.

34. ACP. *Inventario de la Santa Capilla*, 1549, f.26r. Un panorama de las luminarias de la Santa Capilla en Hycka, *Nuestra Señora del Pilar*, 141-185.

35. Belén Boloqui Larraya, “La capilla de Santa María del Pilar en la Edad Media”, *Santa María del Pilar. Una tradición viva*, (Zaragoza: Heraldo de Aragón, 2010), 52-53.

36. Francisco Borraz Girona, José María Bordetas Alonso, “Los mantos de la Virgen”, VV.AA., *El Pilar de Zaragoza* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984), 59. La catalogación de los mantos más famosos es hecha por Ana Ágreda, en Domingo J. Buesa Conde, Ignacio Sebastián Ruiz Hernández, Coms., *Mantos de Nuestra Señora del Pilar. I*. (Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2015), 24 y ss. Otras recreaciones de los mantos antiguos a partir de los lienzos conservados, se hicieron en Domingo J. Buesa Conde, *La Sagrada Columna. El Pilar de Aragón. Catálogo de la exposición* (Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 2016).

37. Dieron estas noticias Ana María Ágreda Pino y Ester Casorrán Berges, “Un manto para la Virgen del Pilar en 1491”, Suplemento Especial revista “El Pilar”, 12 de octubre de 2013.

38. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, Pablo de Gurrea, año 1577: 237-239, *Rubrica Prothocolli mei Pauli de Gurrea notary publici et de numero civitatis cesaraugusti de Amo computato a nativitate domini nostri Jesu Christi, Millesimo, quingentesimo, septuagesimo, septimo*.

personas distinguidas” ofrecieron a la Virgen del Pilar tanto joyas como numerosos mantos preciosos<sup>39</sup>.

Lamentablemente, los mantos históricos han desaparecido, ya que era tradición regalarlos a personalidades, al visitar a la Virgen: muchas familias nobles zaragozanas todavía disponen de uno con el que confortar a los enfermos<sup>40</sup>, para acompañarlos en sus horas más lúgubres. Eran y son ofrecidos a la Virgen por varias razones: a la memoria de un fallecido, por gratitud (recuperación o sanación de un enfermo, concesión de favores) o por pura devoción.

Hoy en día, más de 500 mantos se custodian en calajeras en la Sacristía de la Virgen, situada frente a la Santa Capilla. Unos pocos, seleccionados por su vistosidad, se muestran en vitrinas en el interior del Museo Pilarista. Como el lector puede imaginar, están hechos en soportes variados: los hay de tisú, de terciopelo, de raso de seda, de damasco, de brocado, pero también están hechos en cuero o en papel...y tienen bordados, pinturas o todo tipo de aplicaciones. Los colores tienen un significado litúrgico: morado en Adviento y Cuaresma, blanco en Navidad, Pascua de Resurrección y en fiestas de algunos santos no mártires, rojo para los mártires, verde sin razón especial y azul para la novena y fiesta de la Inmaculada Concepción<sup>41</sup>. En cuanto a los repertorios decorativos, son especialmente relevantes la “cifra” del Ave María coronada, la Columna (el Pilar), las armas de los donantes, el escudo de Aragón o el del Cabildo de Zaragoza (desde 1676, en que se unificaron ambos capítulos catedralicios). En este último figura el *Agnus Dei*, símbolo de la Seo, al ser un templo dedicado al Salvador en su Epifanía, pasando por el Pilar coronado, en cuyo fuste suele aparecer la cruz de Santiago. También está muy presente en los mantos la decoración vegetal, haciendo especial hincapié en las rosas y los lirios que, como las perlas aplicadas, también aluden a la pureza de la Virgen.

### 3. La apoteosis del ornato en el Barroco: imágenes que no mueven a devoción

Al igual que ocurre con otras imágenes marianas, este progresivo alhajamiento de la Virgen del Pilar con joyas, textiles y luminarias, culminará en el Barroco: bien conocido es el lienzo de *la Virgen de los*

39. Biblioteca del Palacio Real, *Papeles Varios*, tomo 5, signatura II-2512, microfilmado, núm. 39.

40. La segunda gran colección de mantos en Aragón es la de Santa Orosia. En este caso no son “vestideros”, nunca han cubierto los restos de la Santa, pero sí tienen la misma función litúrgica que los del Pilar, se impregnan de la reliquia pues van rotando en el interior de la arqueta que guarda los restos de la santa y son usados del mismo modo para confortar a los enfermos.

41. Buesa Conde y Sebastián Ruiz, Coms., *Mantos de Nuestra Señora del Pilar*, 12.



*Desamparados en su altar*, de Tomás Yepes (1644) en el Monasterio de las Descalzas Reales. No nos puede extrañar que los ilustrados, entre los que se encuentra Antonio Ponz (que no se refiere expresamente a la Virgen del Pilar porque “muchos doctos escritores ya lo han hecho”), exigieran cierto control sobre el ornato y no vieran con buenos ojos adornar en exceso las imágenes religiosas. Producto y fruto del deseo de realismo, para el pensamiento y gusto neoclásicos no movían a devoción tan repletas de “atavíos de la profanidad y el lujo”<sup>42</sup>. No obstante, aunque la talla zaragozana nunca estuvo tan alhajada como la imagen mariana de los Desamparados, la opulenta moda del ornato barroco se prolongará hasta la invasión francesa, entrada la Edad Contemporánea.

En esta época, el textil va a dotar de suntuosidad y calidez a la imagen del Pilar. Tanto los grabados, como una serie de pinturas en parroquias de municipios zaragozanos a las que vamos a referirnos en las próximas páginas, reproducen el camarín de la Virgen del Pilar ornado con ricos ornamentos. Datadas entre los siglos XVII y XVIII, estas imágenes muestran cómo ha ido variando la forma de colocar los mantos. También cómo las alhajas se dispusieron de distintos modos: sobre el manto, eran prendidas con vetas en forma de lazadas y escarapelas textiles, a veces decoraban collares y sartas dispuestas en colgadura u ondas de varios pisos y a distintas alturas. Algunos de los mantos antiguos todavía muestran ganchitos, pequeños garfios, en recuerdo de cuando se asían a ellos las joyas. Hoy en día no se prenden por precaución ante los robos y también por conservación de los mantos, pues algunas alhajas eran muy pesadas y rasgaban el soporte textil. Precisamente en 1647 se producirá un importante intento de robo; los malhechores, procedentes de Ocaña y Yepes, fueron ahorcados en la calle del Pilar<sup>43</sup>.

Las joyas en forma de retablito (ca.1600), en oro esmaltado, también reflejan el cambio en la colocación del manto; son las más características del Reino de Aragón en la transición entre el Renacimiento y el primer Barroco<sup>44</sup>. En ellas se muestra a la Virgen en el centro de la composición con el manto colocado muy alto: el textil cubre prácticamente toda la imagen, apenas pueden verse en estos retablitos las cabezas de la Virgen y del Niño. Uno de estos retablitos-joya va a convertirse en modelo repetido y característico: muestra, flanqueando a la imagen, dos ángeles ceroferrarios que Felipe II le regaló en 1596 y que

42. Sobre estas cuestiones recomendamos los estudios del catálogo de la exposición de Rosa Ríos Lloret, Susana Vilaplana Sanchís, Coms. *La cultura ceñida: Las joyas en la pintura valenciana siglos XV al XVIII* (Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001): 30- ss.

43. Este episodio se narra en Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 190-191.

44. Sobre los retablitos: Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 157-ss.

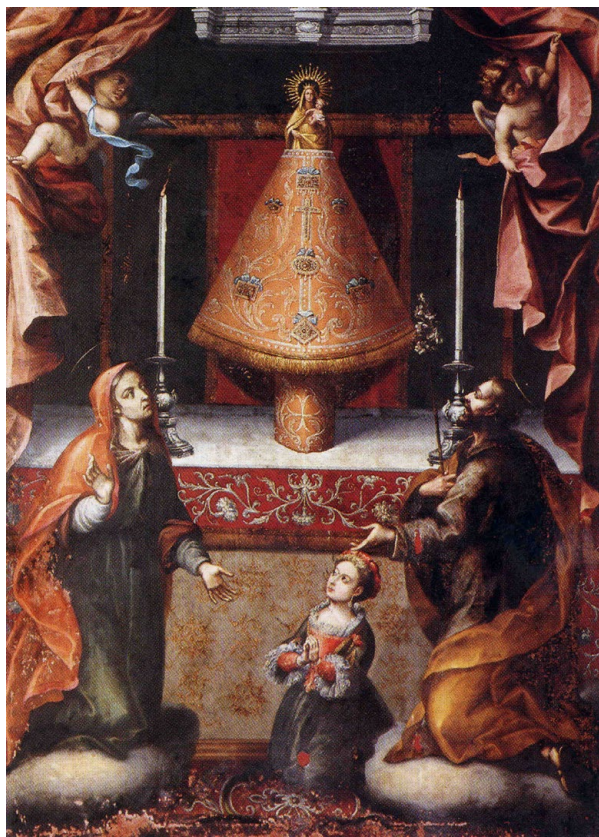


Figura 4. Anónimo, *La Virgen del Pilar con santa Ana, san José y una donante*, siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de San Mateo Apóstol, San Mateo de Gállego (Zaragoza). Fotografía: cortesía del Arzobispado de Zaragoza.

todavía están en uso, tal como hemos visto en la Figura 1. Del mismo modo se muestra colocado el manto, muy alto, en el lienzo conservado en la Biblioteca Capitular de la Seo (1628), con un collar rico aplicado en colgadura como único aderezo. También se muestra esta disposición del manto en la pintura de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la Almunia de Doña Godina, aunque el Niño llega a asomar uno de sus brazos. En todas estas representaciones tempranas, tanto la Virgen como el Niño están coronados, con diademas o resplandores a juego. Con posterioridad, los mantos fueron descendiendo (el caso del lienzo de la iglesia parroquial de Ejea de los Caballeros) dejando la talla parcialmente al descubierto, hasta colocarse a la altura de la cintura de la Virgen, llegando a cubrir parcialmente el Pilar.

Los lienzos barrocos conservados muestran en el ornato del camarín el predominio de

los colores terrosos, dorados y leonados, además de los rojos y verdes. En este sentido, reproducimos el lienzo de la Virgen del Pilar, rico en textiles y de gran aparato, de la iglesia parroquial de San Mateo Apóstol en San Mateo de Gállego (Fig. 4). Como estamos refiriendo, los tejidos son los grandes protagonistas en el alhajamiento barroco: además del manto sobre la talla y las cortinas que envolvían y protegían la imagen, a veces aparecen forrados de tela tanto el Pilar como el traspilar al fondo que, dispuesto de suelo a cielo servía como dosel a la Virgen, con borlas y colgaduras por el frente a modo de goteras, cerrando visualmente el tabernáculo. En ocasiones, el manto, el Pilar (forrado) y el traspilar repetían los mismos colores y motivos decorativos, como en el lienzo de la Virgen en su camarín conservado en el palacio arzobispal de Zaragoza ya en tonalidades más frías, propias del siglo XVIII. El planteamiento de conjunto es similar en el óleo de la iglesia parroquial de

San Gil Abad en Villanueva de Jiloca, aunque en el textil del traspilar se utilizó otro color más oscuro de fondo, produciendo un bello contraste. La Virgen siempre suele estar coronada en estas obras, con una diadema o resplandor de flamas y puntas alternas. A veces, el Niño luce coronita a juego, pero sin resplandor y tampoco en todos los casos.

A través de estas pinturas también podemos reconstruir algunos mantos barrocos no conservados, y el modo de aderezar estos textiles con guarniciones enjovadas (los mantos simulan en algunos de estos lienzos tener joyeles insertos). No obstante, en la mayoría de representaciones, las joyas suelen estar aplicadas, son independientes y se colocan con vetas o lazadas como remate del ornato. De este modo, algunos mantos parecen simular estar guarnecidos por joyeles en todo su perímetro, tanto en su registro inferior a modo de ribete, como en el superior simulando una faja y, normalmente, una cenefa vertical alhajada parte simétricamente el diseño en dos mitades. En estos casos, los mantos apenas reciben joyas aplicadas, como en el lienzo del Museo de la Colegiata de Borja, procedente del retablo del claustro (Francisco Latorre, *Don Juan de Litago y su sobrino mosen Martin de Ferrer a los pies de la imagen del Pilar*) (Zaragoza, 1625). En otras pinturas se muestra cómo se reforzaba mucho la verticalidad en los diseños de los mantos, gracias a la aplicación de joyas a distintas alturas, como en el óleo ya citado de Ejea de los Caballeros, el de Nuestra Señora de la Asunción en Langa del Castillo, o el de Nuestra señora de los ángeles en Paniza.

Algunos lienzos, los menos, tan solo muestran una joya en el centro del manto y en su parte alta: es el caso del de la Ermita de la Virgen de Rodanas (Épila), o el ejemplar de bellos colores terrosos en manto y cortinas de aparato, con una joya en forma de cuadrado de devoción de contorno octogonal (típico del siglo XVII), hoy en la colección Español-Suñén.

También resultaba característica la decoración del manto en composiciones clásicas piramidales, como el ejemplar considerado quizás limeño, en The Carl & Marilyn Thoma Art Foundation de Chicago<sup>45</sup>, con tres prominentes joyas barrocas a partir de una sarta doble de perlas, en este caso, a modo de ceñidor del manto. En la documentación de la Santa Capilla de 1670 hay un epígrafe completo de collares bordados y cadenas recogidas como “gargantillas con que se ajusta el manto a nuestra señora”<sup>46</sup>. La banda o tahalí siciliano en oro esmaltado que aún se conserva en el Tesoro del Pilar debió servir para

45. Se reproduce en <https://thomafoundation.org/artwork/lady-pillar-franciscan-dominican-monk/>

46. ACP. *Inventario de la Santa capilla* (1670): 131-135. Se transcribe en Naya Franco, *El Joyero de la Virgen del Pilar*, 441-ss.



Figura 5. Anónimo, *Camarin de Nuestra Señora del Pilar*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Mercado secundario en 2017. La Virgen porta un manto negro, quizás representada en el día de La Dolorosa. Fotografía de la autora, cortesía de Antonio y Ramón Gajón.

esta misma función, razón que permite comprender el cierre contemporáneo que hoy muestra. Similar decoración aplicada presenta otro lienzo procedente del retablo de la iglesia de San Nicolás de Bari, que hoy preside unas escaleras del Monasterio de la Resurrección, con un joyel prominente en el centro guarnecido con una perla aperillada pinjante a partir de una sarta triple de perlas, mientras otros dos joyeles más pequeños tapizan la superficie del manto en perfecto equilibrio.

Otras pinturas muestran prácticamente todo el manto cubierto de joyas, distribuidas gracias a algunas sarta perlas dispuestas en colgaduras; es el caso del lienzo con cortinas de aparato del anticuario zaragozano Antonio Gajón, en el mercado secundario en 2017 (Fig. 5), o del recién restaurado lienzo con este mismo tema de la biblioteca del Monasterio de Piedra.

Es interesante que varias de estas representaciones muestran sarta en azabache aplicadas, como el ejemplar de Boquiñeni en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (en una representación de pequeñas dimensiones situada en el copete del marco), así como el ya citado en el palacio arzobispal, o el de Villanueva de Jiloca. En todos ellos aparece una cruz rica y alguna otra joya barroca, en ocasiones acorazonada prendida de sarta de azabache. El de Boquiñeni es el único caso de todos los lienzos aquí mencionados, donde el Niño muestra un manto propio, a juego con el de su Madre.

En la mayoría de estos cuadros se representan candeleros de un cirio o ángeles pareados flanqueando a la Virgen, además de jarrones con flores, que en ocasiones se encuentran delante de la imagen. El caso del lienzo de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol

en Aladrén es muy interesante, pues muestra dos lámparas suspendidas, igual que veíamos en algunas estampas tempranas citadas. En este último lienzo, los claveles del manto se han extendido al Pilar en un juego visual, hasta decorar el suelo tabernáculo.

Los lienzos más tardíos muestran ya el camarín moderno, tras la intervención de Ventura Rodríguez, como en el caso del de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz (Fig. 6), atribuido a Manuel Bayeu. En la parte baja, delante del Pilar se representó una devoción particular, poco vista en estas representaciones, una estatuita de San Antonio de Padua. La imagen de la Virgen, aún vestida con rico manto blanco bordado en oro, está coronada con diadema, imperiales y gran resplandor en un tabernáculo ya cuajado de estrellas de vidrio de plomo, bajo dosel de plata. Es un camarín sin cortinas de aparato con que cubrir la imagen y sin traspilar textil, enteramente hecho en plata con labores aplicadas y pintantes por su frente, rematado en su parte alta con volutas a modo de baldaquino.

No obstante de la importancia y riqueza de algunos mantos, las joyas son las donaciones más suntuosas y más detalladamente descritas durante los siglos de oro. Las numerosas visitas de la monarquía y nobleza confirman el Templo del Pilar como uno de los más importantes santuarios marianos en España; un grabado de 1784 en defensa de la tradición pilarista representa a diez personalidades ilustres de los cientos que donaron alhajas a la Virgen, durante estas



Figura 6. Anónimo, *Camarín de Nuestra Señora del Pilar del retablo presidido por las armas de María Ana de Urriés y Pignatelli, marquesa de Estepa*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz, Zaragoza. Fotografía de la autora, cortesía del Arzobispado de Zaragoza.

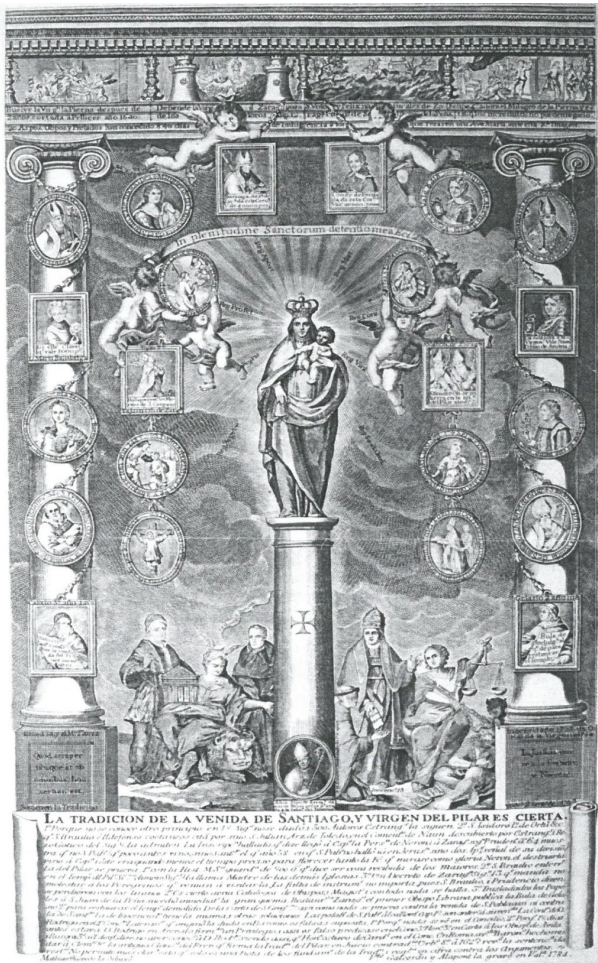


Figura 7.-Grabado en defensa de la tradición pilarista: *la tradición de la venida de Santiago y Virgen del Pilar es cierta*; Vicente Galcerán y Alapont (grabador) y Matías Quevedo (dibujante), aguafuerte y buril, 1784. Fuente: Luis Roy, *El grabado zaragozano en los siglos XVIII y XIX*, tesis doctoral inédita, 2003, Tomo II, nº 109, 530, 638-640.

centurias. Materializadas con retratos-miniatura alrededor de la imagen, pequeñas cartelas identifican a los donantes y refieren la joya que ofrecieron a la Virgen, con su tasación en pesos (Fig. 7). En este grabado se citan las coronas donadas por el arzobispo Sáenz de Buruaga, las alhajas del conde de Peralada y del marqués de la Compuesta, el ramo del marqués de Villa López, la venera del duque de Abeiro, los pectorales de los obispos de Lérida y de Sigüenza, el clavel de María Teresa de Ballabriga, las joyas de Juan de Austria y de la reina Bárbara de Braganza...A este respecto, las fuentes bibliográficas y crónicas narran y descubren, con lujo de detalles, cómo el altar mayor de la Iglesia de Santa María estaba, en las grandes ocasiones, iluminado y ricamente aderezado con cabezas, imágenes y reliquias, mientras un par de canónigos recibían a las dignidades, esperándolas con un sitial de terciopelo para darles agua bendita, justo antes de escuchar misa en la Santa Capilla mientras sonaban letras latinas y motetes. La Virgen del Pilar se encontraba tenuemente iluminada por

sus numerosas lámparas de aceite y, de las rejas que debían circundarla, colgaban exvotos en plata y otras “presentallas”. Tras la misa, los reyes, príncipes y otros devotos de toda Europa y ultramar, besaban la imagen y le obsequiaban suntuosas alhajas. El cabildo solía preparar como obsequio un manto usado por la imagen, o una joya de oro con una imagen de la Virgen del Pilar como recuerdo de su visita, normalmente una imagen de bulto o un “retablito”, la joya más característica donde se representa a la Virgen. El recuerdo, impregnado de un aura inmaterial, siempre era recibido con gran devoción.

#### 4. El aderezo de la Virgen en las edades contemporánea y actual (1809-2022)

Dos episodios fueron determinantes en la historia del aderezo de la imagen del Pilar: la remodelación de la Santa Capilla (1750-1765) y el episodio de los Sitios de Zaragoza (1809-1811). Cabe reflexionar sobre la gran pérdida que supuso la invasión francesa para el tesoro pilarista y sobre cómo las joyas siguen aderezando a la imagen hoy, aunque de modo muy distinto a como lo hacían en el siglo XIX. Ya no están prendidas de los mantos, sino protegidas en el interior del tabernáculo, guarnecidas en las estrellas que decoran el cristal trasero de la imagen, que hoy sirve de “traspilar”. También se ha moderado el despliegue textil, que queda ahora resumido en el manto que cubre el Pilar, dejando totalmente visible la imagen.

El expolio de los Sitios es un episodio fundamental para comprender la evolución del aderezo de la Virgen del Pilar en la Edad Contemporánea. Siete de las diez fabulosas joyas donadas por personalidades ilustres que acabamos de referir a propósito de la Figura 7, fueron expoliadas por Jean Lannes en 1809. En este sentido, cabe plantearse que el mariscal francés despojara completamente la imagen y se llevara también el manto que portaba la imagen en aquel momento y ni tan siquiera descolgara las joyas del soporte textil, pues las alhajas sustraídas, siendo las más importantes, coinciden con las que en aquel momento aderezaban la imagen, según los inventarios de la Santa Capilla donde solía anotarse, al margen, la ubicación concreta de las piezas. En otro momento y lugar, pues aquí resulta imposible, narraremos con detalle la enajenación francesa de las joyas del Pilar.

Y aunque sea sucintamente, también es interesante referir cómo dos mariscalas francesas, inmersas en la cotidianidad zaragozana, ofrecieron mantos a la Virgen del Pilar. Honorine Suchet, mujer del gobernador general en Aragón, hizo un manto de raso bordado en oro con sus propias manos para ofrecer a la imagen y, a cambio, recibió uno antiguo, que ya tenía la condición de reliquia. Seguía la costumbre de sus predecesoras, pues la duquesa de Abrantes había bordado otro manto que fue ofrecido por Junot, el 12 de octubre de 1809. El cabildo también en esta ocasión le devolvió el presente, y en agradecimiento le obsequió con otro manto usado por la imagen, tal y como era costumbre en las visitas regias, o cuando se regalaba una alhaja de gran valor a la virgen.

Por otro lado, las estrellas de vidrio de plomo fundido que habían decorado el tabernáculo de tiempos de Ventura Rodríguez (ca. 1765) que se aprecian en el fondo de la Figura 6 convivieron, convivieron, hasta entrado el siglo XX, con otras de latón dorado decoradas



Figura 8. Anónimo, *Estrella en oro amarillo guarnecida de joyas con diamantes y perlas*, repuesto para la Santa Capilla. En el centro, broche de platino con diseño *Art Déco*. Tesoro de la Virgen del Pilar, Basílica del Pilar, Zaragoza. Fotografía de la autora, cortesía del cabildo metropolitano.

con *strass* facetado que sostuvieron un cristal de fondo del camarín, ya elaborado por el taller de los Quintana. Se trataba de una gruesa lámina de vidrio incoloro al que se adhirió, en el reverso, a modo de “doble” un fino papel verde arrugado, decorado con pintas doradas. En 1954, con motivo de la celebración del año mariano, se sustituyeron las estrellas de vidrio y latón antiguas por otras lisas en oro pulido y brillante, que fueron enjoyándose. Algunas estrellas de oro

sobrantes, de repuesto, guarnecidas con joyas donadas durante las últimas décadas, esperan a ser utilizadas (Fig. 8). Las estrellas antiguas y unos relicarios conformados con teselillas biseladas del cristal verdoso y dorado extraído del fondo, realizados por los orfebres Lacruz, se vendieron para contribuir a la remodelación del tabernáculo.

La saga de Teodoro Ríos, arquitectos históricos del Pilar, de nuevo remozó el camarín en 1978, cambiando el fondo de cristal que imitaba el mármol por una lámina de mármol verde, procedente de la isla griega de Tinos. El pequeño habitáculo hoy está coronado por querubines y sobre el dosel de plata, presenta un voladizo de mayores dimensiones de paramento arquitectónico. En esta última remodelación del fondo del camarín, de 103 estrellas de oro pasaron a ser 72, todas ellas enjoyadas. Una muestra de todo este repertorio diacrónico de estrellas del camarín del Pilar puede verse en un arcón del Museo Pilarista.

Evidentemente, hoy continúan ofreciéndose joyas a la Virgen. En el siglo XX han resultado especialmente célebres donaciones como el conjunto de corona, coronita y sobrehalo en platino y resplandor en oro amarillo de 18 kilogramos de peso, realizado en 1905 por los famosos joyeros madrileños Ansorena, con motivo de la coronación canónica de la Virgen. El aderezo completo está cuajado de piedras preciosas, sobre todo diamantes y perlas, además de otras gemas y joyas reutilizadas que resultan todavía perfectamente visibles, insertas entre la obra moderna. El conjunto fue sufragado por las damas de su corte



de honor, empleando en el resplandor de oro alianzas entregadas al cepillo de la basílica, así que también fue, en parte, producto de la suscripción popular. Este conjunto se pone a la Virgen siempre en su fiesta mayor. Las damas le ofrecieron otra coronita a la Virgen con motivo del centenario de su coronación canónica (2005), que de nuevo fue hecha por los mismos joyeros; esta vez en platino, perlas, zafiros y diamantes.

Otros bellos testimonios traemos aquí (Fig. 9), como la fotografía de Marín Chivite en que Eva María Duarte de Perón, acompañada de algunas dignidades zaragozanas, besaba la talla de la Virgen en 1947, momento en que le ofreció unos pendientes de oro que todavía se conservan en el ajuar zaragozano. Junto a ellos, en la vitrina núm. 7 del Museo Pilarista también se exhiben otras alhajas célebres de monarcas y personalidades ilustres.

El manto de la imagen, en la actualidad, tan sólo cubre el Pilar y deja vista toda la talla de la Virgen. Algunos días señalados en que se conmemora su Venida a Zaragoza, como en la figura 1 con la que hemos empezado esta intervención, la imagen no lleva ningún manto y puede verse el forro (alto o bajo) de plata, que embellece una funda protectora lisa en bronce, bajo la que se encuentra el Pilar, la reliquia o columna de jaspe (24 cm. de diámetro por 177 de altura). También porta en esta imagen su corona más antigua de perlas y esmaltes (1530), preparada en el reverso para estar suspendida y no dañar la talla. Lleva además su citado resplandor de oro de diario decorado con piedras preciosas, que se hizo por los orfebres Lacruz (sucesores de Aladrén), a partir de un bello boceto en papel de Teodoro



Figura 9. Fotografía de Eva Duarte de Perón besando la imagen de la Virgen del Pilar en su camarín, a 21 de junio de 1947. La virgen porta el aderezo realizado por los joyeros Ansoarena (1905). Fotografía de Marín Chivite, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza (AM.04.01, Sobre 02227).



Figura 10. Figurines con detalle del look nº 4 para la colección *Regina Martyrum* de Alejandrina Hernando Lao, diseñados para la V edición del concurso *Aguja Goyesca*. Imagen cortesía de Alejandrina Hernando.

Ríos que se conserva enmarcado en el Secreto del Pilar. El camarín está alumbrado – flanqueado – por los dos ángeles portacandeleros en plata ya citados, que le ofreció el rey Felipe II.

Normalmente, cuando la Virgen no lleva manto muestra su forro alto, de plata repujada, que tapa completamente el Pilar, con querubines entre roleos vegetales, sobredorado en sus dos extremos. La costumbre de aderezar el manto con joyas debió perdurar, en días señalados, hasta hace apenas unas décadas, pues los miembros del cabildo más longevos recuerdan las alhajas adornando el manto de la Virgen.

Durante la pandemia del coronavirus en que la catedral estuvo cerrada, la Virgen no portó ningún manto, para que estuviera visible la Sagrada Columna. Un enlace a internet permitía ver el camarín las 24 horas del día, además de seguir la misa.

La Virgen del Pilar y la Basílica del Pilar continúan inspirando a los creadores jóvenes de la moda actual. Alejandrina Hernando Lao, que actualmente finaliza su *Grado de Diseño de Moda* en la Escuela Superior de Diseño de Aragón, creó la colección *Regina Martyrum* en 2021 compuesta por distintos figurines, con el objeto de participar en la V edición de la *Aguja Goyesca*. Su diseño, tal como cuenta en su portfolio, partió de la estética luminosa y cromáticamente saturada de los amarillos y azules de las bóvedas del Pilar frente a los tonos más fríos de sus muros, para explorar esos contrastes como generadores del grandioso contenedor que custodia la imagen. El diseño que aquí reproducimos (Fig. 10) se llevaría a cabo con un velo “terminado con dobladillo enrollado o canutillo con máquina *overlock*” en tela brocada de doble cara (blanca y dorada), además de con un vestido palabra de honor compuesto fundamentalmente por una gran falda drapeada y un corse de escote redondo, cubierto con una capa de guata y otra de gasa,

que crean un efecto de nube. El corsé se decoraría con un dibujo cosido a máquina de la Virgen del Pilar en relieve, sobre la guata.

Del mismo modo, el pasado mes de junio de 2022, la diseñadora turolense Rosa Blasco entregó un manto que confeccionó para la Virgen del Pilar para conmemorar el día de la Vaquilla, la fiesta más popular de Teruel. El propósito de que la Virgen luzca este manto es que la fiesta de la Vaquilla se sienta en todo Aragón. En el manto aparecen el ángel custodio y el torico sobre el Pilar, que emana del nombre de la ciudad enmarcado en una moderna filacteria.

## 5. Conclusiones

A pesar de las mermas históricas del Joyero de la Virgen del Pilar durante los Sitios de Zaragoza (1809-1811), o del golpe sufrido en la subasta pública de alhajas de 1870 y en otras ventas realizadas en el siglo XX, la Virgen continúa mostrando ricas y numerosas joyas, recibiendo ofrendas y atesorando mantos por muchos siglos más.

Joyas y mantos siempre han estado al servicio del culto de la imagen del Pilar. En función de las necesidades litúrgicas y de la forma de venerar el Pilar y a la Virgen, ha variado la forma de colocar estos aderezos. Antiguamente, se le donaron exvotos y luminarias, según se adoraba la imagen en su capilla. En los siglos XVII y XVIII, el textil era lo más elocuente del ornato, al que acompañaron numerosas joyas. En la Edad Contemporánea, el alhajamiento es igualmente suntuoso, pero más contenido, se ajusta a la nueva forma de religiosidad, además de proteger el tesoro de robos y de conservar preventivamente los soportes de los mantos.

Las joyas ofrecidas a la Virgen del Pilar, en la mayoría de los casos, son piezas de adorno personal, femeninas o masculinas, entregadas como agradecimiento por su intercesión en favores, sanaciones... Las únicas joyas realizadas por encargo para la Virgen, ex profeso para ella han sido, básicamente, las coronas: personalidades como la familia Zaporta, el racionero Zahumada, el arzobispo Sáenz de Buruaga sufragaron estas obras para la imagen. La Virgen tan solo conserva dos juegos completos históricos de corona y coronita a juego. Se ofrecían en singular, normalmente a la virgen. A diferencia de las joyas, sí se han realizado mantos para la virgen, o se han sufragado sus costes (material y hechuras o “manos”), fueron mandados realizar por el cabildo a distintos bordadores zaragozanos.

Hoy se le ofrecen todo tipo de tesoros: bienes siempre preciados de quienes los entregan. En las dependencias de la basílica se guardan numerosas ofrendas, de variada naturaleza: más de un centenar de

abanicos, trajes de luces, de novia, armaduras, uniformes de gala...objetos que están a la espera de la creación de un *museo de la devoción*. Vemos, por lo tanto, cómo las alhajas ofrecidas, en su acepción más amplia del término de objetos preciados, han sido y son testimonio material de la devoción de los fieles a la Virgen del Pilar.

## Apéndice documental núm. 1

### 17 de noviembre 1255

#### Zaragoza

*Inventario de la Sacristía de la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza*<sup>47</sup>.

Anno Domini M<sup>o</sup> CC<sup>o</sup>LV<sup>o</sup><sup>48</sup>, die mercurii XV kalendas decembris, fuit computata ropa ecclesie Sancte Marie Maioris Cesarauguste et sunt ibi LI<sup>a</sup> cape et XVIII casulas et XIII vestimenta completa et VI camisie et X dalmaticas bonas, I<sup>49</sup> veteres; et IIII frontales festuales et unum feriale et XII<sup>50</sup> citaras et XII cropertoria<sup>51</sup> (*sic*) et unum deauratum, et unum de domina Maria del Alfondega<sup>52</sup> et unum de fastial<sup>53</sup> et II sobresignales et IIII cabeçales<sup>54</sup> de seda, et III collares et II candelabra argenti et II cristalli et VI de opere de Limogenes<sup>55</sup> (*sic*)

47. Félix de Latassa, en su obra manuscrita *Memorias literarias de Aragón*, incluía la transcripción de este inventario y de otro de 1312 de la misma iglesia que, según indicaba el propio autor, había realizado él mismo, el 23 de julio de 1798: Félix de Latassa, *Memorias literarias de Aragón*, Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico, ms., 1: 239-240. En 1905, Gabriel Llabrés tomó la transcripción de Latassa y la publicó en un artículo titulado "Dos inventarios de la Iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza (El Pilar) de 1255 y 1312": Gabriel Llabrés, "Dos inventarios de la Iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza (El Pilar) de 1255 y 1312", *Revista de Aragón*, año VI (1905): 220-226. Posteriormente, Ricardo del Arco, en su libro *El Templo de Nuestra Señora del Pilar en la Edad Media (Contribución a la historia eclesiástica de Aragón)* hará una revisión de la transcripción de Latassa y concluirá que la edición de Llabrés presenta "tales omisiones y errores de copia, que demandan la transcripción que aquí doy": Ricardo del Arco, *El Templo de Nuestra Señora del Pilar en la Edad Media (Contribución a la historia eclesiástica de Aragón)*, (Zaragoza: Tipografía "La Académica", 1945), 68-69.

48. En Latassa, *Memorias literarias*, 239-240; en Del Arco, *El Templo*, 68-69; y en Llabrés, "Dos inventarios", 222-224, aparecen todos los números en cifras arábigas, mientras que en el original, aparecen en números romanos, como era costumbre, por lo que lo dejamos señalado aquí pero omitiremos recordarlo cada vez que aparezca una cifra en el texto.

49. En Llabrés, "Dos inventarios", 222, transcrito como "et".

50. En las tres obras citadas, transcrito como "13".

51. En las tres obras citadas, transcrito como "copertoria".

52. En las tres obras citadas, en lugar de la frase "et unum de domina Maria del Alfondega", transcrito como "et unum de domaz, unum del Alfondega".

53. En las tres obras citadas, transcrito como "fastial".

54. En Latassa, *Memorias literarias*, 239, y en Llabrés, "Dos inventarios", 222, en lugar de "et IIII cabeçales de seda", dejan un espacio indicando que les resulta ilegible la palabra y continúan la transcripción como "\_\_\_rales de seda"; por su parte, en Del Arco, *El Templo*, 68, se transcribe como "et tales de seda".

55. En las tres obras citadas, se transcribe directamente "Limoges".

novos et II veteres<sup>56</sup> et IIII candelabra magna ferri et I linea de LXX<sup>a</sup> et IIII vexilla cum illa de domino priore<sup>57</sup> et II pendones et una croça et unam ventilabrum<sup>58</sup> de carta et IX calices de argento cum uno de Sancto Michael<sup>e</sup><sup>59</sup> et III lignum Domini de argento et I deaurato et I de Limogenes (*sic*) et I turibulum argenti et unam (*sic*) columba de cobre et una cruzeta de cobre cum suo pede et II ampollas de Limogenes (*sic*) et II tuba<sup>60</sup> de bori et XIIIII savanas et II intribunetis cum<sup>61</sup> suis purpures<sup>62</sup> et VIII rides et XII fazaleias<sup>63</sup> et III deauraras<sup>64</sup> et IIII alfameres<sup>65</sup> et II aquamaniles<sup>66</sup> et I vestimentum completum cum casulla sua Sancti Michahelis (*sic*) et III savanas et VIII tocas de seda et I almagna et II tocas de lino<sup>67</sup> et IIII minores et I cruçeta christalli et I lapis christalli unde extrahunt ignem et alteram lapis quam imago Beate Marie tenet in manu et I toca deaurata ligni Domini et III *citharas* cintas<sup>68</sup> de seda bermellas et II arcas<sup>69</sup> de bori et una bustia de osso<sup>70</sup> in qua servatur Corpus Domini et I archa de Limoges et unas testes argenti et unas de Limoges<sup>71</sup> et unos deauratos et II cruces argenti et III tapetes qui stant<sup>72</sup> ante altaria et II pegnes de bori et V missales et V testes<sup>73</sup> et I ordinarium et I alquella<sup>74</sup> et vexillum Sancte Marie et V pistoleros

56. En las tres obras citadas, se omite “et II veteres”.

57. En las tres obras citadas, transcrito como “Pierre”.

58. En las tres obras citadas, transcrito como “venorlatr”.

59. En Llabrés, “Dos inventarios”, 223, se omite el texto “cum uno de Sancto Michael<sup>e</sup> et III lignum Domini de argento”.

60. En las tres obras citadas, transcrito como “rubra”.

61. En Llabrés, “Dos inventarios”, 223, transcrito como “eum”.

62. En Llabrés, “Dos inventarios”, 223, no está desarrollada la abreviatura y aparece como “ppres”.

63. En Latassa, *Memorias literarias*, 239 y en Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como “tenalezas”; en Llabrés, “Dos inventarios”, 223, transcrito como “fanalezas”.

64. En Llabrés, “Dos inventarios”, 223, transcrito como “deanratas”.

65. En Latassa, *Memorias literarias*, 239, transcrito como “alfametes”; en Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como “alfamates”.

66. En Latassa, *Memorias literarias*, 239 y en Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como “aguamaniles”.

67. En Llabrés, “Dos inventarios”, 223, se omite el texto “et II aquamaniles et I vestimentum completum cum casulla sua Sancti Michahelis (*sic*) et III savanas et VIII tocas de seda et I almagna et II tocas de lino”.

68. En Latassa, *Memorias literarias*, 239 y en Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como “mantus”; en Llabrés, “Dos inventarios”, 223, transcrito como “comutus”.

69. Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como “armas”.

70. En Latassa, *Memorias literarias*, 240, en lugar de “bustia de osso” se transcribe como “dustia de ossa”; en Del Arco, *El Templo*, 69, como “xustia de ansa”; en Llabrés, “Dos inventarios”, 223, como “hustia de onsa”.

71. En las tres obras citadas, se omite “et unas testes argenti et unas de limoges”.

72. En las tres obras citadas, en lugar de “qui stant”, se transcribe como “et vistant”.

73. En las tres obras citadas, transcrito como “tefses”.

74. En Latassa, *Memorias literarias*, 240 y en Llabrés, “Dos inventarios”, 223, transcrito como “Alylla” (Latassa mantiene el signo general de abreviatura sobre la ll); en Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como “Alyllam”.

et I capitolarium<sup>75</sup> et II proseros<sup>76</sup> et XI cortinas et II ad altare Sancte Marie<sup>77</sup> et III pallas et I purificatores<sup>78</sup> et I costunnes et II tovallas.

## Bibliografía

- Ágreda Pino, Ana María y Casorrán Berges, Ester. "Un manto para la Virgen del Pilar en 1491". Suplemento Especial *Revista El Pilar*, 12 de octubre de 2013.
- Ágreda Pino, Ana María. "Catálogo de la exposición". En *Mantos de Nuestra Señora del Pilar. I*, 23-107. Zaragoza: Cabildo Metropolitano, 2015.
- Ágreda Pino, Ana María, Naya, Carolina, Ramiro Reglero, Elisa. "La ostentación en las artes como mecanismo del ascenso social: la familia Zaporta". *Ars & Renovatio*, núm. 7, (2019): 343-362.
- Ainaga, María Teresa y Criado, Jesús. "El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza". *Aragón en la Edad Media*, núm. 20 (2008): 65-84.
- Alfonso X el Sabio. *Cantigas de Santa María*. Facsímil que hizo la RAE de la edición de 1889. Madrid: RAE-Caja de Madrid, 1990.
- Alonso, Martin. *Diccionario medieval español, desde las glosas emilianenses y silenses (S.X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca-Diputación Provincial, 1986.
- Andrés, Jorge y Miguel, Isidoro. "La Venida de la Virgen. Una secular tradición". En *Santa María del Pilar, una tradición viva*, dirigido por Antonio Mostalac Carillo y Domingo Buesa Conde, 73-88. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 2010.
- Arbeteta Mira, Letizia. "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *RDTP, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LI (1996): 97-126.
- Arco, Ricardo. *El templo de Nuestra Señora del Pilar en la Edad Media (Contribución a la historia eclesiástica de Aragón)*. Zaragoza: Tip. "La Académica", 1945.
- Blasco Martínez, Asunción. "Nuevos datos sobre la advocación de Nuestra Señora del Pilar y su capilla (Zaragoza, siglos XIV-XV)". *Aragón en la Edad Media*, núm. 20, (2008):117-138.

75. En Latassa, *Memorias literarias*, 240 y en Del Arco, *El Templo*, 69, transcrito como "casritolarum"; en Llabrés, "Dos inventarios", 223, transcrito como "casvitolatvum".

76. En las tres obras citadas, transcrito como "preseros".

77. En las tres obras citadas, transcrito como "altarem Sancti Michaelis".

78. En las tres obras citadas, transcrito como "purificatorium".

Boloqui Larraya, Belén. “La capilla de Santa María del Pilar en la Edad Media”. En *Santa María del Pilar, una tradición viva*, dirigido por Antonio Mostalac Carillo y Domingo Buesa Conde, 42-56. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 2010.

Borraz Girona, Francisco; Bordetas Alonso, José María. “Los mantos de la Virgen”. En *El Pilar de Zaragoza*, 57-76. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984.

Buesa Conde, Domingo, Sebastián Ruiz, Ignacio, coms., *Mantos de Nuestra Señora del Pilar*. Zaragoza: Excmo. Cabildo Metropolitano-Museo Diocesano, 2015.

—. *La Sagrada Columna. El Pilar de Aragón. Catálogo de la exposición*. Zaragoza: Arzobispado de Zaragoza, 2016.

Casorrán Berges, Ester; Lafuente Rosales, Carlos María; Naya Franco, Carolina. “El libro de horas del II conde de Lemos en el Tesoro del Pilar, tradicionalmente conocido como de Santa Isabel de Portugal”. *Ars & Renovatio*, núm. 5 (2017): 3-39.

Casorrán Berges, Ester. *Santa María La Mayor de Zaragoza (El Pilar) a través de sus documentos (1118-1318). Historia, devoción y tradición*. Zaragoza: Fundación “Teresa de Jesús”-Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2019.

Cea Gutiérrez, Antonio. *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*, Zamora: Caja España Obra Cultural-Heraldo de Zamora Artes Gráficas, 1992.

Domingo Pérez, Tomás. *El milagro de Calanda y sus fuentes históricas*. Zaragoza: Caja de la Inmaculada, 2006.

Falcón Pérez, María Isabel. “Devociones populares, procesiones e imágenes de santos en la Zaragoza del Siglo XV”. *Aragonia Sacra*, núm.21, (2011): 171-200.

Fatás, Guillermo dir., *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el católico-Diputación de Zaragoza, 2008.

Hycka, Olga. *Nuestra Señora del Pilar: de la tradición a la devoción*. Zaragoza: Edelvives, 2021.

Jiménez López, Jorge. «Legitimación, identidad y memoria en los “Moralia sive Expositio in Job” del Archivo capitular del Pilar (Zaragoza)». En *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro*. (Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2021),1097-1105.

Latassa, Félix. *Memorias literarias de Aragón*, manuscrito, 3 vols.

- Llabrés, Gabriel. "Dos inventarios de la Iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza (El Pilar) de 1255 y 1312". *Revista de Aragón*, año VI (1905): 220-226.
- Lacarra Ducay, María del Carmen. *El escultor Juan de la Huerta (Daroca, Zaragoza, h.1400-¿Maçon, Borgoña, h.1463?) y la Virgen del Pilar, Discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2021.
- Lahoz, Lucía. "La Virgen del Pilar de Laguardia: taumaturgia y sentido cívico". En *Las reliquias y sus usos. De lo terapéutico a lo taumatúrgico* coordinado por Francisco J. Alfaro Pérez, Carolina Naya Franco, Juan Postigo Vidal (Zaragoza, Salamanca, Prensas Universitarias, 2022), 146-163.
- Morte García, Carmen y Naya Franco, Carolina. "La pervivencia de una devoción: la imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en plata, oro y gemas preciosas". *Ars & Renovatio*, núm. 2 (2014): 60-98.
- Naya Franco, Carolina. "La corona en oro esmaltado y resplandor de puntas de cristal de roca donada a la Virgen del Pilar de Zaragoza por Luis Zaporta (1583), primogénito del banquero de Carlos I". *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, núm. 24 (2018): 227-239.
- . *El Joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*. Zaragoza: Institución Fernando el católico-Excm. Diputación de Zaragoza, 2019.
- Roy, Luis. *Huellas del Pilar. Colección de grabados del cabildo metropolitano de Zaragoza*. Zaragoza: Cabildo Metropolitano, 1998.
- . *El grabado zaragozano en los siglos XVIII y XIX*, tesis doctoral inédita, Zaragoza, 2003, Tomo II, cat. núm. 109, pp. 530 / 638-640.
- Ríos Lloret, Rosa, Vilaplana Sanchís, Susana, coms. *La cultura ceñida: Las joyas en la pintura valenciana siglos XV al XVIII*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.



# Arte del mueble



# Unos interiores olvidados: el amueblamiento de las sacristías en la Edad Moderna

Forgotten interiors: the furnishing of sacristies  
in the Modern Age

**María Mercedes Fernández Martín**

Universidad de Sevilla

## **Resumen:**

El esplendor de la arquitectura y las magníficas obras que albergan los templos –pinturas, esculturas, yeserías, etc.–, eclipsa el de otras no menos importantes e igualmente significativas, que sin ellas no se puede entender todo el conjunto. De esta forma toman protagonismo las sacristías, espacios destinados a custodiar los objetos de uso litúrgico que se fueron incrementando y enriqueciendo progresivamente, debido al auge que experimentó la liturgia y con ello el uso de un ajuar cada vez más rico y numeroso, destinado a satisfacer el boato impuesto por la Contrarreforma. Así, las sacristías y su amueblamiento pasaron de ser meros espacios funcionales a recintos de gran importancia en el interior de los templos.

**Palabras clave:** Sacristías; mobiliario litúrgico; Concilio de Trento; Carlos Borromeo; cajoneras; Edad Moderna.

## **Abstract:**

The splendor of the architecture and the magnificent works that the temples house –paintings, sculptures, plasterwork, etc.– eclipses other not less important and equally significant works, which without them, the entire ensemble cannot be understood. In this way, the sacristies, spaces destined to guard the objects of liturgical use, take the most important role and were progressively increasing and enriching, due to the boom experienced by the liturgy and, with it, the use of an increasingly rich and numerous trousseau, destined to satisfy the pageantry imposed by the Counter-Reformation. Thus, the sacristies and their

furnishings went from being mere functional spaces to rooms of great importance inside the temples.

**Keywords:** Sacristies; liturgical furniture; Trento council; Carlos Borromeo; chests of drawers; Modern Age.

La liturgia tridentina supuso un impulso considerable para el desarrollo de las artes decorativas en los templos católicos. Por una parte, era dar contestación a los postulados emanados de Trento, pero también fue consecuencia de la renovación estilística que se produce a finales del siglo XVI, teniendo su eclosión en el Barroco. Este desarrollo repercutió también en los nuevos conceptos del rito y del ceremonial que se fueron implantando durante la Contrarreforma, en cumplimiento de las respectivas prescripciones tridentinas, transformándose o adaptándose los antiguos edificios religiosos a las nuevas prácticas. No obstante, el brillo de las grandes obras que albergan los templos, como la propia arquitectura, pinturas, yserías, etc., eclipsa el de otras no menos importantes, pero igualmente significativas y que sin ellas no se puede entender todo el conjunto. De esta forma toman protagonismo los espacios destinados a custodiar los objetos de uso litúrgico, pues éstos se iban incrementando y enriqueciendo progresivamente, debido al auge y aparato que experimentó la liturgia y con ello el uso de un ajuar cada vez más rico y numeroso para satisfacer el boato impuesto por la Contrarreforma que contribuía al esplendor de la liturgia, pasando de ser meros elementos funcionales a verdaderos objetos suntuarios confeccionados con metales preciosos y otros ricos materiales. Por ese mismo motivo se hizo recomendable su custodia y conservación en lugares que resultasen suficientemente seguros y decorosos: las sacristías.

Desde el punto de arquitectónico y funcional, estas estancias presentan gran variedad de tipos y localizaciones respecto al templo. El origen de estos espacios se remonta a la época paleocristiana como espacios secundarios o auxiliares de los templos, sin la importancia que adquirieron entre los siglos XVI y XVIII. Los tratadistas renacentistas son bastante parcos al hablar de los templos y apenas citan las sacristías, como Palladio que en el libro IV de su tratado hace relación a ese espacio diciendo:

Se añade a nuestras iglesias un lugar separado del resto del templo. Que llamamos sacristía, donde se revisten los vestidos sacerdotales, los vasos y los libros sacros y las otras cosas necesarias al culto divino, y donde comparezcan los sacerdotes<sup>1</sup>.

---

1. Andrea Palladio. *I Quattro libri dell'Architettura*. Red. de la edición de Venecia, 1570, lib. IV, 5.

Sin lugar a duda, visto desde el aspecto de la tratadística, la obra de referencia será la publicación de Carlos Borromeo *Instrucciones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*. A partir de ahí, seguirán otros tratados o textos relacionados con el asunto en cuestión, como la publicación de Isidoro de Aliaga, *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos y para diversas cosas de las que en ellas sirven al culto divino y a otros ministerios*, publicado en Valencia en 1631. En el siglo XVIII Benito Bails y, principalmente, el marqués de Ureña en sus *Reflexiones*, también hace referencia al espacio de la sacristía, insistiendo en que debía de ser un lugar de recogimiento<sup>2</sup>. Además de las referencias en la literatura artística, son de gran importancia los textos de las Constituciones Sinodales de diferentes obispados, que luego se comprobaba su cumplimiento en las visitas pastorales de los obispos –o del cabildo catedralicio en caso de sede vacante– y en los informes de las diócesis que se remitían a la Santa Sede, en los que se prestaba especial atención al cumplimiento de las disposiciones tridentinas<sup>3</sup>.

No hay unanimidad en la raíz del término sacristía, y no es este el lugar para dilucidar el origen etimológico de la misma. La RAE la hace derivar del bajo latín *sacristia* y este del latín *sacra*, objetos sagrados, de ahí el término de sacrario o sacraria, expresión con la que recoge San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* al denominarla *Locus templi in quo sacra reponuntur*<sup>4</sup>. Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, aproxima el concepto de sacristía al que se tiene actualmente refiriéndose al lugar donde se guardan los ornamentos y la plata y donde también se encuentra el sacrario, “pieça donde se guardan las reliquias”<sup>5</sup>. En los manuales de liturgia, desde el punto de vista funcional, la sacristía es la estancia en la que se guarda el ajuar para el culto, donde los sacerdotes se revisten de sagrado y donde se organiza

2. Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1785).

3. Entre la amplia bibliografía específica sobre las visitas pastorales hay que citar los trabajos de M<sup>a</sup> Pilar Pueyo Colomina, “Las Visitas Pastorales: metodología para su explotación científica” *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas a mediados del siglo XVIII*. (1993): 215-268; “Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la religiosidad popular: el nivel de instrucción en la diócesis de Zaragoza a mediados del siglo XVI-II”, *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón* (1984): 621-623; Antonio Andreu Andreu, “La Visita pastoral como instrumentum laboris en la cura animarum de la diócesis de Cartagena”, *Scripta Fulgentina. Revista de teología y humanidades*, vol. 9, núm. 18 (1999): 219-256. Son también imprescindibles los trabajos recogidos en *Memoria ecclesiae*, vols. XIV y XV, “La visita pastoral en el ministerio del obispo y archivos de la Iglesia”, Oviedo 1999. Más recientes, destaca el artículo de José Jesús García Hourcade y Antonio Irigoyen López, “Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, s.n. (2006): 29-301.

4. José Oroz Reta, *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. (Madrid: s.e., 1982), XV, 5, 1.

5. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Barcelona, 1998).



Figura 1. Sacristía. Iglesia de San Pedro de Sevilla.

la procesión de entrada del clero y los acólitos para los diferentes cultos a celebrar en el altar (Fig. 1).

Las sacristías no eran bendecidas ni consagradas junto con la iglesia y, por tanto, no son lugares sagrados en el sentido canónico. El espacio de estas dependencias fue variando a lo largo de los siglos según el rango del templo, adaptándose a las necesidades de cada época. Si nos atenemos a los aspectos arquitectónicos su estudio es complejo, debido a la aparente variedad de tipos y diferente ubicación respecto al templo<sup>6</sup>. Desde la Edad Media, las sacristías solían ser de forma rectangular o longitudinal, si bien a partir del Renacimiento, en los grandes templos catedralicios o monásticos, eligieron plantas centralizadas. Sin embargo, serán las primeras las que más desarrollo tendrán a lo largo de la Edad Moderna. Asimismo, aunque sin determinar, respecto a su ubicación en el templo, la sacristía presenta diferentes localizaciones, en la mayoría de los casos en función del rango del edificio. Lo más frecuente en los de templos levantados de nueva planta a partir del siglo XVII, fue ubicarlas en el lado de la epístola, siguiendo las instrucciones propuestas por Carlos Borromeo de orientarlas al sur o sureste para una mayor iluminación y ventilación de la estancia, pero siempre cerca del altar mayor, a excepción de las catedrales.

Estos espacios, a veces magníficos en el interior de los templos, presentan unas características comunes por obedecer a unos usos y funciones concretos que se fueron definiendo a partir del siglo XVI,

6. Eduardo Carrero Santamaría, "La sacristía catedralicia en los reinos hispanos. Evolución topográfica y tipo arquitectónico", *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, núm. 11, 49-59.

cuando alcanzaron una gran monumentalidad y riqueza, pasando de pequeños recintos mal definidos a recintos de grandes proporciones, sobre todo en las catedrales. Como apuntaba Chueca Goitia estas estancias competían en el esplendor de su mobiliario con el de los palacios o edificios públicos<sup>7</sup>. La sacristía se convirtió en un espacio imprescindible en todas las iglesias, independientemente del rango que tuvieran, con unas características concretas y comunes al obedecer a unos usos y funciones idénticos. Va a ser precisamente la funcionalidad de este recinto el aspecto más importante que nos interesa pues es el que va a marcar el mobiliario que en ellas se contiene, al albergar todos los objetos litúrgicos para las diferentes celebraciones religiosas, aunque en muchas ocasiones se utilizaron también para usos litúrgicos, como la veneración de las reliquias que en ella se custodiaban<sup>8</sup>. Igualmente, se utilizaron como lugar de reunión, donde se celebraban certámenes e incluso exámenes<sup>9</sup>.

El estudio histórico-artístico de las sacristías ha sido abordado muy someramente, principalmente desde el punto de vista arquitectónico o iconográfico, con un número importante de estudios particulares de diferentes sacristías, principalmente de las catedralicias<sup>10</sup>. Imprescindible es la tesis de Francisca del Baño *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco* y la posterior publicación sobre las sacristías catedralicias en la Edad Moderna<sup>11</sup>. Por lo general, la Historia del Arte se ha ocupado fundamentalmente de cuestiones formales y de estilo, más que de los aspectos funcionales, lo que impide alcanzar el verdadero significado como ocurre con el amueblamiento de las sacristías. La excepción la encontramos en algunas sacristías catedralicias, como la de Murcia, o de importantes templos monásticos, como la de la Cartuja de Granada,

7. Fernando Chueca Goitia, "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma", *Archivo Español de Arte*, núm. 88 (Madrid: 1949), 307.

8. A pesar de la insistencia en preservar este espacio, la devoción a las reliquias que se guardaban en las sacristías de los templos mayores propiciaba el culto en su interior, con la concurrencia masiva de fieles. Así ocurrió en la catedral de Sevilla, lo que llevó a los canónigos a trasladar algunas reliquias fuera de la Sacristía mayor para su veneración. Al respecto véase Antonio Joaquín Santos Márquez, "Devoción y culto a la Santa Verónica en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla", *CEM Cultura Espacio & Memoria*, núm. 14 (2022), 363-374.

9. Laguna Paúl dio a conocer una planta de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla donde se muestra la adaptación del espacio y disposición del mobiliario para la celebración de las oposiciones a organista en 1835. Véase Teresa Laguna Paúl, "Transformaciones en la Sacristía mayor de la catedral de Sevilla y otras reorganizaciones durante el siglo XIX", *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, ed. Germán Antonio Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 591- 617.

10. Cabe destacar los estudios pioneros llevados a cabo por Alfredo J. Morales sobre las sacristías renacentistas andaluzas y particularmente la de la catedral de Sevilla.

11. Francisca del Baño Martínez, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis* (Murcia: Editum. Universidad de Murcia, 2009).



Figura 2. Sacristía. Cartuja de Granada.

decorada con ricas taraceas, realizadas por el lego cartujo Juan Manuel Vázquez en el siglo XVIII (Fig. 2); la del monasterio de Guadalupe, más que por el mobiliario por las pinturas que decoran sus muros, o la de El Escorial que, por su singularidad y riqueza, han merecido un estudio más pormenorizado<sup>12</sup>. Una estancia susceptible de albergar armarios y cajoneras suficientes para custodiar un rico ajuar litúrgico. No obstante, otros estudios han tratado sobre su ajuar, principalmente estudios sobre la orfebrería, los más abundantes, y los referidos a los ornamentos sagrados con los que se reviste el sacerdote y se atiende a la liturgia. Hay una amplia bibliografía sobre esos aspectos, como es el caso del ajuar de la catedral de Pamplona, estudiado por Ricardo Fernández Gracia<sup>13</sup>. En cambio, el estudio del mobiliario no ha tenido mayor interés, limitándose a algunos trabajos sobre algunas cajoneras, como la de la catedral de Santiago de Compostela, estudiada por Taín Guzmán<sup>14</sup>. Trabajos más recientes son los realizados sobre el mobiliario

12. El mobiliario de la sacristía del Monasterio de El Escorial ha sido documentado y estudiado por M<sup>a</sup> Paz Aguiló en M<sup>a</sup> Paz Aguiló Alonso, *Orden y Decoración. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001).

13. Ricardo Fernández Gracia, "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función: los ornamentos", *Príncipe de Viana*, núm. 217 (1999): 349-382.

14. Miguel Taín Guzmán, "La cajonería barroca de la catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol" *Actas III Congreso Internacional del barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, 2001, 49.



de algunos templos de la ciudad de Orihuela<sup>15</sup>, o los del real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia que, por expreso deseo del fundador, San Juan de Ribera, debían ajustarse en sus aspectos constructivos a las *Instrucciones* de Carlos Borromeo<sup>16</sup>.

Como se ha señalado, ese espacio existió desde antiguo, pero va a ser a partir del Concilio de Trento (1545-1563), al surgir unas nuevas necesidades litúrgicas, cuando se levantaron nuevas sacristías o se agrandaron, renovándose su mobiliario, aunque sin una normativa concreta sobre la manera de organizarlas. Será el clérigo Carlos Borromeo quien en 1577 de el definitivo impulso a la configuración de este espacio con la publicación de sus *Instrucciones fabricae est supellectilis ecclsiaticae*, publicadas en latín y reeditadas en poco tiempo en diferentes ciudades europeas como Venecia, Milán, Brescia, París, etc.<sup>17</sup>. El autor de las Instrucciones, sobrino del papa Pio IV, tuvo una fulgurante carrera eclesiástica, llegando a ser cardenal y arzobispo de Milán, fue precisamente su tío el que impulsó el concilio de Trento en 1562 y colaboró en la redacción del catecismo romano y promovió la creación de hospitales, bibliotecas, centros de enseñanza, siendo el ejemplo a seguir de los obispos post tridentinos.

En las *Instrucciones* se dedica a las sacristías un capítulo, en concreto el XXVIII, dividido en doce apartados. En el apartado primero insistía en la creación de este espacio en todos los templos, ya sean catedrales, colegiales, basílicas o parroquiales, ajustándose a las diferentes necesidades de cada templo, proponiendo que, si fuera necesario, la construcción de dos sacristías, una para el ajuar de coro y otra para los capellanes. Habla incluso de la distancia con el altar mayor para poder hacer la procesión, pero indicando que si el templo es menor puede estar justo al lado del altar mayor. También trata de la orientación que debía tener y del número de puertas y ventanas, para posibilitar la buena iluminación y ventilación de la estancia, con el fin de evitar las humedades, recomendándose la orientación a oriente y al mediodía, proponiendo así mismo la colocación de vidrios y rejillas a las ventanas. Las cubiertas de las sacristías debían ser abovedadas y en su defecto techadas con artesonado, mientras que para el pavimento no aconsejaba el entarimado pues este provocaría humedades que afectarían a

15. Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel "El mobiliario de la sacristía de la S.I. Catedral de Orihuela: El escultor José Ganga Ripoll", *Res Mobilis*, vol. 7 núm. 8, (2018), 49-64. Y "El mobiliario de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela: del Rococó al Academicismo", *Res Mobilis*, vol. 8, núm. 9, (2019), 35-47.

16. Teresa Alapont Millet, "El mobiliario litúrgico del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (1603-1634)", *Res Mobilis*, vol. 10, núm. 13 (2021): 1-12.

17. Se ha consultado la edición bilingüe latina-española publicada en México por la UNAM. Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985).



Figura 3. Sacristía de los Cálices. Catedral de Sevilla.

los indumentos sacros. Por ello proponía que, sobre un espacio abovedado con cascajos, ripios y cal, para evitar las humedades, se cubriese con una solería (Fig. 3). En el apartado tercero se refiere al ingreso de comunicación con la capilla mayor, cerrado con puertas dignas acordes al lugar, con buenos cerrojos y cerraduras para proteger el interior.

En el punto cuarto trata del altar y de las imágenes sagradas en la sacristía, donde siempre debe de haber una imagen, así como, si las dimensiones lo permiten, un altar o mesa con su ajuar para oficiar, y en el que el sacerdote se reviste de sagrado. En el apartado quinto, propone también la existencia de un pequeño oratorio y un escabel donde el sacerdote se recoja antes de oficiar.

El apartado sexto trata de la obligatoriedad de la colocación de una tablilla con las oraciones preparatorias para el sacrificio de la misa, en la mayoría de las ocasiones insertas en los frontales empanelados, rodeados con ricos marcos tallados. En el punto séptimo alude al aguamanil, recomendándose que se haga de piedra sólida, preferentemente de mármol y con buen sistema de entrada y salida de agua. Junto al mismo debe colocarse un toallero, *instrumento torneado* según Borromeo.

El resto de los apartados tratan de los armarios y guardarropas. En el octavo habla de cómo debe ser el cajón para los sacros indumentos afirmando que:

... podría erigirse de dos codos y cinco pulgadas de alto desde el pavimento de la sacristía. Tenga cajitas móviles y estas separadas y muy amplias, en las cuales también de acuerdo con la variedad de los colores se conserven los sacros indumentos tendidos y distribuidos con orden.



Figura 4. Sacristía. Colegiata de Santillana del Mar.

Además, cerca de él haya igualmente pequeños armarios o debajo de él cajones por un lado de aquellas cajitas, colocadas por separado, donde se guarden sencilla y cómodamente los sacros cálices, las patenas, los corporales, los purificadores, las velas y otros utensilios de este género. Igualmente, por otro lado, haya cajones en los que se coloquen aquellas cosas que deban ser lavadas.

Todos estos muebles debían ir pertrechados de buenas cerraduras y cerrojos para su seguridad. Todavía, en el siguiente apartado, propone que, si fuera preciso por las necesidades del templo, la colocación de unas perchas *colgadas de cables móviles y poleas* para la exposición de los ornamentos. En armonía con los muebles anteriores también era necesario construir otros para la custodia de los libros litúrgicos. Asimismo, en aquellos templos que no existiese archivo, también se construiría un mueble para albergar los documentos de la iglesia. Cuando la categoría del templo lo precisara se harían unos cajones especiales para las ropas más ricas y, por último, en el apartado duodécimo, proponía que en los templos colegiales o catedralicios donde hay cabildo de canónigos, se podían construir unos cajones decentes dispuestos alrededor de la sacristía que, además de servir para guardar el ajuar, pudieran utilizarse como asiento, cuando se requiriera convocar alguna reunión o cabildo (Fig. 4). En ocasiones, algunas sacristías, están precedidas de una estancia menor que hace las veces de ante sacristía y donde el mobiliario suele ser menos rico y destinado a custodiar el ajuar de los monaguillos y acólitos. En España

es frecuente que los diferentes espacios estén separados por cancelos o celosías, creando un espacio intermedio entre la iglesia y la sacristía para preservar la intimidad del recinto.

Durante el siglo XVII y XVIII se incrementaron notablemente los ornamentos y vasos sagrados, tal como se refleja en las visitas pastorales que recogen los inventarios de los templos. En la sacristía se custodiaban todos los objetos para la liturgia y serán estos los que generen un tipo de mobiliario con unas funciones muy específicas, la de conservar adecuadamente los ornamentos litúrgicos. Sin lugar a duda, son las cajoneras las que tienen mayor protagonismo en estas estancias, mobiliario ricamente labrado, de acuerdo con el espacio donde se ubicaba. Desgraciadamente, la historiografía general sobre mobiliario litúrgico ha dedicado poca atención a estos muebles limitándose, en la mayoría de las ocasiones, a citarlos como meros contenedores de los ornamentos litúrgicos, pero sin una valoración sobre el mueble en sí. Parte de estas cajoneras estaban destinadas a guardar ordenadamente los ornamentos textiles, cuyos colores variaban según el tiempo de la liturgia y sus tipologías en función de quien los llevaba. Se debían guardar extendidos y sin dobleces y por este motivo eran varias las cajoneras repartidas por la estancia (Fig. 5).

Desgraciadamente, en la mayoría de las ocasiones no se conoce a los autores de estos muebles, pero a veces se encargaba a grandes artífices para reforzar la riqueza y belleza del lugar, la calidad de muchos de ellos denota la relevancia que se dio a estos espacios. Aunque era preceptivo presentar los diseños ante las juntas parroquiales para determinar cómo debía ser la ejecución de la obra, son muy escasos los dibujos que se han conservado. Recientemente, Recio Mir ha dado a conocer uno de estos diseños conservado en una colección particular<sup>18</sup>.

Los inventarios realizados a lo largo de los años en las sacristías nos hablan de las riquezas que en ellas se contenían, donde pormenorizadamente se describe el rico patrimonio y la abundancia de objetos artísticos. Con estos inventarios se tenía un control exhaustivo de todos los objetos destinados al culto y al adorno, pero sin referirse a la riqueza de algunos muebles que los contenían. Así se aprecia en el Inventario de la sacristía del convento de El Carmen de Sevilla, iniciado en 1583 y finalizado en 1680, donde sólo se citan “unos caxones nuevos con su castillo”. En cambio, el Inventario de alhajas y ornamentos del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, realizado en 1701, es más prolijo al hablar del mobiliario. Al folio 5 describe el cajón de la sacristía “como de caoba, muy bien hecho con molduras de ébano, de

---

18. Álvaro Recio Mir, “Un dibujo sevillano de una cajonera de sacristía a finales del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, núm. 315-317 (2021), 487-492.



Figura 5. Cajonera. Iglesia de Santa Cruz de Écija (Sevilla).

seis varas de largo y vara y cuarto de ancho y vara y tercio de alto, con ocho gavetones y tres tacas con sus puertas con el escudo de la hermandad”, desgraciadamente desaparecida en las reformas de principios del siglo XX. También se recoge la mesa de piedra “de muy color de ágata con dos pies de jaspe colorado”. Asimismo, el Catálogo Monumental de España es muy parco a la hora de describir el mobiliario de las sacristías. Sólo en contadas ocasiones se referencian los muebles como en el caso de la sacristía de la catedral de Ávila, Gómez Moreno, redactor del Catálogo de esa provincia, dice de su mobiliario: “La cajonera de la antesacristía realizada en 1522 por Cornelis es sencilla con tableros de pergaminos plegados, escuditos sostenidos por genios, de estilo de Zarza y taraceas. También se añadieron a los lados del relicario alhacenas para guardar un pontifical, coronadas por escudos y caprichos de valiente composición obra de Juan Rodríguez de 1525”<sup>19</sup>. Por su parte, Rodrigo Amador de los Ríos, en el catálogo de la provincia de Albacete reproduce una imagen de la cajonería de la sacristía de la iglesia de la Santísima Trinidad de Alcalá, la que, a pesar de su lamentable estado, compara con la de la catedral de Murcia, incluyendo los comentarios de la Riva, describiéndola minuciosamente incluso

19. María Paz Aguiló Alonso, “Las artes Decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación”, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión* (Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2012), 251-271.

con la descripción de los ornamentos que debió tener<sup>20</sup>. Cristóbal de Castro en el Catálogo de Logroño dedica bastante atención gráfica al mobiliario de sacristías y sillerías de coro, incluye una fotografía de los cajones de la iglesia de Santiago. Asimismo, dedica varias páginas a la cajonera de la sacristía de San Millán<sup>21</sup>. Por su parte, Mérida, en el Catálogo de Cáceres, al hablar de Jarandilla cita la cajonera de taracea de la sacristía de la parroquia de Santa María de la Torre y la cajonera del convento de dominicos de san Vicente de Celma, de madera de nogal moldurada<sup>22</sup>.

La distribución de las cajoneras se disponía rodeando los muros de la estancia, en ocasiones alojadas en huecos rehundidos en el muro, muy frecuente en las sacristías renacentistas. Lo más frecuente es que estas cajoneras ocupen dos de los cuatro frentes de la estancia, siendo de una altura aproximada de 1,50 metros de alto, sobre las que se puede colocar la indumentaria que va a ser utilizada por los oficiantes. Las cajoneras solían llevar gavetas y podían tener bancos adosados, como los de la antesacristía del monasterio de El Escorial, e incluso, en muchas ocasiones, conformaban un todo compuesto de un armario inferior con puertas y gavetas y uno superior con estantes, abierto o cerrado. Las proporciones de estas cambian según las necesidades de cada templo y se adaptan, por lo general, a las proporciones de la estancia, evolucionando a lo largo de los siglos, pero más que en las estructuras va a ser en la decoración. Por regla general, las más espectaculares en cuanto al trabajo de la madera son las renacentistas y las barrocas, realizadas por regla general con maderas ricas, entre las que sobresale el nogal, el cedro y la caoba, con aplicaciones de ébano para las molduraciones y otras maderas para las taraceas. En el Barroco alcanzan su máxima expresión, configurando con el resto del mobiliario, interiores de gran armonía y magnificencia (Fig. 6). Por regla general presentan su frente ocupado por uno o más módulos de cajones para guardar las ropas litúrgicas, que a veces se complementan con otros módulos de puertas. Se articulan por grandes cajones en los frentes capaces de contener los ornamentos sagrados de gran tamaño como casullas o capas pluviales, cajones de gran tamaño con tiradores que por regla general deben abrirse entre dos personas. En ellos se contienen los diferentes ternos dispuestos por los colores litúrgicos, a veces identificados estos por un rótulo en el exterior, En ocasiones están flanqueados por módulos de menor tamaño para la custodia de piezas pequeñas. Otros están destinados a guardar los vasos sagrados por lo que suelen estar divididos en su interior por medio de baldas donde

---

20. Aguiló Alonso, 261.

21. Aguiló Alonso, 267.

22. Aguiló Alonso, 170.

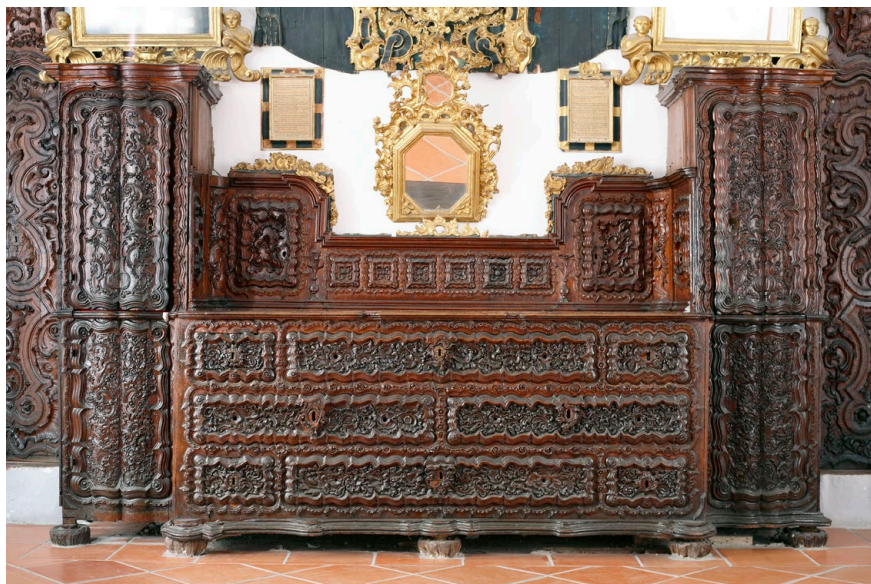


Figura 6. Cajonería. Iglesia de San Gil de Écija (Sevilla).

colocar las diferentes alhajas. Con frecuencia, sobre ellos y adosados a la pared, se levanta un empanelado, denominado en la documentación como “castillo”, con cajones y tacas, más una imagen del Crucificado o pequeños retablos, donde también se ubican grandes espejos, delante de los cuales el sacerdote se reviste de sagrado. Ejemplos notabilísimos se encuentran en las catedrales españolas, pero también en monasterios y templos parroquiales, que no desmerecen en calidad con los de los grandes templos.

En las cajonerías se integraban los espejos ya citados y unas sacras con las oraciones que recitaba el sacerdote mientras se preparaba para officiar. Pero también se distribuye por las sacristías otros muebles, como grandes mesas situadas en el centro de la estancia, en la mayoría de los casos de mármol con un sólo pie en forma de balaustra, que servía para depositar los vasos sagrados, de ahí que en algunas zonas se denominen mesas caliceras. También imprescindible en cualquier sacristía es el lavabo, y como complemento el toallero, con frecuencia uno a cada lado, para colocar el cornijal o manutergios *ante missam* y *post missam*. El aguamanil no es un mero accesorio con funciones utilitarias, sino que juega un papel muy importante dentro de la liturgia como quedó reflejado en el *Misal Romano* de san Pío en 1570 y en las mismas *Instrucciones* de Borromeo. Junto a los aspectos formales que presentan, frecuentemente labrados con ricos mármoles, se acompañan de una inscripción, desgraciadamente perdida en la mayoría de las sacristías, donde se recoge una oración del *Misal* que



Figura 7. Altar de las reliquias. Catedral de Sevilla.

el sacerdote recita “*preparatio ad misam*” mientras se lava las manos antes de revestirse con los ornamentos sagrados: *Da, Domine, virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam: tu sine pollutione mentis et corporis va leam tibi servire* (Da Señor virtud a mis manos, que estén limpias de toda mancha para que pueda servirte con pureza de mente y cuerpo) (Fig. 7).

La decoración de la sacristía se complementaba con pinturas religiosas, retratos, reloj, perchas para los incensarios, tacas, cancelos, armarios que a veces se decoran con tallas a juego con las cajoneras, consiguiéndose interiores muy uniformes. En la mayoría de las ocasiones su amueblamiento ha pasado totalmente desapercibido, con lo que ha propiciado la transformación y, en el peor de los casos, la pérdida de piezas como cajoneras, espejos, aguamaniles, toalleros, mesas, hebdomadarios, imágenes y un largo etcétera que componen el amueblamiento de estas estancias (Fig. 8). Un ejemplo muy significativo de estas pérdidas es el del armario de las reliquias que en un principio se situaba en las sacristías, si bien a lo largo del siglo XVII las reliquias pasaron a colocarse en altares en el templo para la adoración de todos los fieles<sup>23</sup>. No obstante, todavía quedan algunos armarios relicarios con otro uso en las sacristías, cerrados con ricas puertas talladas o pintadas. Esta pérdida se produjo en la mayoría de las sacristías en el siglo

23. Todavía en 1611 en el convento casa grande de El Carmen de Sevilla se encontraban en su sacristía.





Figura 8. Lavabo de la Sacristía de la de los Cálices Catedral de Sevilla.



Figura 9. Tabla de misas.

XIX, repartiéndose las reliquias por las diferentes capillas, quedando sin uso los ricos armarios que las contenían<sup>24</sup> (Fig. 9).

Buena parte de esos objetos, si nos atenemos a la riqueza que se recoge en los inventarios, al perder su uso se han relegado o deteriorado a causa de los procesos históricos por los que han pasado o por la labor destructora del tiempo. Salvo algunas excepciones solo se conservan aquellos que se han mantenido para al culto. Tradicionalmente el mobiliario no ha sido objeto de interés y en muchas ocasiones ha desaparecido irremisiblemente al perder su función con los cambios litúrgicos que ha experimentado la Iglesia Católica. Hacia mediados del siglo XX, muchos de estos espacios fueron integrados en

24. El retablo de las reliquias de la catedral de Sevilla, hoy desaparecido, ha sido estudiado por Juan Antonio Gómez Sánchez, "Costosísimo y muy de ver" *El retablo de las reliquias de la Catedral de Sevilla, 1559-1584* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2020).



Figura 10. Sacristía Mayor. Catedral de Sevilla.

los recorridos museísticos, desvirtuándolos así de las funciones y servicios para los que habían sido creados. En la actualidad, el amueblamiento de estos espacios es irregular en cuanto a la calidad e interés desde el punto de vista histórico-artístico, aunque la función de las sacristías sigue siendo la misma. Tras el Concilio Vaticano II, en la mayoría de los casos el mobiliario ha sido sustituido por otro más práctico, “musealizándose” algunos muebles que de esa manera han perdido su funcionalidad. Aunque los estudios del mueble han evolucionado considerablemente, su historia como objeto patrimonial sigue siendo reciente. Afortunadamente, como se ha señalado anteriormente, en los últimos años se ha abordado el estudio y análisis del mobiliario de algunas sacristías, documentando a los autores de su rico mobiliario, pero aún queda mucho por hacer. Con el estudio de las visitas pastorales y los inventarios se podrían extraer cronologías, precios, salarios, nombres de artistas y artífices, etc. que enriquecerían considerablemente el estudio del mobiliario litúrgico (Fig. 10).

## Bibliografía

- Aguiló Alonso, M<sup>a</sup> Paz. *Orden y Decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Alapont Millet, Teresa. "El mobiliario litúrgico del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (1603-1634). *Res Mobilis*, vol. 10, núm. 13 (2021): 1-12.
- Andreu Andreu, Antonio. "La Visita pastoral como instrumentum laboris en la cura animarum de la diócesis de Cartagena". *Scripta Fulgentina. Revista de teología y humanidades*, vol. 9, núm. 18 (1999): 219-256.
- . "Las artes Decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación". *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2012.
- Baño Martínez, Francisca del. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*. Murcia: Editum. Universidad de Murcia, 2009.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico*. México: UNAM, 1985.
- Carrero Santamaría, Eduardo. "La sacristía catedralicia en los reinos hispanos. Evolución topográfica y tipo arquitectónico". *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, núm. 11 (2005): 49-59.
- Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel, Gemma. "El mobiliario de la sacristía de la S.I., Catedral de Orihuela: El escultor José Ganga Ripoll". *Res Mobilis*, vol. 7 núm. 8, (2018): 49-64.
- Cecilia Espinosa, Mariano y Ruiz Ángel, Gemma. "El mobiliario de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela: del Rococó al Academicismo". *Res Mobilis*, vol. 8, núm. 9 (2019): 35-47.
- Chueca Goitia, Fernando. "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma". *Archivo Español de Arte*, núm. 88 (1949): 34-37.
- Fernández Gracia, Ricardo. "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función: los ornamentos". *Príncipe de Viana*, núm. 217 (1999): 349-382.
- García Hourcade, José Jesús e Irigoyen López, Antonio. "Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna". *Anuario de Historia de la Iglesia*, núm. 15 (2006): 293-304.

- Gómez Sánchez, Juan Antonio. *"Costosísimo y muy de ver" El retablo de las reliquias de la Catedral de Sevilla, 1559-1584*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2020.
- Molina y Zaldívar, Gaspar de, marqués de Ureña. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1785.
- Laguna Paúl, Teresa. "Transformaciones en la Sacristía mayor de la catedral de Sevilla y otras reorganizaciones durante el siglo XIX". En *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, editado por Germán Ramllo Asensio, 591-617. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Oroz Reta, José. *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. Madrid: S.E., 1982.
- Pueyo Colomina, M<sup>a</sup>. Pilar. "Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la Religiosidad popular: el nivel de instrucción en la diócesis de Zaragoza a mediados del s. XVIII". *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1984, 621-624.
- . "Las Visitas Pastorales: metodología para su explotación científica". *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, coordinado por Agustín Ubieto Arteta, 215-270. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993.
- Recio Mir, Álvaro. "Un dibujo sevillano de una cajonera de sacristía a finales del siglo XVIII". *Archivo Hispalense*, núm. 315-317 (2021): 487-492.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. "Devoción y culto a la Santa Verónica en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla". *CEM Cultura Espacio & Memoria*, núm. 14 (2022), 363-374.
- Taín Guzmán, Miguel. "La cajonería barroca de la catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol". *Actas III Congreso Internacional del barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza y José Manuel Almansa Moreno, 49. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

# El coche de Carlos II

## pintado en la iglesia de los Venerables de Sevilla: carrocería, artes suntuarias y liturgia barroca

The Carlos II carriage painted in the Venerables church of Seville: coachbuilding, sumptuary arts and baroque liturgy

**Álvaro Recio Mir**  
Universidad de Sevilla

### **Resumen:**

La pintura mural realizada a comienzos del siglo XVIII en la iglesia de los Venerables de Sevilla por Lucas Valdés que representa a Carlos II cediendo su carroza a un sacerdote es la gran fuente visual del carruaje barroco sevillano. En este arte confluyeron, además del carroceros, la escultura, la pintura y los tejidos. A ello aún se sumaron los arneses que vincularon caballos y coche, los uniformes de sus servidores, así como el desarrollo de una liturgia eucarística que se extendió por España y América y en la que el coche de caballos alcanzó su máxima significación social.

**Palabras clave:** Carlos II, coche, carrocería, artes suntuarias, liturgia, barroco

### **Abstract:**

The mural painting made in the early years of the XVIIIth century in the church of Los Venerables in Seville by Lucas Valdés representing Carlos II giving his carriage to a priest is the great visual source of the Sevillian baroque carriage. In this art converged, in addition to the coachbuilding, sculpture, painting and fabrics. To this were added the harnesses that link ed horses and carriage, the uniforms of the servants, as well as the development of a Eucharistic liturgy that spread in Spain and

the Americas and in which the carriage reached its maximum social significance.

**Key words:** Carlos II, carriage, coachbuilding, sumptuary arts, liturgy, baroque

El arte carrocerero anterior al siglo XIX ha desaparecido en su mayoría. La iconografía de las ciudades da un pálido reflejo de una realidad riquísima referida por la literatura y otras fuentes aún apenas exhumadas. Por ello cobra enorme significación la pintura que veremos en adelante, ya que por su detalle permite aproximarnos al coche sevillano barroco y a las artes suntuarias a él vinculadas con cierta precisión<sup>1</sup> (Fig. 1).

Se da la circunstancia de que dicha pintura se data entre dos hitos esenciales para conocer la historia de la carrocería española: las normas contra el lujo de 1691 y 1723. Esta última además ocasionó que se llevase a cabo un minucioso registro de los coches que entonces había en Sevilla. Así, la pintura y ambas leyes se complementan y ayudan a conocer una realidad perdida pero pormenorizadamente referida en los tres casos, los cuales evidencian el marcado sentido barroco, suntuario y hasta litúrgico de los coches<sup>2</sup>.

## 1. Carácter suntuario del carruaje barroco

La pintura en cuestión, que ha sido denominada *Carlos II ofreciendo su carro a un sacerdote o su carroza*, se encuentra sobre el muro derecho de la iglesia del hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla. Una cartela en su parte inferior indica en latín que “Carlos II, rey de España, imitador de Rodolfo, primer emperador de Austria, habiendo recibido en el carro real a un sacerdote portador de la eucarística, le acompaña a pie”<sup>3</sup>.

1. De hecho, cabría llamar paleocarrocería a aquella desarrollada desde sus orígenes, a finales de la Edad Media, a fines del siglo XVIII con el ocaso de la tradición barroca francesa. Desde ese momento a nuestros días podríamos hablar de neocarrocería, de la cual contamos con innumerables ejemplares y con fuentes abundantísimas. Aprovecho esta primera nota para agradecer a mi colega Antonio J. Santos Márquez haberme invitado a participar en este libro, a mis también colegas Fátima Halcón y Bárbara Rosillo sus interesantes apreciaciones al respecto, a don Adrián de Rojas y Maestre sus sugerencias y a mi antigua alumna Rocío García-Carranza Benjumea la fotografía con la que ilustramos estas páginas.

2. Sobre la de 1723 véase Álvaro Recio Mir, “Una aproximación a los coches en la Sevilla de 1723”, en *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coords. Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Córdoba: Instituto universitario “La corte en Europa”; Córdoba Ecuestre, 2019), 271-286.

3. “Carolus II Hisp. Rex Rodolphi primi imp. Austriaci imitator heres acceptum curru regali sacerdotem Eucharistiam ferentem pedes comitatur”. Sobre la terminología romana de



Figura 1. Lucas Valdés, *Carlos II ofrece su carroza a un sacerdote para llevar el Viático a un enfermo*, circa 1701-1703. Temple sobre muro. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla.

El amplio ciclo de pinturas murales de la iglesia de los Venerables de Sevilla fue iniciado en 1686 por Juan de Valdés Leal, pero concluido por su hijo Lucas Valdés. Enrique Valdivieso fecha en torno a 1701 y 1703 nuestra pintura y afirma que, aunque realizada por el hijo, se hizo a partir dibujos preparatorios del padre hoy perdidos<sup>4</sup>.

Es una iconografía muy poco frecuente de la *pietas austriaca*, que alude al encuentro de Carlos II en 1685, a las afueras Madrid, con un sacerdote que llevaba el Viático a un enfermo. Sólo un año después se iniciaron las pinturas de los Venerables, por lo que el hecho sería incluido en ellas, mostrando al rey que acompaña a pie al carruaje que acababa de ceder al sacerdote. La pintura recuerda, en un tondo sostenido por Cronos, el antecedente de tan piadoso gesto, que llevó a cabo en el siglo XIII el conde Rodolfo, fundador de la Casa de Habsburgo. Ello fue

los carros véase Fernando Quesada Sanz, "Carros en el antiguo Mediterráneo: de los orígenes a Roma", en *Historia del carruaje en España*, coord. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005), 16-71.

4. Enrique Valdivieso, *Pintura barroca Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 2003), 473-475; José Fernández López, *Lucas Valdés (1661-1725)* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003), 63-73.

repetido por otros miembros de la Casa de Austria. Así, Felipe IV cedió sus sillas de manos a los sacerdotes para llevar el Viático. Sin embargo, lo que cedió Carlos II fue su coche, algo inédito hasta entonces y que representa la pintura en un marco ensalzatorio del sacerdocio, ya que el rey se puso a su servicio y, en última instancia, al de Dios<sup>5</sup>.

No sabemos en qué modelo se inspiró Valdés Leal o su hijo para plantear la escena y, en particular, el carruaje, pero no fue en el grabado más conocido de este hecho, que abrió Romeyn de Hooghe el mismo año del suceso, que muestra un coche distinto, a la española, sobre lo que volveremos. Además, en este caso el rey aparece arrodillado, mientras que en los Venerables está acompañando al sacerdote a pie<sup>6</sup>.

Otro grabado del tema aparece en el *Ocaso de el mayor sol en el occidente de Iberia. Noticias fúnebres... en el ocaso de Carlos II*, fechado en 1701, en el que el rey aparece apoyado en un carruaje que tampoco tiene que ver con el que ahora nos ocupa<sup>7</sup>.

En cualquier caso, el primer aspecto a analizar de esta pintura es su coche. A pesar de haberse empleado en ocasiones el término carro, lo que vemos en los Venerables no es tal sino un coche. Cabe aclarar al respecto que los carros surgieron en la Antigüedad, pero solo a finales de la Edad Media a estructuras similares se añadió un sistema de suspensión, a lo que se llamó en castellano coche a partir de mediados del siglo XVI, cuando empezaron a generalizarse<sup>8</sup> (Fig. 2).

5. José María González de Zárate, "Del emblema al emblema: consideraciones sobre los aspectos emblemáticos y las artes. Un ejemplo de Lucas Valdés", *Archivo español de arte*, núm. 255 (1991): 393-396; Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria", en *Política, religión e Inquisición en la España Moderna: homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, coords. Pablo Fernández Albaladejo; Virgilio Pinto Crespo y José Rodríguez Millán (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996), 29-57; Alejandro López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de manos, 1550-1700* (Madrid: Polifemo, 2007), 117-124; Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010), 179-185; Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013), 212-229 y Alain Beguè, "Literatura cortesana y representación político-religiosa de Carlos II de España: *Academia a que dio asunto la religiosa y católica acción que el rey, nuestro señor, ejecutó el día 20 de enero deste año de 1685* (estudio y edición)", *Libros de la corte*, núm. 14 (2017): 7-121.

6. Sobre dicho grabado véase la nota anterior.

7. Mínguez, *La invención de Carlos II*, 224.

8. Véanse, entre otros, Stuart Piggott, *Wagon, chariot and carriage. Symbol and status in the history of transport* (Londres: Thames and Hudson, 1992); Julian Munby, "Les origines du coche", en *Voitures, chevaux et attelages du XVI au XIX siècle*, dir. Daniel Roche (Paris: Les Haras Nationaux; Hermès, 2000), 75-83; Silvana Bessone, "El camino hacia el carruaje", en *Historia del carruaje en España*, coord. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005), 96-109 y Alejandro López Álvarez, "La introducción de los coches en la corte hispana y el Imperio. Transfers tecnológicos y culturales, 1550-1580", en *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, coords. José Martínez Millán y Rubén González Cueva (Madrid: Polifemo, 2011) 3: 1885-1928.



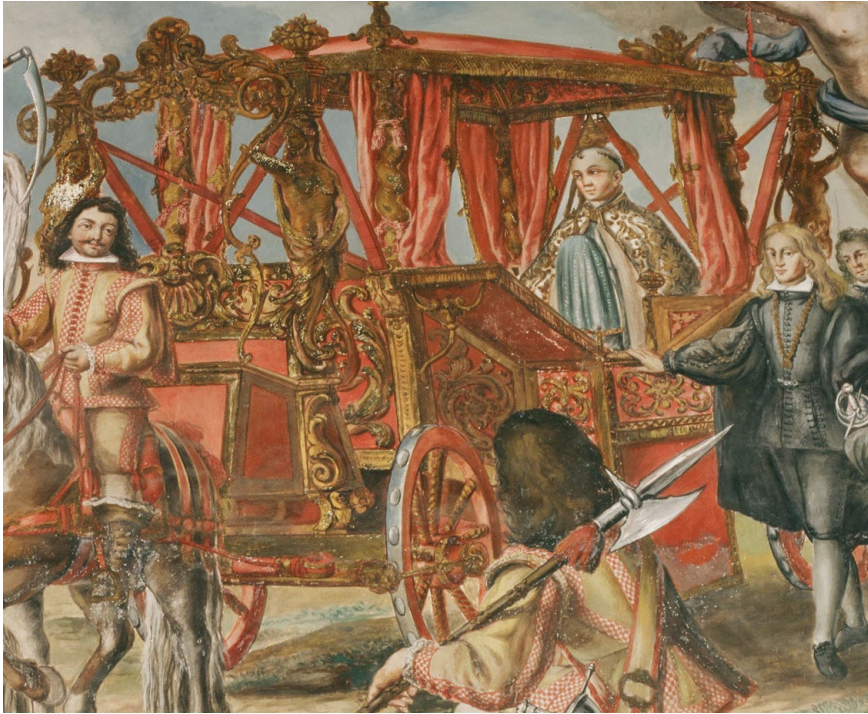


Figura 2. Lucas Valdés, *Carlos II ofrece su carroza a un sacerdote para llevar el Viático a un enfermo*, circa 1701-1703. Temple sobre muro. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla. Detalle de la carroza.

La rápida evolución tecnológica del arte carrocerero hizo que pronto apareciesen diversas tipologías, asunto de gran complejidad. El coche de nuestra pintura es una carroza, que más que un tipo por sus características técnicas es, según el *Diccionario de Autoridades*, un “coche grande, ostentoso, y ricamente vestido y adornado, que regularmente se hace para funciones públicas y solemnes: como entradas de embajadores, bodas de príncipes y señores”<sup>9</sup>. Alejandro López Álvarez por su parte indica que es un vehículo representativo de origen italiano, nacido en la segunda mitad del XVI, que los contemporáneos distinguían del coche, pero que nuestros actuales conocimientos nos impiden establecer con precisión sus diferencias, a parte de su lujo<sup>10</sup>.

9. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Madrid: Real Academia Española, 1726-1739), *ad vocem*.

10. Alejandro López Álvarez, “Carroza”, en *Gran enciclopedia cervantina*, dir. Carlos Alvar (Madrid: Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, 2005), *ad vocem*. El desconocimiento que tenemos al respecto ha llevado a identificar carrozas y estufas, algo que no responde a la realidad como prueba el registro de coches sevillanos de 1723. Véase Raúl Martínez Arranz, “Para salir en público: las carrozas de los reyes en el siglo XVIII”, *Libros de la corte*, núm. 24 (2022):77-100.

Algo más se puede deducir del registro sevillano de coches de 1723, donde aparece una decena de carrozas, lo que evidencia su carácter excepcional, ya que el total de coches entonces era de quinientos ochenta. En su declaración, el marqués del Casal recoge una carroza de viga, igual que el marqués de Medina. Aunque no se aprecia en nuestra pintura, imaginamos que el modelo representado contaría también con una sola viga, la cual unía los ejes de sus ruedas, sistema tradicional hasta que en el siglo XVII surgió la berlina, que para dar más estabilidad al coche sumó una segunda viga<sup>11</sup>.

El referido marqués del Casal también indicaba que su carroza contaba con seis vidrios, lo que le otorgaba un indudable sentido panorámico, ya que era fundamental que el ocupante fuese bien visto. En su caso, dichos vanos se podían cerrar con cortinas de raso de China y sobrecortinas de invierno<sup>12</sup>.

El arte de la carrocería, surgido en el siglo XVI como una especialidad de la carpintería, cobró pronto un marcado carácter suntuario, de forma que requirió del concurso de otras especialidades artísticas. Así, los vidrios, de los que carece la carroza pintada de Carlos II, se implantaron en los carruajes a lo largo del XVII. Primero fue en las sillas de manos, a lo que se refirió Quevedo en su soneto *A la silla de manos*, en el que criticaba con aspereza la novedad que suponía que las sillas, igual que los coches, en vez de las tradicionales cortinas de tela o cuero, contaran con vidrios cerrando sus vanos. Merece la pena recordar como Quevedo aludía a que “ya llegó a tabernáculo la silla/ y cristalina el hábito profana/ de la custodia, y temo que mañana/ añadirá a las hachas campanillas”, en un evidente y crítico parangón entre sillas y coches con custodias. A ello añade que “una silla es pobreza de una boda/ pues empeñada en oro y vidrieras/ antes la honra que el chapín se enloda”, parangonando estos vidrios con el oro<sup>13</sup>.

Ejemplo ilustrativo es el caso del marqués de Peñafior de Écija, que para un coche que encargó en 1765 empleó vidrios comprados en Cádiz. No obstante, se planteó adquirirlos en la Real Fábrica de Cristales

11. Archivo Municipal de Sevilla (en adelante AMS), Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar. Sobre la berlina véanse, entre otros, Carmen Rodríguez Zarzosa, *Carruajes del palacio de los marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica. Catálogo* (Valencia: Museo Nacional de Cerámica, 1991); Carmen Rodríguez Zarzosa, “Evolución y tipología del carruaje desde 1700”, en *Historia del carruaje en España*, coord. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas), 182-205 y Mario Lattanzi, “Invenzione e fortuna de la berlina”, en *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re* (Milán: Silvana, 2013), 27-31.

12. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

13. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 373, nota 17.

de La Granja, ya que una de sus primeras funciones desde 1727 fue producir vidrios planos para los palacios y carruajes reales<sup>14</sup>.

En cualquier caso, lo que queda claro es que las carrozas del registro de 1723 indican en su lujo. Así, en la que declaró la condesa de Miraflores de los Ángeles, en paralelo a la de los Venerables, se aludía a que sus pilares estaban tallados y plateados, igual que los tableros de su caja, a lo que se sumaba una riqueza de la tapicería y detalles metálicos como remates sobre el tejado que tenían “echuras de flores dorados”<sup>15</sup>.

Otra cita significativa del registro de 1723 es la de Mateo Pablo Díaz de Lavandero. De los cinco coches que declaró, el primero era una carroza grande de viga, que, como la del marqués del Casal, tenía siete vidrios. No obstante, lo más significativo es que decía que “sirve para todas las funciones del tribunal que va en ella”, en alusión a la Inquisición<sup>16</sup>, lo que prueba su carácter institucional y simbólico.

Ahora bien, la carroza no era un tipo único ya que el proyecto de ordenanzas del gremio sevillano de maestros de coches de 1698 aludía a “una carroza de media vuelta a la moda; una carroza de pisones con medias puertas; una carroza para una mula; una carroza con dos vigas; una carroza entropañada; una carroza con puertas enteras”<sup>17</sup>.

Para terminar de complicar la cuestión, el registro sevillano de 1723 alude a un tipo llamado carrocín, el cual era el más citado, casi ciento cincuenta de los quinientos ochenta coches que por él desfilaran eran carrocines<sup>18</sup>. Cabe imaginarlo similar a la carroza, pero de más modestas proporciones y lujo. El *Diccionario de Autoridades* dice que era un “coche pequeño mui ligero. Es voz moderna tomada del italiano”<sup>19</sup>.

No podemos detenernos en este momento en el carrocín, del que solo citaremos un ejemplo del registro sevillano de coches 1723. Así, Manuel García de Envila declaraba que “para la decencia de mi

---

14. Véanse Marina Martín Ojeda y Ana Valseca Castillo, *Écija y el marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres* (Écija: Ayuntamiento de Écija, 2000), 225 y M<sup>a</sup> Teresa Ruiz Alcón, *Vidrio y cristal de La Granja* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969), 8-10.

15. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

16. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

17. Álvaro Recio Mir, “La construcción de coches en la Sevilla barroca: confluencias artísticas y rivalidades profesionales”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas. I. Arte, arquitectura y urbanismo*, ed. Alfredo J. Morales (Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007), 408.

18. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

19. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem*.

persona y la de mi muger y familia y andar al campo”, tenía dos carrozcos. Uno estaba pintado de verde, con clavazón dorada “y algunas labores en los tableros”, cortinas de damasco carmesí y flecos lisos. Del otro decía que era viejo, pintado de encarnado y con “labores doradas en los tableros y cortinas y flueco de damasco carmesí”, lo que recuerda el coche pintado de Carlos II en los Venerables<sup>20</sup>.

En cualquier caso, el lujo y la ostentación del coche pintado de Carlos II en los Venerables evidencian que es una carroza. En la Europa de fines del XVII y principios del XVIII se desarrollaban dos tipos de carrozas, las romanas y las francesas. El origen de las primeras se fija en la que Alejandro VII encargó diseñar a Gian Lorenzo Bernini para la entrada de Cristina de Suecia en Roma en 1655. Las carrozas romanas se caracterizaron por un lujo fabuloso, con cajas completamente abiertas y monumentales ciclos escultóricos sobre sus trenes, verdaderos retablos rodantes que configuraban alambicados programas iconográficos, de lo que dan prueba, además de muchos diseños, las tres conservadas en el Museu Nacional dos Coches de Lisboa con las que el marqués de Fontes hizo entrega de sus cartas credenciales como embajador del rey Juan V de Portugal al papa Clemente XI en 1716, cuyo diseño se atribuye al arquitecto barroco Filippo Juvara<sup>21</sup>.

Por su parte, las *grands carrosses*, características de la corte de Luis XIV, eran carruajes cerrados, cuyas ventanas contaban con vidrios y sus cajas estaban recubiertas de una menuda labor de talla en madera dorada. Jean Louis Libouriel señala que fue en el último tercio de la centuria cuando se definió este tipo, que él interpreta como trono rodante o vitrina móvil. Incluso afirma que con ellas la carrocería se convirtió en un arte, lo que sería al menos discutible, ya que las carrozas romanas parecen ser anteriores. Lo que si es cierto es que en la Francia de Luis XIV se desarrolló una tratadística carrocera y que los

---

20. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

21. Véanse Julia Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano* (Roma: Quasar, 1986); João Castel-Branco Pereira, *Viaturas de aparato em Portugal* (Lisboa: Bertrand, 1987), 51-63; Silvana Bessone, *O Museu Nacional dos Coches Lisboa* (Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993), 68-89; *Embaixada de D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, marqués de Fontes, enviada por don João V ao papa Clemente XI. Roma, 8 de julho de 1716* (Lisboa: Museu Nacional dos Coches, 1996); Marcello Fagiolo, dir., *La festa a Roma, dal Rinascimento al 1870* (Roma: Umberto Allemandi, 1997), 2: 182-184; João Castel-Branco Pereira, “Les entrées publiques des ambassadeurs portugais aux XVII et XVIII siècles”, en *Voitures, chevaux et attelages du XVI au XIX siècle*, dir. Daniel Roche (Paris: Les Haras Nationaux; Hermès, 2000), 171-181; João Castel-Branco Pereira, “Coches de representación en la Roma barroca”, en *Historia del carruaje en España*, coord. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas), 153-177 y Álvaro Recio Mir, “El coche en las ceremonias italianas del barroco: presencia y significación”, en *Italia como centro. Arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, coord. Fátima Halcón (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 153-167.

grabados de Jean Le Pautre muestran las labores de talla de dichas carrozas<sup>22</sup>.

Precisamente el más antiguo carruaje conservado en España, la Carroza Negra que perteneció a Mariana de Austria, madre de Carlos II, responde a esta tipología. Por fortuna, también se conserva un ejemplo espléndido de la modalidad romana, aunque transformado en paso procesional para la Virgen de la Caridad de la localidad toledana de Camarena<sup>23</sup>.

El coche pintado en los Venerables de Sevilla se inspiró en la tipología romana, de la que tomó su carácter abierto. No obstante, pese a su rico aparato figurativo, no alcanza el enorme despliegue de las más imponentes carrozas romanas. Por su parte, su talla –lo que el registro de 1723 y las normas de 1691 y 1723 parece que denominaron *sobrepuestos*– se aproxima también más al modelo romano por su carnosidad. Frente al tono dorado del caso francés, en este se combina con el rojo. Sin duda, lo que más sobresale del mismo es su talla, que contrasta con el coche a la española, propio de la casa de Austria y caracterizado por su parquedad ornamental. Ejemplo al respecto es el de Felipe III en el Museo de Lisboa, recubierto al exterior por cuero y al interior por telas, del mismo tipo es del grabado de Hooghe que difundió el piadoso acto de Carlos II<sup>24</sup>.

La cubierta del coche de los Venerables es sostenida por cuatro columnas salomónicas, que vinculan la carrocería con el retablo. Ello también remite a la norma de 1691, cuyo tenor parece aludir a este coche cuando establece que no se podían fabricar “con labores ni sobrepuestos, ni labrados los pilares a lo salomónico, historiadas, talladas ni en otra forma, ni uno ni otro dorado ni plateado”<sup>25</sup> (Fig. 3).

La pragmática de 1691 fue una de las muchas normas contra el lujo que se dictaron en España desde el siglo XVI y que son fuente fundamental para el estudio de la carrocería. Esta se vio antecedida por la

22. Jean Louis Libourel, “Le patrimoine hippomobile: un témoignage de la production carrosse sière française du XVII au XIX siècle”, en *Voitures, chevaux et attelages du XVI au XIX siècle*, dir. Daniel Roche (Paris: Les Haras Nationaux; Hermès, 2000), 27-39 y Jean Louis Libourel, “Los grandes centros del carruaje en Europa”, en *Historia del carruaje en España*, coord. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas), 110-115.

23. Véase respectivamente Eduardo Galán Domingo, “La carroza Negra”, en *Historia del carruaje en España*, coord. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas), 150-152 y Raúl Martínez Arranz, “The Apollo coach by Cristoforo Schor”, *The Burlington Magazine*, núm. 162 (2020): 939-945.

24. Sobre el coche de Felipe III véase Bessone, *O Museu Nacional*, 37-43.

25. Juan Aranda Doncel, “Coches y ostentación social en la Córdoba de los siglos XVII y XVIII”, en *Movilidad cortesana y distinción. Cocheros, tiros y caballos. II Congreso internacional Las caballeras reales y el mundo del caballo*, coords. Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Córdoba: Instituto universitario La corte en Europa-Córdoba Ecuestre, 2019), 135-188, véase en concreto la 137.

de 1684 y sucedida por la de 1723. Todas de tenor muy similar, recogían las disposiciones anteriores y añadían ciertos detalles, en los que radica lo más interesante de las mismas, ya que muestran la evolución de la carrocería<sup>26</sup>. Así, los referidos soportes salomónicos debieron de estar de moda a fines del siglo XVII y principios del XVIII, igual que en los retablos. A ello induce a pensar que en la norma de 1723 ya no se mencionan ni en el registro sevillano de ese año.

Junto a las salomónicas cabría referir los radios o rayos de las ruedas, que también parecen responder a dicha modalidad. Ello solo es perceptible en una de las delanteras, cuyos rayos son torneados y combinan, como el resto del coche, los colores rojo y oro. Diseños de ruedas similares los encontramos en los referidos repertorios de dibujos del barroco romano, aunque mucho más alambicados, de lo que vuelven a ser buena prueba los ejemplos de la mencionada embajada del marqués de Fontes.

El coche pintado de Carlos II cuenta también, en los paneles de su caja, con decoración tallada y dorada, que más que en las *boiseries* francesas, parece inspirada en los carnosos motivos de los modelos romanos. Tales roleos de acanto vuelven a vincular la carrocería con el retablo, de manera que la decoración de nuestro coche es evocadora de los motivos canescos, representativos de la modalidad decorativa anterior a la menuda hoja de cardo que se difundió en el retablo Sevilla poco después<sup>27</sup>.

Ahora bien, el elemento de talla que más sobresale en el coche pintado sevillano son sus cuatro cariátides, de nuevo inspiradas en las carrozas romanas<sup>28</sup>. Estas cariátides sostienen sobre sus cabezas pedestales y cestas de frutas, a lo que se suman roleos decorativos de los que penden jugosas guirnaldas de flores.

El papel de los escultores en coches como este se muestra en una declaración de los ensambladores, tallistas y escultores sevillanos, firmada por Cayetano de Acosta y Julián Jiménez en 1762, en la que denunciaban el intrusismo profesional, ya que los maestros de hacer coches "ajustan por si el tallado de los coches"<sup>29</sup>.

26. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 299-319. El expresivo título de la norma de 1691 es *Pragmática que su magestad manda publicar para que se guarde y execute y observe la que se publicó el año de 1684 sobre la reformación en el exceso de trages, coches y otras cosas en ésta contenidos* (Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1691).

27. Sobre los motivos ornamentales del retablo sevillano de principios del XVIII véase Frana cisco Javier Herrera García, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001).

28. Similares a algunos dibujos de Cristoforo Schor y su escuela, Fusconi, *Disegni decorativi*, 165-167.

29. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra", *Revista de Arte Sevillano*, núm. 2 (1982): 35-42.

La norma de 1691 sólo hacía una referencia tangencial a tales labores de talla en su punto once, al que ya aludimos en relación con las salomónicas. Estas tallas se debieron hacer cada vez más abundantes, como apunta que en la norma de 1723 ya se especificara que solo se permitían los coches con “alguna moderada talla, no siendo excesiva”<sup>30</sup>.

El registro de coches sevillanos de 1723 alude a la talla, como la condesa de Miraflores, cuya estufa tenía “pilares tallados” y “los tableros tallados y sobrepuestos dorados”. Por su parte, don Antonio Calvo de León tenía un carrocín con “sobrepuesto de talla en las dos testeras”, quizá siguiendo la estela de las carrozas romanas. Don Antonio Ignacio de Sotomayor declaraba un furlón del que decía que era “dorada por de fuera toda la caja y con algunas labores de tallas muy menudas”, quizá evocación de las carrozas francesas. También las ruedas contaron con labores escultóricas. Así, el marqués de la Cueva del Rey tenía un cupé cuyas ruedas tenían los rayos torneados<sup>31</sup>.

En cuanto a la suspensión del coche de los Venerables, ya dijimos que tal elemento de amortiguación diferencia carro de coche. El sistema más antiguo es el que vemos en nuestro caso, mediante sopandas o gruesas correas de cuero de las que colgaban las cajas. En los Venerables las sopandas pendían de unos altos pilares<sup>32</sup>, rematados



Figura 3. Lucas Valdés, *Carlos II ofrece su carroza a un sacerdote para llevar el Viático a un enfermo*, circa 1701-1703. Temple sobre muro. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla. Detalle de la carroza.

30. Álvaro Recio Mir, “Ostentación social y plétora ornamental: tallas, cueros y tejidos en los coches sevillanos de 1723”, en *Mecenazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el barroco hispánico*, eds. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz; Adrián Contreras-Guerrero y José Antonio Díaz Gómez (Granada: Universidad de Granada, 2021), 142.

31. Recio Mir, “Ostentación social”, 145-147.

32. El *Diccionario de Autoridades* dice que las cajas de los coches eran sostenidas “sobre quatro pilares con correones de vaqueta, para que el movimiento sea más acomodado”,

por las referidas carriátides. Tanto aquí como en otras imágenes de la época, tales pilares están reforzados por unas crucetas, imaginamos que metálicas, material que también se emplearía en los enganches de las cajas por los que pasaban las sopandas. A ello en el coche pintado de Carlos II se unen los roleos y guirnaldas antes aludidos que suponemos tornapuntas de refuerzo, de hierro forjado e inspiración italiana<sup>33</sup>. Estos elementos metálicos fueron cada vez más habituales en los coches, por lo que los herreros jugaron un papel relevante en su hechura. Así, en nuestro caso, Lucas Valdés mostró las yantas asidas a las pinas que configuran las ruedas por grandes clavos<sup>34</sup>.

En el registro sevillano de 1723 Mateo Pablo Díaz de Lavandero declaraba una carroza con su “herraje todo labrado de filigrana de hierro y plateado”. También tenía un carrocín con su hierro pavonado. Por su parte, Fernando de Espinosa y Maldonado contaba con un furlón de campo con “herraje de negros perfiles”, mientras que Javier Nicolás de Yepes aludía al herraje dorado al óleo en el furlón que declaraba<sup>35</sup>.

La carroza de Carlos II de los Venerables está además pintada y dorada. Su talla es dorada y su fondo rojo, en alusión a su sentido eucarístico, igual que el único carruaje del registro de 1723 que tenía usos eucarísticos, sobre el que volveremos y que era de color coral. Las normas de 1691 y 1723 en tal sentido prohibían el dorado, plateado y la pintura figurativa. Pese a ello el registro de 1723 alude a numerosos coches con ciclos pictóricos de los géneros más sorprendentes y a otros muchos dorados y plateados<sup>36</sup>.

Sobre la autoría de estas labores, en 1751 el gremio sevillano de pintores denunció a los maestros de hacer coches ya que “no pueden tomar por su cuenta obras de pintura”. De ellas se ocuparon en ocasiones pintores como Domingo Martínez o Juan de Espinal. Es más, en la segunda mitad del siglo algunos pintores regentaron talleres carroceros, con gran escándalo de los maestros de hacer coches, por lo cual pleitearon<sup>37</sup>.

---

*Diccionario de la lengua castellana, ad vocem.*

33. Compárese con Fusconi, *Disegni decorativi*, 121.

34. Sobre los herreros véase Álvaro Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España. El gremio de la ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Universidad de Sevilla; Diputación de Sevilla, 2018), 153-158.

35. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

36. Álvaro Recio Mir, “De color hoja de oliva: la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, núm. 22 (2010): 235-261.

37. Álvaro Recio Mir, “Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunto sevillano de la dialéctica gremio-academia”, *Laboratorio de Artes*, núm. 18 (2005), 355-369.



El coche de Carlos II también cuenta con un gran aparato textil. La pintura no muestra su tapicería, pero sí tres elementos significativos: sus cortinas, la pasamanería que remata su cubierta y el revestimiento de su cielo. La norma de 1691 decía sobre ello que ningún coche “se pueda hazer ni haga bordado de oro ni de plata, ni aforrado en brocado, tela de oro, ni de plata, ni de seda alguna que lo tenga, ni con franjas, ni trencillos ni otra guarnición alguna de puntas de oro ni de plata y solamente se puedan hazer de terciopelo, damascos o de otras qualesquiera telas de sedas de las fabricadas en estos reynos y sus dominios o en provincias amigas con quien se tuviere comercio”<sup>38</sup>.

De la pasamanería la norma de 1691 solo permitía “frangas y galones de seda” y prohibía las “flecaduras que llaman de puntas de borlilla, campanilla, ni redecilla y solo se puedan guarnecer de flecos lisos ordinarios o franjas de Santa Isabel, como lo uno y lo otro no exceda de quatro dedos de ancho”. Lo que fue repetido en la de 1723<sup>39</sup>.

Las cortinas empezaron siendo de cuero, características del coche a la española, pero también se emplearon las de tela, que en el caso de los Venerables podría ser damasco rojo. Nuestra pintura reproduce los cordones con los que se ataban a las columnas salomónicas, los cuales estaban rematados por borlas. En el registro de 1723 no faltan referencias similares, como la de un carrocín de Juan Bautista Clarebout adornado con flecos con campanilla y “con cordones y borlas de seda”<sup>40</sup>.

Así, los forros de cuero del coche a la española fueron sustituidos al exterior por labores de talla, mientras al interior se dispuso un rico universo textil, como prueba el registro de 1723, donde aparecen todo tipo de telas, muchas extranjeras, y que alude a algún caso paralelo al de los Venerables, como el de Salvador de Gaia, que declaraba un “carrocín antiguo con cortinas de damasco carmesí y texadillo de lo propio”<sup>41</sup>.

El cielo del coche de los Venerables –el interior de su techo o tejadillo– combina el color rojo con el dorado, lo que nos hace suponer que aludiría al bordado en oro. Ello de nuevo remite al coche de Felipe III en Lisboa y a la norma de 1691, cuyo punto décimo tercero especificaba que estas cubiertas “no puedan ser ni se hagan de seda alguna”<sup>42</sup>.

La pasamanería que remata el extremo de su cubierta parece aludir a los flecos de redecilla referidos por la norma de 1691. El registro de

38. Aranda Doncel, “Coches y ostentación social”, 137.

39. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 28, 4.

40. Recio Mir, “Ostentación social”, 161.

41. Recio Mir, “Ostentación social”, 155.

42. *Pragmática que su magestad*, sin foliar.

1723 es abrumador en cuanto a las referencias pasamaneras. Así, por referir un caso que podría tener relación con el nuestro, el marqués de Campoverde tenía tumbón en cuya cubierta había una “zenefa con cortes y puntas, guarnecido con trensilla carmesí y blanca”<sup>43</sup>.

## 2. Caballos y arneses

Aunque algún opúsculo que narra el hecho de 1685 alude a mulas, la carroza de los Venerables cuenta con un tiro de seis caballos a la larga<sup>44</sup>. Tal número era una prerrogativa real, de manera que la norma de 1691, en su punto catorce, decía: “que ningunas personas de qualquier estado o calidad que sean puedan traer seis mulas ni caballos en los coches dentro de la corte”, ya que entre ciudades si se podían emplear<sup>45</sup>.

La generalización del coche y que se empleasen para sus tiros tanto caballos como mulas hizo que se temiese el fin de la tradición ecuestre, que los hombres se afeminasen y que la cabaña ganadera equina fuese esquilhada, de manera que no hubiera suficientes para la agricultura ni para el ejército<sup>46</sup>.

En nuestro caso, se trata caballos españoles, de llamativa capa con manchas blancas, que en la actualidad se llama pía, aunque parece que en origen overa<sup>47</sup>, y que aparecen al paso, en alusión quizá al cadencioso discurrir de los carruajes barrocos<sup>48</sup>.

En cuanto a su arnés o conjunto de correas, cuerdas, argollas y hebillas que unen los animales al coche, destaca su color rojo que fue una nueva prerrogativa real<sup>49</sup>. El cuero del arnés de los Venerables está ricamente adornado, como se ve en las pecheras, donde parece distinguirse el escudo real, que sería de latón dorado. Sobre estos arneses, que también alcanzaron un lujo extraordinario, la norma de 1691, en su apartado trece, disponía que “ni las guarniciones de los caballos ni mulas de coches y machos de literas... se puedan hazer respunteados, aunque sean de vaquetas o cordobanes, ni tampoco pueda aver

43. Recio Mir, “Ostentación social”, 160.

44. Luis Rivero Merry, *Manuel de Enganches* (Sevilla: Caja Rural, 1986), 17-23.

45. *Pragmática que su magestad, sin foliar* y López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 92-95.

46. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 386-392 y Juan Cartaya Baños, coord., *Alonso García. Adiciones a la Doctrina del cavallo y arte de enfrenar de don Gregorio de Zúñiga. Cabra, 1731* (Sevilla: Junta de Andalucía; Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2022).

47. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem* y Juan Llamas Perdígó, *Este es el caballo español* (Madrid: Servicio geográfico del ejército, 1989).

48. Véase Adré Furger, *Driving. The horse, the man and the carriage from de 1700 up to the present day* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009).

49. Isabel Turmo, *Museo de carruajes de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1969), 99 y 100 y Fernando Fernández-Miranda, “Guarniciones de los carruajes conservados en el Museo del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, núm. 74 (1982): 37-44.

en ellos guarnición de cosa de cuero bordada<sup>50</sup> (Fig. 4).

La tratadística se ocupó de estos arneses, como *L'ins-truction du roi en l'exercice du monter à cheval* de Antoine de Pluvinel, publicado en París en 1625. Relacionado con ello cabe señalar que, igual que hubo todo un género pictórico protagonizado por los caballos, no faltaron cuadros que tuvieron como motivo principal sus arneses<sup>51</sup>.

Pese a la complejidad de analizar un arnés, al menos es-pigaremos lo que se ve en la pintura de los Venerables, em-pezando por la clave que es el freno o "instrumento de hie-rrro que puesto y metido en la boca del caballo o mula sirve para sujetarle y gobernarle"<sup>52</sup>. Su importancia es tal que a la doma se la llamó arte de en-frenar. En el freno se distingue el bocado, que va dentro de la boca, de sus camas, que se ven en la pintura y que son dos cír-culos metálicos en el extremo del bocado y fuera de la boca<sup>53</sup>.



Figura 4. Lucas Valdés, *Carlos II ofrece su carroza a un sacerdote para llevar el Viático a un enfermo*, circa 1701-1703. Temple sobre muro. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla. Detalle del arnés.

El freno está vinculado a la cabezada o conjunto de correas que rodean la cabeza del animal y que vincula el freno al resto del arnés. En nuestro caso la cabezada está formada por el bozo o muserola, que abraza el hocico, y el ahogadero, en la parte superior de la cabeza, unidos ambos por dos correas llamadas carrilleras o trabillas. Los animales son guiados por las riendas o "correas que asen las camas del

50. *Pragmática que su magestad*, sin foliar.

51. Fátima Halcón, "Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla: coleccionista, celeberrimo jinete y tratadista taurómaco", *Goya*, núm. 380 (2022): 222-235.

52. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem*.

53. Sobre los frenos en particular y la historia de los arneses remitimos a Quesada Sanz, "Carros en el antiguo Mediterráneo", 16-172 y Eduardo Agüera Carmona, *La domesticación del caballo e historia de los arneses y útiles de manejo* (Córdoba: Diputación, 2014).

freno del caballo y con que el ginete le rinde, sujeta y maneja”<sup>54</sup>. Por su parte, el *Tratado del coche* de Antonio de Torres de 1791, que quedó manuscrito y que más bien es un diccionario, dice de las riendas: “en el ganado de coche, solamente así se llaman las que gobiernan el cochero sobre la caballería en que monta y para manejar estas y así ni hay más que riendas de mulas de silla delantera, de mula de silla de tronco, y riendas de caballos de silla delantera, por que las demás aunque son verdaderamente riendas la costumbre quiere que en el ganado de tiro se llamen fiadores”<sup>55</sup>.

También en el coche de los Venerables vemos el látigo o “azote de cuero o cuerda, con que se castiga y anima a las bestias”. Los caballos ejercían en este caso la fuerza con el pecho, mediante la pechera, “pedazo de vaqueta aforrado en cordobán, y relleno de borra o cerdas: y es una de las guarniciones, que se pone a las mulas y caballos en la parte del pecho, y en que estriban y hacen fuerza para tirar”<sup>56</sup>.

El coche de los Venerables, al carecer de pescante, es guiado desde los propios caballos por dos postillones o volantes a la brida, por lo que el arnés también contaba con sendas sillas, que apenas se ven, pero que serían a la brida. De estas sillas penden las acciones o correas que acaban en el estribo, que al ser largas se llaman a la brida<sup>57</sup>. No obstante, quizá el elemento más significativo de este arnés pintado sean las correas entrecruzadas que cubren las grupas de los caballos, que también vemos en el arnés *Red Marocco* de la *Gold State Coach* de la Corona inglesa<sup>58</sup>.

El arnés de los Venerables cuenta con ciertos ornamentos, como el borlaje de las cabezadas, que podría ser entendido como antecedente de la guarnición a la calesera<sup>59</sup>. Tales adornos no dejaban

---

54. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem.*

55. Biblioteca Nacional (en adelante BN), manuscrito 10550, Antonio de Torres, *Tratado del coche*, Madrid, 1796, *ad vocem*, el cual se encuentra en la red. Sobre los arneses véase también José Rodríguez y Zurdo, *Manual de sillero y guarnicionero* (Valladolid: Maxtor, 2014).

56. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem.* Por su parte, Antonio de Torres especificaba que el petral era la “correa que abraza transversalmente la parte superior del pecho de la caballeriza y que no usa el ganado de coche por servirles también de pretal la pechera”, BN, manuscrito 10550, Antonio de Torres, *Tratado del coche, ad vocem*. El *Diccionario de Autoridades* define el petral como la correa que está asida a la parte delantera de la silla y ciñe y rodea el pecho del caballo, *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem*. Ello evidencia que los arneses de los carruajes, relacionados lógicamente con los de los caballos monta, tenían sus particularidades y eran más complejos.

57. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem.* Sobre la polémica de la monta a la brida o a la jineta véase Cartaya Baños, *Alonso García*.

58. *The Royal Mews at Buckingham Palace. Official guide book* (Londres: Royal Collection Publications, 2008), 26.

59. Torres distingue entre guarniciones a la española, francesa e inglesa, BN, manuscrito 10550, Antonio de Torres, *Tratado del coche, ad vocem*. En nuestros días se alude a la in-

de tener su propia significación, de forma que en la Roma barroca un moño rojo en la cabeza de los caballos de los coches indicaba que sus propietarios eran cardenales, lo cual fue regulado por Urbano VIII<sup>60</sup>.

Los adornos referidos y aún otros se denominan jaeces, definidos por el *Diccionario de autoridades* como el “adorno de cintas en forma de cairel, hecho con primor, para los caballos de gineta, en alguna singular función de gala o fiesta”. Por su parte, Torres los define como “los trenzados que con trenzas de hilo de estambre o de seda se ponen por adorno en las crines de los caballos de coche, las rosetas y borlas que en sus cabos se colocan y las cintas con que se les cogen las meletas o los moños”<sup>61</sup>. No obstante, en nuestro caso las crines, flequillos y colas de los caballos van sueltas.

La importancia de los profesionales de los arneses se puso en evidencia en el pleito que tuvieron en Sevilla a fines del XVII con los maestros de hacer coches. Estos guarnicioneros afirmaron que a los maestros de coches solo les correspondía lo “que tocaba a madera, pero no lo que tocaba a guarnecidos, porque en ello no se habían examinado”. No obstante, el Ayuntamiento tomó partido por los maestros de coches, de los que afirmó que su misión era “vestirlos y guarnecerlos de todo género de telas, tafiletes, cordobanes, baquetas, con sus guarnecidos hasta dejar acabada y perfecta la obra”. Mientras, a los correeros les correspondía solo “el correaxe de las guarniciones de las mulas y sillas de caballos”, como indicaba las ordenanzas de Sevilla de 1527, que aludían a “riendas y cabeçadas y aciones y látigos”. Los correeros insistieron en que los carroceros eran meros carpinteros de lo prieto y que no sabían hacer guarniciones, que cuando les eran encargadas se las hacían los oficiales de guarnicioneros. No obstante, quedaron circunscritos a “las guarniciones de las sillas de las mulas y caballos”<sup>62</sup>.

Realmente en ello participaron otros profesionales, como los freneros, que hacían “estribos, espuelas y bocados de infinitas especies”<sup>63</sup>. Las ordenanzas del gremio de freneros de Sevilla especificaban que habrían de saber hacer “un freno de cauallo de meajuelas,

---

glesia, a la húngara y a la calesera, véanse Rivero Merry, *Manual de enganches* y Luis Rivero Merry, *La guarnición calesera* (Sevilla: Fundación Cultural Museo de Carruajes, 2012).

60. Paolo Cozzo, “Coches y caballos de los príncipes de la Iglesia: notas de movilidad y distinción del alto clero en Italia (siglos XVI-XIX)”, en *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II Congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coords. Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Córdoba: Instituto universitario La corte en Europa-Córdoba Ecuestre, 2019), 381-392, en concreto la 389.

61. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem* y BN, manuscrito 10550, Antonio de Torres, *Tratado del coche, ad vocem*.

62. Recio Mir, “La construcción de coches”.

63. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem*.

una brida de cauallo de cubos franceses y unos estribos franceses de cauallo; y una brida de mula trançada y un par de espuelas de mula". Señalaban también que "ningún oficial platero ni latonero no sea osado de fazer bridas, ni espuelas ni otras cosas que pertenezcan al arte de la frenería"<sup>64</sup>.

Gestoso recogió diversos datos de estos profesionales. Así, en 1690 el frenero Tomás Sánchez cobró mil reales por los bocados y pares de estribos "para los 60 montados con que esta ciudad sirvió a su Majestad". Por su parte, a Antonio Suarez se le pagó lo mismo por 59 frenos y otros tantos pares de estribos para los "caballos montados con que esta ciudad sirve a su majestad para los estados de Cataluña"<sup>65</sup>.

Aranda Doncel ha estudiado los arneses realizados en Córdoba en los siglos XVI y XVII, en ocasiones destinados a los reyes y empleando el término *jaez*, también usado por la documentación. Resulta sorprendente su lujo, ya que con frecuencia empleaban oro, plata, esmaltes, perlas y piedras preciosas<sup>66</sup>.

La complejidad de los arneses también se muestra en el registro sevillano de 1723, en el que Manuel López Pintado declaró seis arneses "para tronco y silla, guías y quartas con ebillaxe que fue dorada y del usso están mui deterioradas". Se mezclan así diversos elementos ya que tronco y cuarta hacen alusión a la disposición de los caballos, el primero es un tiro de dos animales paralelos, mientras que la cuarta alude a cuatro, dispuestos en dos parejas una delante de otra. La silla referida imaginamos que la emplearía un postillón, como en la pintura de los Venerables<sup>67</sup>.

Por su parte, la marquesa de Villa Alegre declaraba cuatro guarniciones "con sus frenos", dos de tronco y dos de cuartas, "con hebillaje dorado y clavasón y estribos y bocados de lo mesmo", a lo que añadía un quinto "juego entero de guarniciones llanas"<sup>68</sup>. Se distinguían así las guarniciones de gala de las de diario.

64. *Ordenanzas de Sevilla* (Sevilla: Otasa, 1975), 248.

65. José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899-1909), 3:197.

66. Juan Aranda Doncel, "Caballos y artes suntuarias en Córdoba durante los siglos XVI y XVII: los *jaeces* de plata", en *Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coords. Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Córdoba: Instituto universitario La corte en Europa; Córdoba Ecuestre, 2016), 129-166. Véase también Francisco A. Rivas Rivas, "La jerarquización social y el coste de la vida: caballeros, arreos y caballos en la Écija del siglo XVI. Notas para su estudio", en *Actas del VII congreso de historia Écija, economía y sociedad* (Écija: Gráficas Sol, 2005), 15-28.

67. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar. Sobre los tiros véase Rivero Merry, *Manual de Enganches*, 17-21.

68. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

El lujo más evidente y contrario a la norma de 1723 era el de Mateo Pablo Díaz de Lavandero, que tenía un juego de guarniciones para seis mulas, “con sus dos sillas y tiros largos”, de vaqueta de Moscovia encarnada, “pespunteadas de seda con ribetes de tafilete y claveteadas con tachuelas, chepetones de metal dorado”. A ello sumaba otro para cuatro mulas “a guías” de cordobán negro llano con silla y herraje dorado. Por último, tenía un “aderezo de caballo, con sus sillas de baqueta y terciopelo verde con su mantilla y tapafundas de lo mismo, bordado todo de oro y sus flecos de lo mismo”<sup>69</sup>.

### 3. Servidores y uniformes

La pintura de los Venerables muestra también los servidores de los carruajes, lo cual fue regularizado y convertido en signo de distinción. Así, la pragmática de 1691, en su punto noveno, ordenaba “que ningún Grande, título, ni caballero, hombre, ni mujer, puedan tener ni traer dentro ni fuera de su casa más de dos lacayos o lacayuelos”. Su punto décimo séptimo decía que “porque también se ha excedido mucho el número de mozos de sillas, mandamos no puedan exceder del número de quatro”<sup>70</sup>.

El cochero era “el que tiene por oficio conducir y gobernar los caballos o mulas que tiran el coche”<sup>71</sup>. En nuestro caso son dos postillones en la primera y última pareja de los caballos de fuera, es decir, los de la izquierda. También reglamentado, esta forma de guiar el coche se denomina *a la Daumont* y está asociada a otros dos servidores, los lacayos de puerta, que en esta ocasión no están representados<sup>72</sup>.

Los uniformes de cocheros y lacayos también fueron reglamentados por la norma de 1691, que establecía en su punto décimo que “mandamos que las libreas de los lacayos, cocheros y mozos de sillas no se puedan traer de ningún género que no sea paño, sin ninguna guarnición, pasamanos, galón, faja ni pespunte al canto y sean llanos con botones también llanos y permitimos que los cuellos de los ferrieruelos, tahalíes y mangas puedan ser de terciopelos lisos o labrados

69. AMS, Sección V, Escribanía de Cabildo, siglo XVIII, tomo 267, sig. H-1326, doc. 29, sin foliar.

70. *Pragmática que su magestad*, sin paginar.

71. *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem*.

72. Rivero Merry, *Manual de enganches*, 22. El lacayo lo definía el *Diccionario de Autoridades* como “el criado de escalera abaxo y de librea, cuyo exercicio es seguir a su amo, quando va a pie, acaballo o en coche”. Aunque recogía que Covarrubias indicaba que era voz alemana, “que se introduxo en España en tiempo del Rey Don Phelipe Primero”, plantea que también pudo ser tomada del francés “*Laquai*, que significa lo mismo”, *Diccionario de la lengua castellana, ad vocem*.

de colores como sean fabricados en España sus dominios o de amigos y medias de lanas de colores y no de seda<sup>73</sup>.

Los cocheros y lacayos del rey iban descubiertos, sobre lo cual una pragmática de Felipe IV de 1654 señalaba que era “una regalía muy propia nuestra y de persona real y que solo queremos se estienda y comunice a nuestro lugarteniente y capitán general por ser alter nos<sup>74</sup>. Nuestra pintura refleja otra prerrogativa real, que era la guarda de alabarderos, aunque solo aparece uno de ellos, arrodillado y con su alabarda distintiva.

Los uniformes que de los Venerables son a la española y siguen la tradición de la casa de Austria en la que primaba el color amarillo. Con la casa de Borbón se implantó el traje masculino “a la francesa”, también llamado en España “a lo militar” o “a la moda”. Compuesto por casaca, chupa y calzones, fue, en el caso de los uniformes, de color azul turquí, con las vueltas rojas en las mangas y profusión de bordados y galones dorados, siguiendo el modelo establecido en la corte de Luis XIV<sup>75</sup> (Fig. 5).

El sentido de los uniformes fue explicado por Antonio de Torres al definir la voz librea como el “vestido guarnecido con franja alusiva a las armas del dueño del coche que con sus cabos correspondientes se da al cochero, al lacayo y a todo mozo de cuadra o caballeriza y principalmente con la idea de que demuestren al amo a quien sirven<sup>76</sup>.

En nuestro caso, los postillones van, como dijimos, a la española, con ropilla, jubón, calzas y cuello de golilla<sup>77</sup>. Lejos de contar con los bordados y galones dorados propios del siglo XVIII, en este caso prima la sencillez a partir de unos simples galones ajedrezados y de unos puños de encaje. Calzan botas anchas, de las denominadas a la dragona, como una que aún conserva el Museo de Lisboa<sup>78</sup>.

Por su parte, el alabardero sustituye el calzón por unas calzas acuchilladas y lleva medias blancas y zapatos. Está armado, además de con la alabarda, con una clásica espada española de cazoleta, también llamada ropera de taza.

---

73. *Pragmática que su magestad*, sin foliar.

74. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 93.

75. Galán Domingo, *Historia del carruaje en España*, 282.

76. BN, manuscrito 10550, Antonio de Torres, *Tratado del coche, ad vocem*.

77. Véanse *Diccionario de Autoridades, ad vocem* y Bárbara Rosillo, *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII* (Sevilla: Diputación, 2016).

78. Está configurada por una estructura cilíndrica metálica forrada de cuero, que buscaba evitar que la pierna derecha del cochero, en la que se empleaba, quedara aplastada entre dos caballos o por la lanza si se aproximaban demasiado, *Museo Nacional de las Carrozas, guía* (Lisboa: Ministerio de Cultura, 2003), 19. Sobre los uniformes italianos véase Elisabetta Carnelli y Elisa Coppola, dirs., *Il patrimonio del Quirinale. Carrozze e livree* (Roma: Lavoro, 1992).



Carlos II, como era habitual en la Casa de Austria desde Felipe II, lleva traje negro a la española, con capa. Va descubierto y lleva el sombrero de ala ancha en la mano, junto a los guantes de piel. La única joya que luce es el Toisón de Oro. También lleva espada de cazoleta. Este retrato de Carlos II sigue el de Carreño de Mirando para el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, del que se hicieron muchas versiones<sup>79</sup>.

Al rey lo acompañan dos personajes vestidos como él y que suponemos miembros de la caballeriza real. El ceremonial establecía que al coche real lo debía anteceder el caballero mayor a caballo, que en 1685 era el VIII duque de Medinaceli<sup>80</sup>.

Por su parte, el sacerdote lleva el capillo del viático, blanco bordado en oro y sostiene el copón cubierto por el velo. Así, con su vestuario, armas y demás objetos identificativos, quedaba claro el lugar que cada persona ocupaba en la sociedad.



Figura 5. Lucas Valdés, *Carlos II ofrece su carroza a un sacerdote para llevar el Viático a un enfermo*, circa 1701-1703. Temple sobre muro. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla. Detalle del uniforme.

La comitiva real de los Venerables sería comparable con la del biombo *Vista del palacio del Virrey de México*, en el que al coche del virrey lo antecede el caballero mayor a caballo y lo sigue otro personaje a caballo, que también sería de su caballeriza. Los alabarderos en este caso son diez, lo que evidencia que en la pintura sevillana se

79. Pascual Chenel, *El retrato de estado*, 356 y ss.

80. Sobre la caballeriza real véase Miguel Gacho Santamaría, "Las Reales Caballerizas. Una institución al servicio de la corona, a través de la historia", en Eduardo Galán Domingo, coord., *Historia del carruaje en España* (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas), 274-290.

hace una simplificación en este sentido, anterior a la introducción de la moda francesa en la corte española<sup>81</sup>.

#### 4. Significado carrocerero, suntuario y litúrgico de la pintura de los Venerables

Un opúsculo definía el coche de Carlos II como “feliz custodia de tan gran tesoro”<sup>82</sup>, lo que sería aplicable a nuestro caso, ya que esta pintura es una apoteosis del carruaje, que al transportar a Su Divina Majestad alcanzó el ápice de su significación social. Si bien desde su origen estuvo asociado a las clases privilegiadas y fue elemento esencial de la sociedad cortesana –como el caballo en la sociedad caballeresca medieval<sup>83</sup>–, al usarlo Dios el coche se convirtió en custodia rodante<sup>84</sup>.

La vinculación del coche a Dios configuró una forma de culto que causó admiración y sirvió para mostrar como “el Rey humano enseñaba a todos a venerar al Rey Divino”<sup>85</sup>. Los carruajes se convirtieron así en obras de arte absolutamente suntuarias, en las que se desplegaron numerosas manifestaciones artísticas más allá de la carrocería, como la pintura, el dorado, la talla, la escultura, la herrería, la tapicería, la vidriera o la platería. En tal sentido la norma de 1691 aludía a las casas de “los maestros de coches, doradores, pintores, maestros de hacer sillas y literas, respunteamadores y guarnicioneros”, las cuales se habían de visitar por “si en ellas labran o bordan vestidos y lo demás prohibido por esta pragmática”<sup>86</sup>.

Esta forma de culto eucarístico arraigó pronto en América. Así, Gemelli Careri, en su *Viaje a Nueva España*, relataba en 1697 “encontré a la Santísima Eucaristía, que salía del Arzobispado para ser llevada a un enfermo. La llevaba un sacerdote en una carroza tirada por cuatro mulas, mantenidas por la renta de la hermandad”. Se tienen referen-

---

81. Recio Mir, *El arte de la carrocería*, 67-71.

82. José Simón Díaz, “Doce relaciones poéticas de sucesos ocurridos en Madrid y su provincia en los años 1649-1687”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 6 (1970): 531-598.

83. Amedeo Quondam, “La gloria del caballo”, en *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II Congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coords. Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Córdoba: Instituto universitario La corte en Europa; Córdoba Ecuestre, 2019), 13-44, en concreto, 23.

84. Álvaro Recio Mir, “Los coches de Dios: carrozas y sillas eucarísticas en España y América”, en Mariela Insúa y Martina Vinaeta, eds., *Teatro y fiesta popular y religiosa* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2013), 269-289 y Álvaro Recio Mir, “El primer bien que produce el coche es la autoridad: las hermandades sacramentales y las carrozas y sillas de manos eucarísticas”, en José Roda Peña, dir., *XIV simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia* (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013), 197-222.

85. Mínguez, *La invención de Carlos II*, 229.

86. *Pragmática que su magestad, sin foliar*.

cias de otras carrozas eucarísticas, como las dos del Museo de Guadalupe, Zacatecas. Las hermandades sacramentales contaron con coches para ello, pero cuando carecían de los mismos establecieron turnos con los de los propios hermanos<sup>87</sup>.

Por su parte, en España, el gesto de Carlos II fue repetido por Felipe V en 1701, e institucionalizado por un auto de 1711, el cual obligaba a los miembros del Consejo de Castilla a ceder su coche si se encontraban con el Santísimo<sup>88</sup>.

En Sevilla no puede extrañar la presencia de esta pintura, donde se publicó uno de los opúsculos que narraron el hecho, escrito por Juan Antonio Tarazona y titulado *Acción católica y rendido zelo con que acompañó nuestro gran monarca don Carlos segundo (que Dios guarde) a el supremo Rey de cielo y tierra en ocasión de ir a dar el viático a un enfermo*. En el registro de coches sevillanos de 1723 un sacerdote llamado Francisco Mallero declaró un carrocín, del que significativamente dijo que era encarnado y empleado para llevar los sacramentos en el barrio de San Roque, “por estar tan dilatados” los lugares y evitar “las aguas y los soles”<sup>89</sup>.

Muy poco después, en un mandato de 1725, tras una visita pastoral a la parroquia de la Magdalena, se indicaba que era mejor llevar el viático en sillas de manos. El problema que presentaba el coche era que se usaba “para distintos fines profanos y la dicha silla solo ha de servir para el fin de conducir a Su Majestad”<sup>90</sup>.

No obstante, el ejemplo más expresivo de este culto eucarístico es la carroza conservada en San Ildefonso de Granada, que se estrenó en 1765. La causa que se esgrimió para ello fue que “el primer bien que produce el coche es la autoridad porque siempre el que le mantiene goza entre el pueblo de distinción”. Ahora bien, tal defensa del coche eucarístico respondió a la autorizada crítica del maestro de ceremonias de la catedral, fray Gregorio de la Concepción, que denunció que el empleo del carruaje en el culto eucarístico era algo “introducido en la ciudad de unos años a esta parte” y que era una práctica no recogida en el *Ritual Romano*. Su crítica se fundamentaba en que el Santísimo había de ser visto por todos en su tránsito y él plateaba “¿puede por ventura ser visto el sitio donde debe ir el Santísimo, ni aún el mismo sacerdote que lo lleva, yendo este dentro de la silla o el coche?”, de manera que

87. Recio Mir, “Los coches de Dios”, 271 y ss.

88. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 125.

89. Recio Mir, Álvaro: “El primer bien”, 205 y 207.

90. Recio Mir, “El primer bien”, 207.

sentenció “es malo la silla, peor el coche de san Ildefonso y pésimo el de Santos Justo y Pastor”<sup>91</sup>.

En cualquier caso, la carroza de Carlos II de los Venerables de Sevilla puede ser entendida como un símbolo del Antiguo Régimen. Este monarca estuvo vinculado a ella desde niño, cuando fue retratado junto a una de juguete<sup>92</sup>. No obstante, al vincularse a Dios, la carroza alcanzó su ápice en el siglo XVIII y con ella la carrocería barroca<sup>93</sup>.

## Bibliografía

Aguera Carmona, Eduardo. *La domesticación del caballo e historia de los arneses y útiles de manejo*. Córdoba: Diputación, 2014.

Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio. “Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria”. En *Política, religión e Inquisición en la España Moderna: homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, coordinado por Pablo Fernández Albaladejo; Virgilio Pinto Crespo y José Rodríguez Millán, 29-57. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

Aparicio González, Juan Ramón. “Anotaciones documentales sobre el Coche de la Corona Real (1829-1833)”. *Reales sitios*, núm. 201 (2015): 56-66.

Aranda Doncel, Juan. “Caballos y artes suntuarias en Córdoba durante los siglos XVI y XVII: los jaeces de plata”. En *Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coordinado por Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, 129-166. Córdoba; Instituto universitario La corte en Europa; Córdoba Ecuestre, 2016.

—. “Coches y ostentación social en la Córdoba de los siglos XVII y XVIII”. En *Movilidad cortesana y distinción. Cochets, tiros y caballos. II Congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coordinado por Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, 135-188. Córdoba: Instituto Universitario La corte en Europa; Córdoba Ecuestre, 2019.

---

91. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz y Juan Antonio Sánchez López, “También el cielo es corte. La carroza portaviático de San Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano”, *Goya*, núm. 355 (2011): 126-141, 2011. Sobre otro caso véase Fermín Labarga García, “Dos instituciones eucarísticas logroñesas: la hermandad para acompañar el Santísimo Sacramento y la obra Pía”, en Fermín Labarga García, ed., *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi* (Logroño: Gobierno de La Rioja, 2010), 435-458.

92. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, lámina XXXII.

93. La carroza decayó en el siglo XIX. De hecho, el coche más importante de la colección real española, el de la Corona Real, es en realidad una berlina, Juan Ramón Aparicio González, “Anotaciones documentales sobre el Coche de la Corona Real (1829-1833)”, *Reales sitios*, núm. 201 (2015): 56-66.

- Beguè, Alain. "Literatura cortesana y representación político-religiosa de Carlos II de España: *Academia a que dio asunto la religiosa y católica acción que el rey, nuestro señor, ejecutó el día 20 de enero deste año de 1685* (estudio y edición)". *Libros de la corte*, núm. 14 (2017): 7-121.
- Bessone, Silvana. *O Museu Nacional dos Coches Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993.
- . "El camino hacia el carruaje". En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 96-109. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- Carnelli, Elisabetta y Coppola, Elisa, dirs. *Il patrimonio del Quirinale. Carrozze e livree*. Roma: Lavoro, 1992.
- Cartaya Baños, Juan, coord. *Alonso García. Adiciones a la Doctrina del caballo y arte de enfrenar de don Gregorio de Zúñiga. Cabra, 1731*. Sevilla: Junta de Andalucía; Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2022.
- Castel-Branco Pereira, João. *Viaturas de aparato em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- . "Les entrées publiques des ambassadeurs portugais aux XVII et XVIII siècles". En *Voitures, chevaux et attelages du XVIe au XIXe siècle*, dirigido por Daniel Roche, 171-181. París: Art Équestre de Vesailles, 2000.
- . "Coches de representación en la Roma barroca". En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 153-177. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- Cozzo, Paolo: "Coches y caballos de los príncipes de la Iglesia: notas de movilidad y distinción del alto clero en Italia (siglos XVI-XIX)". En *Movilidad cortesana y distinción. Cochets, tiros y caballos. II Congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coordinado por Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, 381-392. Córdoba: Instituto universitario La corte en Europa; Córdoba Ecuestre, 2019,
- Díaz, José Simón. "Doce relaciones poéticas de sucesos ocurridos en Madrid y su provincia en los años 1649-1687". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 6 (1970): 531-598.
- Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Real Academia Española, 1726-1739.
- Embaixada de D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, marquês de Fontes, enviada por don João V ao papa Clemente XI. Roma, 8 de julho de 1716*. Lisboa: Museu Nacional dos Coches, 1996.

- Fagiolo, Marcello, dir. *La festa a Roma, dal Rinascimento al 1870*. 2 vols. Roma: Umberto Allemandi, 1997.
- Fernández López, José. *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación, 2003.
- Fernández-Miranda, Fernando. "Guarniciones de los carruajes conservados en el Museo del Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios*, núm. 74 (1982): 37-44.
- Furger, Andres. *Driving. The horse, the man and the carriage from de 1700 up to the present day*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009.
- Fusconi, Giulia. *Disegni decorativi del barocco romano*. Roma: Quasar, 1986.
- Gacho Santamaría, Miguel. "Las Reales Caballerizas. Una institución al servicio de la corona, a través de la historia". En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 274-290. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- Galán Domingo, Eduardo, coord. *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- . "La carroza Negra". En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 150-152. Madrid, Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. 3 vols. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899-1909.
- González de Zárate, José María. "Del emblema al emblema: consideraciones sobre los aspectos emblemáticos y las artes. Un ejemplo de Lucas Valdés". *Archivo español de arte*, núm. 255 (1991): 393-396.
- Halcón, Fátima. "Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla: coleccionista, celeberrimo jinete y tratadista taurómaco". *Goya*, núm. 380 (2022): 222-235.
- Herrera García, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.
- Labarga García, Fermín. "Dos instituciones eucarísticas logroñesas: la hermandad para acompañar el Santísimo Sacramento y la obra Pía". En *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, editado por Fermín Labarga García, 435-458. Logroño: Gobierno de La Rioja, 2010.

Lattanzi, Mario. "Invenzione e fortuna de la berlina". En *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re*, 27-31. Milán: Silvana, 2013.

Libourel, Jean Louis. "Le patrimoine hippomobile: un témoignage de la production carrossière française du XVII au XIX siècle". En *Voitures, chevaux et attelages du XVIe au XIXe siècle*, dirigido por Daniel Roche, 27-39. París: Art Équestre deVesailles, 2000.

—. "Los grandes centros del carruaje en Europa". En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 110-115. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.

Llamas Perdigó, Juan. *Este es el caballo español*. Madrid: Servicio geográfico del ejército, 1989.

López Álvarez, Alejandro. "Carroza", En *Gran enciclopedia cervantina*, dirigida por Carlos Alvar, *ad vocem*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos; Castalia, 2005.

—. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillars de manos, 1550-1700*. Madrid: Polifemo, 2007.

—. "La introducción de los coches en la corte hispana y el Imperio. Transferes tecnológicos y culturales, 1550-1580". En *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, coordinada por José Martínez Millán y Rubén González Cueva, 3:1885-1928. Madrid: Polifemo, 2011.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús y Sánchez López, Juan Antonio. "También el cielo es corte. La carroza portaviático de San Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano". *Goya*, núm. 355 (2011): 126-141.

Martín Ojeda, Marina y Valseca Castillo, Ana. *Écija y el marquesado de Peñafior, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2000.

Martínez Arranz, Raúl. "The Apollo coach by Cristoforo Schor". *The Burlington Magazine*, núm. 162 (2020): 939-945.

—. "Para salir en público: las carrozas de los reyes en el siglo XVIII". *Libros de la corte*, núm. 24 (2022): 77-100.

Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

Munby, Julian. "Les origines du coche". En *Voitures, chevaux et attelages du XVI au XIX siècle*, dirigido por Daniel Roche, 75-83. París: Les Haras Nationaux; Hermés, 2000.

- Museo Nacional de las Carrozas, guía*. Lisboa: Ministerio de Cultura, 2003.
- Ordenanzas de Sevilla*. Sevilla: Otaysa, 1975.
- Pascual Chenel, Álvaro. *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010.
- Piggott, Stuart. *Wagon, chariot and carriage. Symbol and status in the history of transport*. Londres: Thames and Hudson, 1992.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra". *Revista de Arte Sevillano*, núm. 2 (1982): 35-42.
- Pragmática que su magestad manda publicar para que se guarde y execute y observe la que se publicó el año de 1684 sobre la reformatión en el exceso de trages, coches y otras cosas en ésta contenidos*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1691.
- Quesada Sanz, Fernando. "Carros en el antiguo Mediterráneo: de los orígenes a Roma". En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 16-71. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- Quondam, Amedeo. "La gloria del caballo". En *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II Congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coordinado por Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, 13-44. Córdoba: Instituto Universitario La corte en Europa; Córdoba Ecuestre, 2019.
- Recio Mir, Álvaro. "Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunto sevillano de la dialéctica gremio-academia". *Laboratorio de Artes*, núm. 18 (2005): 355-369.
- . "La construcción de coches en la Sevilla barroca: confluencias artísticas y rivalidades profesionales". En *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas. I. Arte, arquitectura y urbanismo*, coordinado por Alfredo J. Morales, 405-416. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- . "De color hoja de oliva: la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII". *Laboratorio de Artes*, núm. 22 (2010): 235-261.
- . "El primer bien que produce el coche es la autoridad: las hermandades sacramentales y las carrozas y sillas de manos eucarísticas", en *XIV simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, dirigido por José Roda Peña, 197-222. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013.



- . “Los coches de Dios: carrozas y sillas eucarísticas en España y América”, *Teatro y fiesta popular y religiosa*, editado por Mariela Insúa y Martina Vinaeta, 269-289. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013.
  - . *El arte de la carrocería en Nueva España. El gremio de la ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Universidad de Sevilla; Diputación de Sevilla, 2018.
  - . “El coche en las ceremonias italianas del barroco: presencia y significación”. En *Italia como centro. Arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, coordinado por Fátima Halcón, 153-167. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
  - . “Una aproximación a los coches en la Sevilla de 1723”. En *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo*, coordinado por Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, 271-286. Córdoba: Instituto universitario “La corte en Europa”; Córdoba Ecuestre, 2019.
  - . “Ostentación social y plétora ornamental: tallas, cueros y tejidos en los coches sevillanos de 1723”. En *Mecenazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el barroco hispánico*, editado por Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz; Adrián Contreras-Guerrero y José Díaz Gómez, 139-165. Granada: Universidad de Granada, 2021.
- Rivas Rivas, Francisco A. “La jerarquización social y el coste de la vida: caballeros, arreos y caballos en la Écija del siglo XVI. Notas para su estudio”. En *Actas del VII congreso de historia Écija, economía y sociedad*, 15-28. Écija: Gráficas Sol, 2005.
- Rivero Merry, Luis. *Manuel de Enganches*. Sevilla: Caja Rural, 1986.
- . *La guarnición calesera*. Sevilla: Fundación cultural Museo de Carruajes, 2012.
- Rodríguez y Zurdo, José. *Manual de sillero y guarnicionero*. Valladolid: Maxtor, 2014.
- Rodríguez Zarzosa, Carmen. *Carruajes del palacio de los marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica. Catálogo*. Valencia: Museo Nacional de Cerámica, 1991.
- . “Evolución y tipología del carruaje desde 1700”. En *Historia del carruaje en España*, coordinado por Eduardo Galán Domingo, 182-205. Madrid, Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.
- Rosillo, Bárbara. *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación, 2016.

Ruiz Alcón, M<sup>a</sup> Teresa. *Vidrio y cristal de La Granja*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969.

*The Royal Mews at Buckingham Palace. Official guide book*. Londres: Royal Collection Publications, 2008.

Turmo, Isabel. *Museo de carruajes de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1969.

Valdivieso, Enrique. *Pintura barroca Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 2003.

# Culto y liturgia



# *Instructionum* *Supellectilis Ecclesiasticae* de Carlos Borromeo. El ajuar litúrgico y las artistas sicilianas

Carlo Borromeo's *Instructionum Supellectilis Ecclesiasticae*. Liturgical ornamentation and Sicilian women artists

**María Roca Cabrera**<sup>1</sup>  
Universitat de València

## **Resumen:**

Una década después del Concilio de Trento, Carlos Borromeo publicó *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, obra que daba las directrices para que la arquitectura sacra y la ornamentación de los paramentos litúrgicos se ajustaran al programa tridentino. Nuestro estudio partirá del Libro II, *Instructionum Supellectilis Ecclesiasticae*, centrado en el ajuar de la Iglesia y abordaremos el caso siciliano. Revisaremos el trabajo realizado de las artistas sicilianas presentes en la publicación titulada *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*.

**Palabras clave:** Ajuar eclesiástico; Concilio de Trento; artes decorativas; mujeres artistas.

## **Abstract:**

A decade after the Council of Trent, Carlos Borromeo published *Instructions for Ecclesiastical Buildings and Furnishing*, a work that gave

---

1. Esta investigación se ha desarrollado dentro del programa "Ayudas para la recualificación del sistema universitario español" (MS-21/107) convocado por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España y financiado por la Unión Europea, NextGenerationUE. Miembro del Proyecto Arte, Historiografía y Feminismos (arhistFEM) CIGE2022/130, financiado por una subvención GE 2023 de la Conselleria d'Educació, Universidades i Ocupació de la Generalitat Valenciana y del Grupo de investigación VALuART de la Universitat de València.

guidelines for sacred architecture and the ornamentation of liturgical paraments to conform to the Tridentine program. Our study will start from Book II, *Instructionum Supellectilis Ecclesiasticae*, focused on the furnishing of the Church and we will address the Sicilian case. We will review the work done by the Sicilian women artists studied at the publication *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*.

**Keywords:** Ecclesiastical furnishing; Council of Trent; Decorative Arts; women artists.

## 1. Introducción

En 1577, Carlos Borromeo publicó *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* sobre las Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos<sup>2</sup>. Tras la conclusión del Concilio de Trento en 1564, esta obra compuesta por dos libros daba la respuesta autorizada de la Reforma Católica a todas aquellas acusaciones hechas por el mundo protestante sobre el arte sacro, arquitectura, mobiliario y paramentos de las iglesias. Entre las propuestas del Concilio se estableció que las iglesias fueran lugares donde la presencia divina se hiciera evidente a través de la magnificencia de la arquitectura y ajuar. Las *Instructionum* fijaron con requisitos específicos las normativas del Concilio de Trento con directrices descriptivas de cómo se debería construir y ornamentar una iglesia<sup>3</sup>.

Sin embargo, a lo largo del tiempo la obra de Borromeo tuvo escasa repercusión fuera del ámbito eclesiástico, por considerar que se dedicada exclusivamente a cuestiones de carácter litúrgico. El interés de los historiadores es reciente, su auge se produjo a partir de 1962, cuando Paola Barocchi publicó y comentó el texto original del Libro I de la edición príncipe de 1577, parte que aplicaba los preceptos tridentinos al campo de la arquitectura sacra<sup>4</sup>. En 1985, se tradujo al español las *Instructionum* con las notas de Barocchi y quince años más tarde, la traducción de la obra completa al italiano fue realizada por Massimo Marinella<sup>5</sup>. Asimismo, para el presente trabajo se ha consultado la traducción comentada al inglés del Libro II de Evelyn Carol

2. Carlos Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Llibri II. Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum* (Milán, 1577).

3. Maurizio Vitella, "Tra normativa e creatività. Calici in Sicilia dopo il concilio de Trento", en *Arredare il sacro* (Milán: Skira, 2015), 39.

4. Paola Barocchi, coord., *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e Controriforma. Volume terzo* (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1962), 405.

5. Bulmaro Reyes Coria, trad. *Carlos Borromeo. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (México: Universidad nacional autónoma de México, 1985); Massimo Marinelli, trad., *Caroli Borromei. Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri 2* (Ciudad del Vaticano: Libreria Ed.Vaticana, 2000).

Voelker, trabajo no publicado y continuación del Libro I para su tesis doctoral en 1977<sup>6</sup>.

Las directrices dadas por Carlos Borromeo en el Libro II, *Instructionum Supellectilis Ecclesiasticae* se centraban en el ajuar de la Iglesia y estos capítulos incluyen las instrucciones que bien pudieron servir a aquellos artistas que elaborarían las piezas que forman el conjunto de paramentos religiosos, ornamentos, colgaduras o indumentaria utilizados en la liturgia católica y la celebración eucarística. A lo largo de los siglos las formas y costumbres habían ido cambiando y tras el Concilio de Trento la publicación de Borromeo fue la primera en abarcar el tema de los ornamentos del ajuar religioso donde se fijaron las directrices que evidenciaran el poder divino a través del boato y de las piezas utilizadas en sus ritos. Las vestiduras e instrumentos litúrgicos se renovaron, enriquecidos con oro, plata, sedas y pedrería, como signo de solemnidad de los sacramentos<sup>7</sup>.

Nuestro estudio partirá de las *Instructionum* del Libro II de Borromeo para revisar el trabajo realizado por las artífices sicilianas tras el Concilio de Trento. Aunque la mayoría eran hombres, sin duda el trabajo femenino estuvo presente entre los encargos de la Iglesia. Abordaremos el caso siciliano a partir de la publicación *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, dos volúmenes que recogen las voces biográficas de los artistas de artes decorativas sicilianos del año mil hasta el siglo XX<sup>8</sup>. A partir de esta obra, se realizará una selección de todas aquellas mujeres que trabajaron en la creación de ajuar eclesiástico de Sicilia, que experimentó el auge de la Reforma Católica entre los siglos XVII y XVIII. Asimismo, se consultarán las directrices del Libro II de Borromeo para extraer la descripción de aquellos textiles utilizados por la iglesia católica, ya sean como vestimenta o como ornamento decorativo, presentes en los encargos de la Iglesia siciliana.

El *Dizionario biografico* es una obra escrita a lo largo del tiempo gracias a las aportaciones que se han ido incorporando fruto del trabajo de eruditos e investigadores del Osservatorio delle Arti Decorative in Italia de la Università degli Studi di Palermo. Nuestro texto pretende contar, desde una perspectiva de género, nuevos matices para completar la

---

6. Evelyn Carol Voelker, "Charles Borromeo's *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577. A Translation with Commentary and Analysis" (Tesis doctoral, Syracuse University, 1977); Evelyn Carol Voelker, "Charles Borromeo's *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577. Book I and Book II. A Translation with Commentary and Analysis", consultado el 3 de julio de 2022, <http://evelynvoelker.com/>.

7. Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (Bari: Editore Laterza, 1972), 58.

8. Maria Concetta Di Natale, coord., *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico* (Palermo: Novecento, 2014), 2 volúmenes.

historia que conocemos<sup>9</sup>. De esta forma, proponemos otros enfoques historiográficos que alteren el discurso tradicional y ofrezcan itinerarios alternativos para poner en valor el papel de las mujeres en nuestra sociedad a lo largo del tiempo. Escribe o sé borrada, el ultimátum de la obra fotográfica de Jo Spence, *Write or be written off* (1988), describe a la perfección el objetivo del presente estudio, dejar constancia de la presencias y ausencias de las mujeres y su papel en la Historia del Arte.

En la sociedad postridentina la presencia femenina estaba relegada al ámbito privado. Desde la infancia el género suponía una forma de discriminación, pues el acceso a la formación distinguía dos clases. Se contemplaba la educación femenina como un aspecto moral, centrado en las labores de la casa, a diferencia del aprendizaje masculino que se desarrollaba desde la función instructora de la integración de conocimientos científicos y técnicos. Además, existía una gran diferencia entre las mujeres según el estrato social y económico al que pertenecían. Mientras en las clases populares la integración del género femenino en el mundo laboral se debía a la necesidad de mantener a la familia, las mujeres de la aristocracia recibían enseñanzas para prepararlas en su faceta como buenas esposas. En todo caso, la mayoría de las actividades que realizaban eran una prolongación del trabajo doméstico, como el bordado o la costura, que no contaban con prestigio social o económico<sup>10</sup>.

## 2. Artífices sicilianas en los siglos XVI y XVII

A partir del *Dizionario biografico* observamos que en los siglos XVI y XVII la presencia de mujeres como artífices de artes decorativas sacras era escaso. Encontramos artesanas que elaboraron ocasionalmente algún encargo para los ajueres de la iglesia postridentina. En 1584, la tejedora María Grimaldi proporcionó al Duomo di Enna una tela fina para manteles y el frontal para una ceremonia a la que asistió el obispo de Catania<sup>11</sup>. Años después, en 1598, la bordadora, Paolina Nepitella, realizó en su casa un mantel grande para el altar mayor del Duomo di Enna<sup>12</sup>.

9. D'Amico estudió bordadoras al servicio de la nobleza de los siglos XVII y XVIII: Elvira D'Amico Del Rosso, "Appunti per una storia del ricamo palermitano in età barocca. La committenza nobiliare", en *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco* (Milán: Edizioni Charta, 2001), 205, 206. Por otro lado, Vitella resaltó el trabajo inédito de las hermanas bordadoras, Francesca Paola y Maria Anna Vitale: Maurizio Vitella, "Il patrimonio tessile", en *I Tesori delle chiese di Petralia Soprana* (Palermo: 500g Edizioni, 2016), 123.

10. Elvira D'Amico, "Ricami romantici nelle collezioni di Palazzo Abatellis", *Kalos. Arte in Sicilia*, núm. 6 (1993): 30.

11. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 305.

12. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 455.



Ya en el siglo XVII, encontramos algunas noticias relativas a mujeres de la nobleza, que realizaron ricos bordados para celebraciones y festividades solemnes. La educación de la mujer de clase alta se relacionaba con el ascenso social y económico y la enseñanza que recibía se contemplaba solo desde el punto de vista de preparación al matrimonio. En el domicilio familiar, las jóvenes aprendían costura, lectura y en algunos casos idiomas u otras materias que les permitían adquirir habilidades sociales. Tras el matrimonio, la función femenina se centraba en establecer conexiones para contribuir en la vida profesional del esposo y su éxito, era uno de los aspectos que formaban parte de su identidad y de la valoración social que recibía. Las obras de estas nobles transmitían el alto estatus de su apellido a través de ricos bordados que se han designado tanto como arte textil así como arte orfebre<sup>13</sup>. Se trataba de un trabajo realizado por las mujeres de la casa que exigía muchas horas de preparación y que les permitía desarrollar su vertiente social en celebraciones religiosas, poniendo así en valor el prestigio de la familia.

El primer ejemplo lo constituye la Marchesa di Geraci. En 1622, realizó el Palio del Altar Mayor de la Iglesia de la Casa Profesa de los Jesuitas de Palermo con ocasión de las fiestas por la canonización de San Ignazio y San Francesco Saverio. Un frontal trabajado con un precioso bordado de perlas, granates y canutillos de los dos santos sobre un paño de oro bordado con gruesos diamantes y rubies que se encontraban repartidos por toda la superficie<sup>14</sup>. Tenemos un segundo caso en 1691, cuando la princesa de Santa Flavia y su hija bordaron para la Chiesa di San Domenico en Palermo un frontal de lamé de plata “todo bordado en laminilla de oro” para el altar de Santa Rosario<sup>15</sup>.

Estas nobles bordadoras realizaron en ambos casos frontales de altar de gran valor suntuario acorde a la posición social de las mujeres de la aristocracia. Borromeo indicaba en sus *Instructionum* que el frontal o *pallium*, también conocido como *antependium*, es la tela que cuelga en el frente del altar. Señalaba que el tamaño había de ser superior a la superficie que debe cubrir para su correcta sujeción. Además, añadía que en la zona superior se decoraría con flecos de oro o seda acorde al color prescrito en la liturgia. El palio había de estar forrado con algodón u otro tejido ligero de un mayor tamaño en su parte superior para poder doblarlo bajo los manteles del altar y colgarlo mediante unas anillas que permitieran la sujeción de este. El anverso,

13. Brunella Machiarella, *Cultura decorativa ed evoluzione barocca nella produzione tessile en el ricamo in corallo a Messina (sec. XVII e XVIII)* (Messina: Società Messinese di Storia Patria, 1983), 35.

14. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 281.

15. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 550.

o parte visible del frontal, se decoraría mediante material tejido, con una cruz, una imagen de los santos a los que esté consagrado el altar o alguna otra efigie religiosa. Asimismo, Borromeo explicaba, que esta costumbre se debía a que el Papa Zacarías decoró el altar del apóstol San Pedro con un frontal tejido en oro y decorado con la escena del nacimiento de Cristo. También, indicaba que para la celebración en días solemnes se utilizara un frontal todavía más precioso, tejido con seda, oro o plata o al menos de una tela rica, *brocatum*, o una seda bellamente bordada. En cambio, para las celebraciones de diario, o en iglesias modestas, se permitirían usar ejemplares confeccionados en seda más corriente o filosedá. Borromeo contemplaba la posibilidad de renovar el tamaño de los frontales para acoplarlos a un nuevo altar mediante el uso de flecos para alargarlos o con añadidos de bandas del mismo tejido para ensancharlos<sup>16</sup>.

En el siglo XVII, la mayoría de las artífices que trabajan para la Iglesia eran monjas y ocasionalmente vinculadas a los maestros de los gremios<sup>17</sup>. Las monjas tenían mayor libertad de movimiento que el resto de las mujeres y, sin duda, una de las razones era debido a que los conventos las mantenían alejadas de las injerencias masculinas. Un ejemplo de ello lo encontramos en el caso de la hermana bordadora Giuseppa Polizzi que realizó un frontal y una casulla para un encargo de P. Marotta de la Casa Professa de los Jesuitas de Palermo en 1641<sup>18</sup>. Nueve años después, la hermana Francesca Bolognese proporcionó al convento dominico de Palermo un bordado para el altar de aparato del fasto para el Santo Uffizio y también en 1650, cuando ejecutó los paramentos para el catafalco del sepulcro del Viernes Santo<sup>19</sup>. La hermana bordadora, Francesca Salerno, en 1661 recibió un pago de los frailes del convento de San Domenico en Palermo, por el bordado de las armas de tres casullas en tabí de plata, confeccionada por la terciaria dominica Angela Cannella, en este caso una mujer laica<sup>20</sup>. Tradicionalmente, desde el siglo XVII hasta el XX, las hermanas bordadoras del Monasterio de las Benedictinas de Palma di Montechiaro llevaron a cabo los bordados y encajes de los paramentos litúrgicos del monasterio. Hoy todavía permanecen los bellísimos frontales del siglo XVII, ejecutados en un particular estilo vernáculo, pero también casullas, tunicelas, capas pluviales, bordados en oro, seda y coral, piedra

16. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 178b, 179a.

17. Luisa Chifari y Ciro D'Arpa, *Vivere e Abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia* (Palermo: University Press, 2019), 130.

18. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 500.

19. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 60.

20. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 543.

muy apreciada para los ajuares litúrgicos<sup>21</sup>. Asimismo, también se han encontrado los raros cartones preparatorios<sup>22</sup>.

Las directrices para todas las vestimentas del boato litúrgico son tratadas en el Libro II de las *Instructionum*. Borromeo alude en primer lugar a la túnica o *tunicellam* también llamada *dalmatica*. Las dalmáticas, usadas por obispos, diáconos y subdiáconos, eran tejidas de fina seda, y habían de tener la forma de una cruz con las mangas completas hasta las manos. La tunicela del obispo había de ser más estrecha y corta que la del diácono y sus mangas más largas que las del diácono, y estas más largas que la del subdiácono<sup>23</sup>. La dalmática de los subdiáconos tenía mangas más estrechas que la dalmática de diáconos y obispos. Tras la descripción de cada una de las medidas de esta vestidura, Borromeo indicaba que las proporciones de las dalmáticas debían adecuarse al significado del misterio, refiriéndose a la Crucifixión de Cristo<sup>24</sup>. En cuanto a la ornamentación, se señalaba que las túnicas del diácono y subdiácono debían estar decoradas con un orifrés en oro, *auriphrygio*, pequeños tarjetones tejidos en oro en la parte inferior del faldón, dispuestos entre una bandas carmesí o estrechas líneas longitudinales situadas en espalda y delantero<sup>25</sup>. Toda la dalmática, excepto el cuello, debía estar bordeada con pasamanería y forrada en su interior con un tejido del mismo color.

Respecto a las casullas, Borromeo indicaba que también es denominada *planetam* debido a su gran amplitud, con una anchura que cubría y caía sobre los hombros y equivaldría a una longitud suficiente para llegar hasta casi los talones. Se ornamentaba con una franja aplicada longitudinalmente en espalda y delantero. En la zona superior llevaba añadida otra banda transversal que formaría una cruz en ambos lados de la casulla<sup>26</sup>.

Asimismo, la capa pluvial, llamada *pluvialis*, es una prenda semicircular con un largo que llega hasta los talones. Los bordes irían decorados con flecos o pasamanería. El frontal se presentaría abierto y decorado en uno de sus lados con un orifrés tejido con imágenes sagradas. En la parte trasera se situaba el *capucium*, una pieza con forma

21. Roberta Cruciata, "Arti decorative tra Sicilia e Malta dal XVI al XVIII secolo. Artisti e capolavori siciliani riscoperti dagli archivi e dalle collezioni dell'Isola dei Cavalieri" (Tesis doctoral. Università degli Studi di Palermo, 2015), 98.

22. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 440.

23. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 182b.

24. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 183a: "Ut eius latitudo cum misteris significatione conueniat".

25. Jan Reinhardt, "Diccionario Deonomasticon iberoromanicum", consultado el 5 de septiembre de 2022, <https://www.jeanrenard.de/>.

26. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 183b, 184a.

de insignia que se adorna con un orifrés que armoniza con el repertorio ornamental del delantero<sup>27</sup>.

### 3. Artífices en el siglo XVIII

El *Dizionario biografico* nos muestra que ya en el siglo XVIII son numerosos los talleres religiosos femeninos donde las monjas bordadoras producían los encargos de paramentos para otras órdenes. Se han encontrado algunos precedentes de los Padres Agustinos de Palermo. En 1770, remuneraron a la hermana superiora Maria Giuseppa Gaudio del Collegio di Maria alla Presentazione 37 onzas por haber bordado el aparato en el colegio<sup>28</sup>. En 1773, las hermanas del Collegio di Maria al Capo recibieron 4 onzas por el bordado de una capa y un año después, los mismos padres agustinos pagaron 10 onzas al Collegio di Maria allá Bandiera “para bordar en el respaldo y asiento de la silla para la mesa solemne”<sup>29</sup>. En las *Instructionum* de Borromeo se describe el revestimiento idóneo para el trono del obispo, llamado *sedis Episcopalis*, que acorde con la tradición ha de ser adecuado para las celebraciones solemnes. Recomienda el uso de raso de seda y no de terciopelo, ni tampoco tejido con oro o plata<sup>30</sup>. Por otro lado, Borromeo especifica que para el revestimiento del asiento en el que el sacerdote celebra el solemne sacrificio de la misa se recomienda el uso de la lana, aunque para las basílicas más distinguidas se indica el uso del raso de seda<sup>31</sup>.

Asimismo, los talleres religiosos femeninos realizaban trabajos para adecuar piezas de sus propias congregaciones. En 1778, las hermanas bordadoras del Collegio di Maria alla Magiore, recibieron 47 onzas, 5 tari y 7 grana “para rehacer dos tunicelas bordadas con flores de nuestra sacristía que se estaban degradando”<sup>32</sup>. También, añadiremos el caso de la hermana Maria Luigia Li Verri, costurera y superiora del Collegio di Maria di Petralia Sottana que fue remunerada por diversas labores para la Chiesa Madre de esta institución. En 1787, por haber acomodado albas y cosido pañuelos y años después, durante 1795 y 1796, por haber arreglado algunos paramentos. Las labores de bordado de la superiora Li Verri y el resto de las hermanas se han documentado hasta 1818<sup>33</sup>.

27. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 185a, 185b.

28. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 139.

29. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 139.

30. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 191a.

31. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 197b.

32. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 139.

33. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 364.

Tenemos constancia de otras artífices religiosas que realizaron obras por pura devoción. En Castoreale, las hermanas Maria Jannello y Giuseppa Genovesse bordadoras y maestras de costura realizaron varias labores destinadas a la Chiesa de San Salvatore de su ciudad. Janello cosió una casulla en 1743 y Genovesse casullas y tunicelas en damasco blanco, negro y color carne<sup>34</sup>. Por otro lado, la abadesa del monasterio benedictino de Santa Caterina de Cefalù, Agata Maio, documentada en los inicios del siglo XVIII, mostró su firma en un velo de tafetán crema bordado con hilo de oro y coral, con el cordero místico pintado en el centro proveniente de dicho monasterio, actualmente en la Galleria Regionale della Sicilia del Palazzo Abatellis<sup>35</sup>. Finalizaremos con la hermana Giacinta La Sarda, tejedora de punto, que realizó en Trapani las medias de hilo blanco de seda necesarias para la festividad de Maria Maddalena Ferro hacia 1770<sup>36</sup>.

Presumiblemente, hasta el siglo XVIII, las mujeres bordaban en el anonimato, a mediados de siglo se constatan noticias de artífices laicas, independientes o pertenecientes a talleres, y décadas más tarde encontramos a las primeras artífices tituladas que se dedicaron principalmente a la creación del ajuar eclesiástico<sup>37</sup>. Algunas jóvenes eran instruidas en instituciones religiosas como el Collegio di Maria all'Olivella o el Collegio del Giussino<sup>38</sup>. No fue lo habitual que las mujeres destacaran u obtuvieran reconocimiento, pues el trabajo remunerado estaba restringido a los hombres. En los talleres familiares las mujeres trabajaban a la sombra de sus padres y esposos. En ocasiones, situaciones como la viudedad propiciaron el acceso de la mujer a la vida laboral, permitiéndole controlar el negocio familiar en beneficio propio y en el de sus hijos. Estas situaciones de anonimato eran habituales y agudizaban la poca valoración y las limitadas expectativas laborales, prácticamente restringidas a la sumisión paterna. Un ejemplo de cómo comenzaba el aprendizaje de estas mujeres lo tendríamos en el caso de la bordadora, Anna Mansuelo que en 1796 se colocó en el establecimiento de su padre con doña Rosa Massari, para aprender el arte del bordado, sin salario alguno y con el acuerdo de que "cuando no hubiera necesidad de trabajar para el bordado, tendría que hacer costura según lo ordenado"<sup>39</sup>. En ocasiones conocemos el trabajo de estas artífices por que ellas mismas dejaron evidencia firmada: la tejedora de

34. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 278, 321.

35. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 398. D'Amico publicó la imagen de dicho velo en Elvira D'Amico, *Il Paramenti Sacri. Palazzo Abatellis* (Palermo: Assessorato regionale dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, 1997), vol. 2, 82.

36. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 282.

37. Chifari y D'Arpa, *Vivere e Abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditaridei Branciforti principi di Scordia*, 130.

38. D'Amico, "Ricami romantici nelle collezioni di Palazzo Abatellis", 30.

39. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 406.

punto Stella Igheras, mostró su rúbrica en una bolsa tubular elaborada con punto liso en hilo de seda naranja e hilo de plata. La bolsa, de uso canónico, formaba parte de una serie de tres bolsas, datadas desde 1799 al 1803, caracterizadas por la presencia de motivos propios de los “dechados” y dedicatorias. Cabe señalar que la Maestranza de los calceteros de seda de Palermo, que incluía hombres y mujeres, se congregó en la Chiesa di Santa Anna y publicó sus propias capitulaciones en 1620<sup>40</sup>.

Los encargos que estas mujeres recibían de la Iglesia eran de índole variada. En 1724, la tejedora Eloisa Sicara, tejió una medida de “trece canne” de alfombra en lana roja para el Duomo di Enna<sup>41</sup>. Según las *Instructionum* de Borromeo, la superficie del altar y los escalones debían ser cubiertos por alfombras o paños de lana. La suntuosidad de estas debía estar acorde e ir en aumento según la dignidad y solemnidad de cada iglesia<sup>42</sup>. Otra bordadora, Silvestra Acquaro, recibió 28 onzas por haber hecho 78 flores de oro y seda en la capa magna de tercianela blanca para la Matrice di Termini Imerese en 1746<sup>43</sup>. El término capa magna no es contemplado por Borromeo, alude una prenda usada por cardenales, obispos o prelados privilegiados para las celebraciones más solemnes. La bordadora Giovanna Tutino, en 1760 bordó el baldaquino del monasterio de San Francesco di Sales en Palermo<sup>44</sup>. El mismo año Teresa Benenato, costurera bordadora de Castoreale, elaboró dos casullas, una de color carne y la otra celeste, ambas adornadas con aplicaciones de oro de casullas más antiguas y fue remunerada por la iglesia de San Nicolò de su ciudad<sup>45</sup>. La exhibición exagerada de ostentación de la nobleza se restringía mediante pragmáticas que solo permitían el uso de materiales como la seda, el oro y la plata, con destino a los bienes eclesiásticos o para restaurar piezas degradadas<sup>46</sup>.

Asimismo, en esta segunda mitad del siglo XVIII, la Chiesa Madre di Petralia Sottana realizó diversos encargos muy bien valorados a tres bordadoras palermitanas. En 1765, abonó 22 onzas, 23 tari y 10 grana por la confección de una casulla de tabí blanco bordada de las que 21 onzas fueron remuneradas a Caterina Messina por el paño, el bordado y la confección<sup>47</sup>. En 1768, a Gaetana Messina le fueron pagadas 50

40. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 316.

41. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 566.

42. Borromeo, *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Llibri II*, 180a.

43. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 2.

44. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 594.

45. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 54.

46. Chifari y D'Arpa, *Vivere e Abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia*, 129.

47. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 430.

onzas y 12 tari por haber realizado el bordado en seis capas blancas bordeada en oro<sup>48</sup>. El encargo requería que el remate del *capucium* de la capa, actualmente denominado capillo, “debía estar sin galón, por lo tanto, a cambio de dicho galón, se debe bordar en cada *capucium*, el nombre de María Santísima adornado con rayos en medio”<sup>49</sup>. En 1769, también a Rosa Barone se le remuneró por la realización de un frontal para el altar mayor de la Chiesa Madre. Por otro lado, en 1770, esta misma bordadora recibió un pago de 8 onzas con 22 tari por decorar la casulla “bordada de plata y cinta” de la iglesia de la Divina Misericordia<sup>50</sup>. También contamos con un encargo de la Abadía de San Martino delle Scale, que, en 1771, retribuyó a Giocchina Barone por el bordado de varios frontales<sup>51</sup>.

Entre los encargos realizados por los Padres Agustinos de Palermo, también encontramos algunos ejemplos de artífices laicas como es el caso de la tejedora Barbara Rizzo, que de 1769 a 1774 fabricó paños de tabí y de tercianela para manteles de altar<sup>52</sup>. En las *Instructionum*, Borromeo incluyó las descripciones de los diferentes tipos de paños para el altar. Por un lado, el tapete, *tela stragula altaris*, que cubriría la superficie total de la *mensa* que debía de ir rematado con pasamanería o flecos por todos sus lados. En las directrices señala que dicha pieza debería ser de color verde, realizada con lino o cáñamo para el uso diario y en cambio para las celebraciones solemnes recomienda utilizar seda o filosedá<sup>53</sup>. Por otro lado, Borromeo también titula como paños del altar, aquellos manteles o lienzos que se colocarían bajo el tapete antes mencionado y que señala que se llamaban, *velas*, *velaminas* o *sindones*. Debían ser confeccionados siempre en lino o cáñamo, sin defectos ni coloridos, y seleccionando telas exquisitas, tejidas con finura para los días de celebración solemne. Los lienzos más grandes deberían tener la suficiente longitud para poder cubrir ambos laterales del altar casi hasta el suelo y la amplitud suficiente para cubrir incluso hasta la grada del altar, excepto cuando el tabernáculo de los altares mayores se convirtiera en un obstáculo. Los lienzos o manteles de menor tamaño se confeccionarán de una pieza y deberán cubrir la zona superior de la *mensa* del altar<sup>54</sup>. En el Libro I del *Instructionum*, capítulo con las directrices referentes al altar, Borromeo menciona un cuarto paño de lino encerado que servía para proteger la superficie de la mensa de posibles salpicaduras de vino<sup>55</sup>.

48. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 431.

49. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 430, 431.

50. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 40.

51. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 40.

52. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 523.

53. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Llibri II*, 180a.

54. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Llibri II*, 177b.

55. Reyes Coria, *Carlos Borromeo. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, 31.

Continuando con otros encargos de los padres agustinos de Palermo, en 1776 contrataron a varias artífices. En primer lugar, la bordadora *signora di* Maria ejecutó una guarnición de cenefa bordada para un alba y también contaron con la pasamanera Anna Geraci, que realizó las guarniciones para un cingulo, un alba y pasamanería de diversos colores para el nuevo tabernáculo<sup>56</sup>. Por su parte, la bordadora Francesca Olibrio, bordó las dos cubiertas para el tabernáculo de la Chiesa de San Agostino en Palermo<sup>57</sup>. Tanto el alba como las vestiduras del tabernáculo son descritas en las directrices de Borromeo. El alba, también denominada *camisium* en las *Instructionum* de Borromeo se debía confeccionar con tela blanca, exquisita y fina. Se llevaba ajustada al talle con un cinturón, *cingulo*, los pliegues caerían sobre las caderas y su longitud llegaría hasta los pies. Las mangas largas anchas se iban estrechando al llegar hacia las manos. Se decoraba de forma simple con bordados en las comisuras de las mangas. En las extremidades de las mangas y la base de los faldones se podían presentar bandas horizontales de seda bordada coordinadas con el material y colores del orifrés de la casullas, llamados *auriphrygyum*, si llevan oro, o *grammatae* en caso contrario. Estas últimas serán albas un poco más largas y anchas para que al ajustarlas formen pliegues de bella ornamentación<sup>58</sup>. Asimismo, se indica que el conopeo, que Borromeo denomina velo del tabernáculo, en la mayoría de las iglesias sería de seda tejida con oro o plata, *brocatum*, o un paño de plata u oro, o al menos de simple seda blanca. En este último caso, se especifica que para el rito Ambrosiano sería de seda roja<sup>59</sup>. La zona superior del velo se uniría con largos flecos a lo largo del ancho del tabernáculo y los extremos se solían decorar con borlas. Borromeo también incluyó la descripción del velo del baptisterio, que sería de seda blanca, o al menos en las iglesias más humildes de lino blanco fino, del mismo tamaño y decoración que el velo del tabernáculo. Este se colgaría de la parte superior del copón del tabernáculo debajo de la cruz<sup>60</sup>.

#### 4. Conclusión

Hemos resaltado varios ejemplos de mujeres que pudieron disfrutar de una faceta creativa en el ámbito de las artes textiles sacras a pesar de la limitación en su aprendizaje por ser excluidas de talleres o gremios, si bien su condición de religiosas, nobles o la profesión del

56. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 1, 210, 281.

57. Di Natale, *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, vol. 2, 463.

58. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 181b, 182a.

59. El rito Ambrosiano también llamado milanés mantuvo su legitimidad tras el Concilio de Trento, deriva de la diócesis de Milán, ciudad en la que Borromeo fue arzobispo.

60. Borromeo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, 199a, 199b.



progenitor fue lo que les proporcionó el acceso a estos espacios de trabajo. Constituyeron una minoría que plasma la dificultad que tenían las mujeres a una formación adecuada para ejercer una profesión. La recuperación de estas ausencias o excepciones es fundamental para transmitir de forma rigurosa el papel femenino en la historia. A través de este recorrido se ha pretendido escribir su historia dentro de la Historia, resaltando sus aportaciones y revisando el contexto en el que vivieron.

## Bibliografía

- Barrochi, Paola, coord. *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e Controriforma. Volume terzo*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1962.
- Bologna, Ferdinando. *Dalle arti minori all'industrial design, Storia di una ideología*. Bari: Editore Laterza, 1972.
- Borromeo, Carlos. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II. Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*. Milán, 1577.
- Chifari, Luisa, y D'Arpa, Ciro. *Vivere e Abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia*. Palermo: University Press, 2019.
- Cruciata, Roberta. *Arti decorative tra Sicilia e Malta dal XVI al XVIII secolo. Artisti e capolavori siciliani riscoperti dagli archivi e dalle collezioni dell'Isola dei Cavalieri*. Tesis doctoral, Università degli Studi di Palermo, 2015.
- D'Amico, Elvira. "Ricami romantici nelle collezioni di Palazzo Abatellis". *Kalos. Arte in Sicilia*, núm. 6 (1993): 30-33.
- . *Il Paramenti Sacri. Palazzo Abatellis*. Vol. 2. Palermo: Assessorato regionale dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, 1997.
- . "Appunti per una storia del ricamo palermitano in età barocca. La committenza nobiliare". En *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, 204-221. Milán: Edizioni Charta, 2001.
- Di Natale, Maria Concetta, coord. *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*. 2 vols. Palermo: Novecento, 2014.
- Machiarella, Brunella. *Cultura decorativa ed evoluzione barocca nella produzione tessile en el ricamo in corallo a Messina (sec. XVII e XVIII)*. Mesina: Società Messinese di Storia Patria, 1983.

- Marinelli, Massimo, trad. *Caroli Borromei. Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri 2.* Ciudad del Vaticano: Libreria Ed.Vaticana, 2000.
- Reinhardt, Jan. "Diccionario Deonomasticon iberoromanicum". (Consulta: 5 de septiembre de 2022. [https://www.jeanrenard.de/.](https://www.jeanrenard.de/))
- Reyes Coria, Bulmar, trad. *Carlos Borromeo. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos.* México: Universidad nacional autónoma de México, 1985.
- Vitella, Maurizio. "Tra normativa e creatività. Calici in Sicilia dopo il concilio de Trento". En *Arredare il sacro*, 39-48. Milán: Skira, 2015.
- . "Il patrimonio tessile". En *I Tesori delle chiese di Petralia Soprana*, coordinado por Salvatore Anselmo, 113-136. Palermo: 500g Edizioni, 2016.
- Voelker, Evelyn Carol. *Charles Borromeo's Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, 1577. A Translation with Commentary and Analysis.* Tesis doctoral, Syracuse University, 1977.
- . "Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1577. Book I and Book II. A Translation with Commentary and Analysis". (Consulta: 3 de julio de 2022. [http://evelynvoelker.com/.](http://evelynvoelker.com/))

# Platería, escenografía y culto mariano

## Silverware, scenography and Marian cult

**Jesús Rivas Carmona**

Universidad de Murcia

### **Resumen:**

En este trabajo se profundiza en la importancia que el arte de la platería ha tenido en el desarrollo del culto a la Virgen María en la Iglesia Católica. Se analiza cómo las obras de platería han sido utilizadas no solo para el adorno de estas imágenes, sino también para definir su iconografía y acentuar una escenografía que potenciara su sacralidad.

**Palabras clave:** Platería; culto mariano, Iglesia Católica, escenografía; adorno.

### **Abstract:**

This paper delves into the importance that the art of silverware has had in the development of the cult of the Virgin Mary in the Catholic Church. It analyzes how the works of silverware have been used not only for the adornment of these images, but also to define their iconography and accentuate a scenography that enhances their sacredness.

**Keywords:** Silversmith's; Marian cult; Catholic Church; scenography; ornament.

El arte de la platería tiene una manifestación fundamental al servicio de la liturgia y de la devoción. Sobre todo cabe destacar que un capítulo muy importante de esta platería religiosa está vinculado al culto eucarístico, pues sus obras se dedican a reservar, mostrar o exaltar la Sagrada Forma. De esta manera, se ha dado una diversidad de piezas, entre ellas los ostensorios o custodias de mano<sup>1</sup>, incluso creaciones de

---

1. Al respecto es muy importante el trabajo de María del Carmen Heredia Moreno, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 163-181.

particular envergadura, caso de las numerosas custodias procesionales realizadas desde la Baja Edad Media<sup>2</sup>, o también de esos espectaculares montajes y aparatos relacionados con la fiesta del Corpus y su octava<sup>3</sup> –especialmente representados por el extraordinario trono de la catedral de Sevilla<sup>4</sup>–, que por su grandeza deben calificarse de platería monumental<sup>5</sup>.

Ciertamente, el repertorio dedicado a la Eucaristía alcanza el mayor protagonismo dentro de la platería, pero ello no debe ensombrecer otros capítulos relacionados con las devociones. Incluso pueden suponer una aportación muy relevante, según acredita la platería desarrollada en torno al culto de la Virgen. Tanto por número como por su significación y variedad, la platería mariana se erige en otra de las grandes manifestaciones de este arte, respaldada en su desarrollo por un profundo sentimiento de devoción, que ha hecho que frecuentemente los piadosos donantes financiaran o regalaran multitud de obras<sup>6</sup>, muchas encargadas a los principales maestros plateros, como Manuel Pérez Crespo, de Salamanca, o Damián de Castro, de Córdoba, incluso traídas de lugares distantes, circunstancia que bien ilustra el envío desde México de dos coronas de oro para la Virgen del Rosario y el Niño Jesús, del antiguo convento de dominicos de Murcia, regalo efectuado en 1710 por el ilustre caballero santiaguista don Pedro Carrasco Marín, oriundo de la capital murciana<sup>7</sup>.

Por supuesto, una parte importante de esta platería mariana se destina al exorno o aditamento de las propias imágenes de la Virgen con el fin de resaltar y enriquecer su apariencia, hasta alcanzar un sentido áulico, aunque sin olvidar este aspecto cabe señalar que la alhaja

- 
2. Carl Hernmarck, *Custodias procesionales en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987).
  3. Un buen ejemplo proporciona Antonio Joaquín Santos Márquez, “Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2011), 519-533.
  4. María Jesús Sanz Serrano, “El altar de plata de la Catedral de Sevilla”, en *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, eds. Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006), 623-640.
  5. Así se contemplan en Jesús Rivas Carmona “Platería monumental”, en *Scripta artivm in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 235-239.
  6. Las inscripciones habidas en las propias obras dan testimonio de esta extendida práctica piadosa. Característico es el caso de la Virgen de la Piedad de Baza, que recibió donaciones de la monarquía, la nobleza y el clero (María Soledad Lázaro Damas, “La devoción a la Virgen de la Piedad de Baza (Granada) y su materialización artística: las donaciones de obras de platería”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 391-407).
  7. Javier Nadal Iniesta, “La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 341-343.

de plata también desempeña un papel iconográfico o simbólico, expresando las grandezas marianas. Por una u otra razón, la indumentaria de la imagen suele completarse con coronas, cetros, rostrillos, ráfagas o resplandores, medias lunas, etcétera<sup>8</sup>. Asimismo, hay que tener en cuenta los corazones con espadas o los puñales, cuando se tratan de advocaciones dolorosas<sup>9</sup>.

Además de estos característicos ornatos, hay que tener en cuenta la presentación de la propia imagen o, si se prefiere, la escenografía a la que se puede recurrir para acentuar su sacralidad y realzar su veneración. Tal puesta en escena se hace patente a través del concurso de distintos elementos, que conforme a sus circunstancias particulares pretenden favorecer la visión maravillosa, el espectacular aparato o la riqueza de la apariencia. Evidentemente, la plata con su nobleza metálica y su brillo refulgente, bien en su color bien dorada, contribuye de forma singular a esa exaltación visual y a potenciar el esplendor, a convertir la contemplación de la imagen mariana en un deslúmbate simulacro de aparición, a honrar y glorificar las excelencias de la Virgen. Sobre todo, estos elementos se realizaron durante los siglos XVII y XVIII, en un tiempo de exaltación religiosa y de particular énfasis en el culto de la Virgen, tal como corresponde a esa época de desarrollo de la Contrarreforma, aunque ya se dieron obras importantes de esta naturaleza con anterioridad<sup>10</sup>.

Desde luego, un recurso de persuasión muy efectivo es el completo revestimiento del escenario mismo de la imagen, como si se frrase de resplandores el camarín o el nicho que la ubica. En verdad,

8. Muy representativas son las piezas que se conocen en Sevilla. Véase en María Jesús Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del Barroco* (Sevilla: Diputación Provincial, 1976), 1:182-183, 242-245, 301-302, 310-312). Puede mencionarse el conjunto de ráfaga y coronas de la Virgen del Rosario de la iglesia del Sagrario, obra del platero José Alexandre y Ezquerria; véase en Antonio Joaquín Santos Márquez, *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana, Colección Arte Hispalense 115* (Sevilla: Diputación Provincial. Servicio de Archivos y Publicaciones, 2018), 168.

9. Algunos típicos ajuares de dolorosa son estudiados por Antonio Joaquín Santos Márquez, "Los históricos atributos de plata de Nuestra Madre y Señora de los Dolores de Osuna (siglos XVIII-XIX)", en *Estudios de Platería. San Eloy 2020*, coords. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2020), 375-388 y "Plata y joyas del siglo XVIII de la Virgen de los Dolores de Campillos (Málaga) y el papel de una "maestra platera""", en *Estudios de Platería. San Eloy 2021*, coords. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2021), 369-385.

10. Basta con recordar una relevante creación del siglo XVI: la Virgen de Villaviciosa de Córdoba, gracias al obispo fray Bernardo de Fresneda, en 1577 fue revestida de plata y establecida sobre un pedestal, asimismo de plata, a cuyos lados se dispusieron las figuras orantes de San Francisco de Asís y del referido prelado con su hábito franciscano. Por entonces también se labraron para dicha imagen unas andas. Estas realizaciones se encomendaron a Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba (María Teresa Dabrio González, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 115-121.

la chapa de plata labrada al revestir ese edículo no sólo da una riqueza apropiada, sino que sirve para reflejar luces, que se hacen más espectaculares con los distintos matices introducidos con la conjunción de partes labradas y otras lisas, o sea en los juegos entre lo mate y lo pulido. Más aún, la iluminación de las titilantes llamas de las velas, tan características en tiempos pasados, produce un efecto del mayor atractivo con su consecuente vibración y su sentido de sorprendente irrealidad, como si se tratase de una ambientación celestial<sup>11</sup>. Esto se aprecia muy bien en el revestimiento del nicho que en su día centró el banco del retablo mayor de la Catedral de Pamplona<sup>12</sup>. Fue desmontado con el traslado de dicho retablo a la parroquia de San Miguel de la misma capital navarra. No obstante, sus chapas de plata se conservan en la propia catedral<sup>13</sup>, dando idea del típico decorativismo barroco con sus repujados vegetales, ángeles y símbolos marianos. Es lo que cabe esperar de una obra datada en 1737, que según se sabe se conformó con las chapas regaladas por el virrey del Perú don José Armendáriz<sup>14</sup> y con otras realizadas en Pamplona<sup>15</sup>. Acopladas al nicho, debieron componer un fastuoso escenario, destinado a acoger la imagen románica de la Virgen del Sagrario. De este modo tan reverencial se ubicaba dicha imagen, contemplándose deslúmbtrate cuando en especiales ocasiones, como la Navidad, se abrían las puertas del nicho y se descubrían las cortinas que también la ocultaban, lo que evidentemente acentuaría la espectacularidad de la escenografía<sup>16</sup>.

11. Sobre el particular ver René Taylor, "El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada", *Goya*, núm. 40 (1961): 258-267.

12. Respecto a este nicho, su obra y su función se remite a Ricardo Fernández Gracia, *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiestas y arte* (Pamplona: Universidad de Navarra-Departamento de Historia del Arte, 2007), 22-23.

13. María Concepción García Gainza y María del Carmen Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona* (Pamplona: Eunsa, 1978), 39-40.

14. Sobre este personaje y sus dádivas ver Pedro Luis Echeverría Goñi, "Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra" (Segundo Congreso General de Historia de Navarra. Conferencias y comunicaciones sobre América), *Príncipe de Viana*, anejo 13 (1991): 175-191 y María del Carmen Heredia Moreno, Mercedes de Orbe Sivatte y Asunción de Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1992), 21-22.

15. Las cuatro chapas conservadas en la catedral tienen la marca de la ciudad de Pamplona (García Gainza y Heredia Moreno, *Orfebrería*, 40).

16. El protocolo de apertura del escenario de la imagen mariana se recoge en un documento del Archivo de la Catedral de Pamplona, sobre el gobierno de la sacristía, en el que se hace referencia al descubrimiento de la imagen o a las portezuelas y cortina del nicho en relación a los rituales y preparativos del día de la víspera de Navidad. Con muy certeras palabras, Fernández Gracia escribe "No dejan de sorprendernos las caídas de la cortinilla de la Virgen en ciertos momentos estudiados que combinados con la música y la liturgia debía dejar hondas impresiones en quienes asistían a aquellas funciones litúrgicas. La luz de las velas, distintas también según las circunstancias, en ciertos instantes, en una catedral envuelta por las sombras también jugaba su particular papel en aquella representación en la que todo se integraba", véase en Fernández Gracia, *Navidad*, 24-26.

De manera semejante se concibió el camarín de la Virgen de Arantzazu, en Guipúzcoa, obra del platero de José de Legarda, llevada a cabo entre 1758 y 1760<sup>17</sup>. Con forma absidal y su correspondiente bóveda, en su totalidad se recubre de chapas repujadas, que incluso alcanzan el arco de embocadura. De gran efecto decorativo a lo rococó, presenta todo un despliegue de diferentes motivos destacando sobre la lisura del fondo, como bien señala Miguéliz Valcarlos. Una gloria con el Padre Eterno, en el centro de la cubierta, preside el conjunto. Así se acentúa el sentido de teatralidad, particularmente con la comunicación entre esta figura y la imagen de la Virgen y la expresión de la complacencia divina desde la atura celestial, bien manifiesta al estar el Padre Eterno en lo más elevado del revestimiento de platería.

Previamente, para 1704, se labró un aparatoso nichal para la Virgen del Pilar de Zaragoza<sup>18</sup>. Por supuesto, el nicho propiamente dicho y su cubierta se engalanaron con las características chapas repujadas, aunque con posterioridad se completó con unos aletones laterales y un ostentoso remate con unos ángeles flanqueando el anagrama de María. Sin duda, por la importancia devocional de su titular debió convertirse en toda una referencia y quizás así sucedió con los ejemplos anteriores<sup>19</sup>. Hoy tiene la Virgen un dosel con sus caídas de bambalinas y borlas y su remate de volutas en s, lo que no deja de evocar la solución de cubierta de baldaquinos como el de San Pedro de Arbués de la seo zaragozana. Desde luego, también contribuye a la digna presentación de la venerada imagen.

Otra solución para resaltar la presentación de la imagen de la Virgen se practica mediante un suntuoso marco de plata. Aunque sin el efecto espacial de los ejemplos anteriores, sin verdadera profundidad, limitándose a lo superficial, puede alcanzar gran interés por la riqueza y el capricho de su ornamentación, sumamente eficaz para encuadrar a la imagen en un ámbito especial, más allá de lo que puede proporcionar un marco más común. Así se advierte con la Virgen de la Portería, del convento franciscano de San Antonio de Ávila, una creación del gran platero salmantino Manuel García Crespo, realizada por los mediados del siglo XVIII. El marco rodea la pintura de la Virgen titular,

17. Ignacio Miguéliz Valcarlos, "Camarines, tronos y peanas marianas en Gipuzkoa", en *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 530-535.

18. Juan Francisco Esteban Lorente, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1981), 2,169-170.

19. Parece bastante probable en el caso de Pamplona, dada la similitud que tuvo el antiguo montaje de platería del altar mayor de la catedral con el del altar de la Seo de Zaragoza, sin olvidar los bustos relicarios como complemento característico. Sobre esta repercusión de lo zaragozano a través del prior don Fermín de Lubián, véase en Fernández García, *Navidad*, 24.

como si se tratara de una ventana abierta al cielo, tal como denota el fulgor de sus labores de platería<sup>20</sup>.

Todos estos recursos de escenificación de la imagen resultan extraordinarios, siendo más común para resaltar su glorificación el uso de magníficos tronos, cuyo significado es ya de por sí ilustrativo de su carácter como elemento de respeto y exaltación. Ubicados en camarines, nichos o altares, suelen ser ostentosas repisas o peanas que sirven de asiento a la imagen de la Virgen; mejor dicho, de espectaculares pedestales. Tal función justifica su riqueza decorativa, pero a su vez debe destacarse la variedad de tipos, como elemento arquitectónico, como urna, etc. Además, hay que tener en cuenta los diferentes estilos, lo que introduce distintas soluciones. La peana del siglo XVII es rotunda, aunque sus perfiles admiten la curva, incluso se enriquecen con aparatosas costillas de volutas, y sus superficies se aderezan con gallones o ángeles, según manifiesta el ejemplo de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid<sup>21</sup>, mientras que en el siglo XVIII se pueden alcanzar soluciones más sinuosas y aéreas y, por supuesto, de vibrante ornato, caso de la peana de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Sevilla, marcada por Alexandre<sup>22</sup>.

A su vez, el trono peana se completa con un marco o dosel, que envuelve y acoge a la imagen. Puede ser una aureola como la que tuvo el primitivo trono de la Virgen del Sagrario<sup>23</sup>. Formaba un círculo con ángeles y estrellas, más el Padre Eterno en un lugar destacado<sup>24</sup>. Avanzado el siglo XVII se hizo el actual aparato que preside la capilla de la Virgen, realizado por el platero italiano Virgilio Fanelli<sup>25</sup>. Es una obra de particular empaque. El pedestal se decora con el relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, tan apropiado en Toledo, y sobre él, acompañando a la Virgen, se levantan grupos de cuatro columnas

---

20. Lorenzo Martín Sánchez y Fernando Gutiérrez Hernández, "Una obra inédita de Manuel García Crespo: el marco de plata de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila", en *Estudios de Platería. San Eloy 2008*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 371-390.

21. José Carlos Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980), 229-230.

22. Santos Márquez, *José Alexandre*, 172-173.

23. Laura Illescas Díaz, "Antes de Virgilio Fanelli: el trono primitivo de la Virgen del Sagrario de Toledo", *Quiroga*, núm. 21 (2022): 36-46.

24. Hay más ejemplos semejantes, como la Virgen de la Vega de Salamanca, según se ve en una pintura del Museo *Carmus* de Alba de Tormes, o la Virgen del Canto de Toro, que se conserva en el museo de la Colegiata.

25. Juan Nicolau Castro, "La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo", *Academia*, núm. 83 (1996): 273-284; Ignacio J. García Zapata, "Alhajas, Ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli", *Toletana*, núm. 29 (2013/2): 290-304 y Laura Illescas Díaz, "Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos". *Archivo Español de Arte*, núm. 372 (2020): 347-358; Illescas Díaz, Laura. *Virgilio Fanelli. Vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2022.



escalonadas que sostienen un arco resplandeciente con rayos y ángeles<sup>26</sup>. Dicho arco se conjunta con el arco abierto en el muro frontal de la capilla y de este modo, en sus respectivas escalas mayor y menor, contribuyen a crear unos efectos de perspectiva que vienen a completar la escenografía de tramoyas resultante de la propia disposición del recinto y de su planta combinada<sup>27</sup>. Así pues, el trono se convierte en el referente último de tan especial espacio y en protagonista del mismo (Fig. 1)<sup>28</sup>. Desde luego, constituye uno de los ejemplos más expresivos de la función escenográfica de la platería en el culto mariano<sup>29</sup>.

Hay otros tronos con doseles de tipo arquitectónico, incluso de particular significación, a manera de templete<sup>30</sup>. Muy especial es el que se hizo chapeado de plata para la Virgen de San Juan de los Lagos, en México, en el curso del siglo XIX<sup>31</sup>. De noble porte clasicista, tiene parejas columnas en las esquinas achaflanadas y por cubierta una cúpula apuntada, abriéndose en vanos adintelados. Es como si un sagrario muy especial se ubicara en el camarín para acoger de la forma más reverente a la imagen de la Virgen. Por tanto, sobresale en medio del retablo mayor, al fondo del templo, como epicentro de uno y otro.

La escenografía en la presentación de la imagen se completa con el uso de lámparas de plata, que pueden ser regalo de los devotos y que, por tanto, suelen ser un importante signo de su veneración<sup>32</sup>. La

26. Otro importante trono toledano de la época, aunque desaparecido, es el de la Virgen del Rosario, de la iglesia de San Pedro Mártir (Laura Illescas Díaz, "Platería barroca en Toledo: el trono de la Virgen del Rosario", en *Estudios de Platería. San Eloy 2019*, coords. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2019), 331-343.

27. Las peculiaridades espaciales del recinto son bien contempladas por Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Madrid: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985), 2, 84 y ss.

28. La ubicación de la Virgen en el arco principal de la capilla se produjo con motivo de la construcción del Ochoavo destinado a ser relicario, que se dispone detrás de la capilla y del mencionado arco (Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Madrid: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1986), 3 y 212.

29. Sobre la cuestión se remite a Jesús Rivas Carmona, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 389-392.

30. De esta manera fue el trono con tabernáculo de columnas salomónicas y remate de eses envueltas que tuvo la Virgen de la Piedad de Baza, conocido gracias a un grabado fechado a comienzos del siglo XVIII, al poco tiempo de la realización de la obra. Véase en Lázaro Damas, *La devoción*, 405.

31. Juan Carlos Ochoa Celestino y Ricardo Cruzaley Herrera, "El templete de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y su realizador Epitacio Garavito", en *Estudios de Platería. San Eloy 2017*, coords. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2017), 467-480.

32. Es el caso de la grandiosa lámpara que desde México envió Miguel Francisco Gambarte a mediados del siglo XVIII, destinada a la capilla de la Virgen de las Nieves de la Parroquia de San Pedro de Puente la Reina (Ricardo Fernández Gracia, "Los legados de Miguel Francisco Gambarte para la capilla de la Virgen de las Nieves de Puente la Reina: más noticias sobre los envíos de plata", en *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2013), 210-212.



Figura 1. Catedral de Toledo. Capilla y trono de la Virgen del Sagrario.

pintura de La Virgen de Atocha de Madrid, debida a Juan Carreño de Miranda<sup>33</sup>, muestra a tan venerada imagen acompañada de un relevante aparato de platería<sup>34</sup>, que incluye sendas lámparas, una a cada

33. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986), 133, 222-223.

34. Sobre el papel de los plateros y de la obra de platería en la capilla de la Virgen de Atocha se remite a Juan María Cruz Yábar, "Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de

lado de dicha imagen; desde luego, acentúan la aparatosisidad de su contemplación, como elementos decisivos de su puesta en escena. Por supuesto, otros elementos también deben ser considerados en la espectacular composición del escenario. Se puede citar la reja de plata que tuvo el presbiterio del famoso Santuario de la Virgen de Guadalupe de México, labrada en el siglo XVIII<sup>35</sup>.

El culto se rinde a la Virgen en el altar de su capilla o iglesia, pero también en la procesión de la calle, lo que asimismo exige una adecuada presentación, en este caso con unas andas, que incluso pueden alcanzar una composición arquitectónica, más allá de la simple parihuela. Así, se conciben con soportes y cubierta, como un templete, de forma semejante a las andas eucarísticas utilizadas en la procesión del Corpus Christi<sup>36</sup>; en suma, se hacen arquitectura calada que da cobijo y visibilidad a la imagen en su transporte procesional.



Figura 2. Virgen del Sagrario. Toledo.

Nuestra Señora de Atocha de Madrid", en *Estudios de Platería*. San Eloy 2010, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 235-249.

35. Manuel Varas Rivero, "Aportación documental al estudio de la desaparecida reja de plata del presbiterio del Santuario de Guadalupe de México", en *Estudios de Platería*. San Eloy 2015, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 597-605.

36. De hecho, las andas eucarísticas de la Catedral de Pamplona también han servido para la imagen de la Virgen titular de dicho templo, para lo que se efectuaron algunas reformas en la obra original (C. HEREDIA MORENO, "Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona", en *Estudios sobre la Catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>o</sup> Omeñaca*, coords. M<sup>a</sup> Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia (Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006), 203.

Este aparato desfilando por las calles se convierte en un punto de admiración y reclamo, dominando el circundante espacio urbano, como si los efectos escenográficos del interior del templo se trasladaran al exterior, aunque dilatados por la magnitud de este otro marco, sobre todo si se trata de una plaza o recinto semejante. Un ejemplo cordobés, las andas de la Virgen de Araceli de Lucena, sirve para definir bien el tipo. Dichas andas fueron contratadas con el platero Martín Sánchez de la Cruz y luego realizadas por Pedro de Bares a partir de 1629. Se presentan como un baldaquino, elevado por balaustres que reciben arcos de medio punto; sobre estos montan dinteles como base de la cúpula. Curiosamente, domina el hueco y lo calado, lo que da ese carácter delicado a la arquitectura, muy conveniente para mostrar a la imagen<sup>37</sup>.

Por supuesto, debe incluirse en esta escenografía procesional el paso de palio de las dolorosas de Semana Santa, cuya acumulación de platería, entre candeleros, jarras, varas de palio, etc., procura una especial visibilidad, dando su versión particular de lo que significa la escenografía del culto mariano<sup>38</sup>. Al igual que sucede con las típicas carretas de la romería del Rocío<sup>39</sup>.

### **Bibliografía:**

Brasas Egido, José Carlos. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980.

Cruz Yábar, Juan María. "Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid". En *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 235-249. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

Dabrio González, María Teresa. "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". En *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 107-126. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

---

37. María Teresa Dabrio González, "Platería para el culto. Martín Sánchez de la Cruz en Lucena", en *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 133-140.

38. Al respecto pueden citarse los estudios de María Jesús Sanz, "La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX", en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), 684-688 y Pedro M. Martínez Lara, "Los usos de la plata en la evolución del *paso* de palio entre los siglos XVIII y XIX. Estudio de un caso sevillano", en *Estudios de Platería. San Eloy 2016*, coord. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), 341-360.

39. José Alberto Fernández Sánchez, "Las carreteras de plata en la Romería del Rocío", en *Estudios de Platería. San Eloy 2017*, coords. Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (Murcia: Universidad de Murcia, 2017), 231-246.

—. “Platería para el culto. Martín Sánchez de la Cruz en Lucena”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 125-143. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.

Echeverría Goñi, Pedro Luis. “Mecenazgo y legados artísticos de indios en Navarra” (Segundo Congreso General de Historia de Navarra. Conferencias y comunicaciones sobre América). *Príncipe de Viana*, anejo 13 (1991): 175-191.

Esteban Lorente, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

Fernández Gracia, Ricardo. *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiestas y arte*. Pamplona: Universidad de Navarra-Departamento de Historia del Arte, 2007.

—. “Los legados de Miguel Francisco Gambarte para la capilla de la Virgen de las Nieves de Puente la Reina: más noticias sobre los envíos de plata”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 201-219. Murcia: Universidad de Murcia, 2013.

Fernández Sánchez, José Alberto. “Las carreteras de plata en la Romería del Rocío”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2017*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 231-246. Murcia: Universidad de Murcia, 2017.

García Gainza, María Concepción, y María del Carmen Heredia Moreno. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Eunsa, 1978.

García Zapata, Ignacio J. “Alhajas, Ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli”. *Toletana*, núm. 29 (2013/2): 290-304.

Heredia Moreno, María del Carmen. “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. En *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 163-181. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

—. “Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona”. En *Estudios sobre la Catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>a</sup> Omeñaca*, coordinado por M<sup>a</sup> Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia, 201-209. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006.

Heredia Moreno, María del Carmen. Mercedes de Orbe Sivatte, y Asunción de Orbe Sivatte. *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1992.

- Hernmarck, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Illescas Díaz, Laura. "Platería barroca en Toledo: el trono de la Virgen del Rosario". En *Estudios de Platería. San Eloy 2019*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 331-343. Murcia: Universidad de Murcia, 2019.
- . "Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos". *Archivo Español de Arte*, núm. 372 (2020): 347-358.
- . "Antes de Virgilio Fanelli: el trono primitivo de la Virgen del Sagrario de Toledo". *Quiroga*, núm. 21 (2022): 36-46.
- . *Virgilio Fanelli. Vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2022.
- Lázaro Damas, María Soledad. "La devoción a la Virgen de la Piedad de Baza (Granada) y su materialización artística: las donaciones de obras de platería". En *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 391-407. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Marías, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.
- . *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1986.
- Martín Sánchez, Lorenzo, y Fernando Gutiérrez Hernández. "Una obra inédita de Manuel García Crespo: el marco de plata de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila". En *Estudios de Platería. San Eloy 2008*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 371-390. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- Martínez Lara, Pedro M. "Los usos de la plata en la evolución del *paso* de palio entre los siglos XVIII y XIX. Estudio de un caso sevillano". En *Estudios de Platería. San Eloy 2016*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 341-360. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- Miguéliz Valcarlos, Ignacio. "Camarines, tronos y peanas marianas en Gipuzkoa". En *Estudios de Platería. San Eloy 2009*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 529-542. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Nadal Iniesta, Javier. "La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia". En *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 337-348. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

Nicolau Castro, Juan. "La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo". *Academia*, núm. 83 (1996): 273-284.

Ochoa Celestino, Juan Carlos, y Ricardo Cruzaley Herrera. "El templete de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos y su realizador Epitacio Garavito". En *Estudios de Platería. San Eloy 2017*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 467-480. Murcia: Universidad de Murcia, 2017.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

Rivas Carmona, Jesús. "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios". En *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 379-393. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

—. "Platería monumental". En *Scripta artivm in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 235-239. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. "Los tronos de octavas: una monumental tipología eucarística del antiguo Reino de Sevilla". En *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 519-533. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.

—. *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Colección Arte Hispalense 115. Sevilla: Diputación Provincial. Servicio de Archivos y Publicaciones, 2018.

—. "Los históricos atributos de plata de Nuestra Madre y Señora de los Dolores de Osuna (siglos XVIII-XIX)". En *Estudios de Platería. San Eloy 2020*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 375-388. Murcia: Universidad de Murcia, 2020.

—. "Plata y joyas del siglo XVIII de la Virgen de los Dolores de Campillos (Málaga) y el papel de una "maestra platera"". En *Estudios de Platería. San Eloy 2021*, coordinado por Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata, 369-385. Murcia: Universidad de Murcia, 2021.

Sanz Serrano, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial, 1976.

—. "El altar de plata de la Catedral de Sevilla". En *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, editados por Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, 623-640. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.

—. "La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX". En *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, coordinado Jesús Rivas Carmona, 677-694. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

Taylor, René. "El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada". *Goya*, núm. 40 (1961): 258-267.

Varas Rivero, Manuel. "Aportación documental al estudio de la desaparecida reja de plata del presbiterio del Santuario de Guadalupe de México". En *Estudios de Platería. San Eloy 2015*, coordinado por Jesús Rivas Carmona, 597-605. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.



# “Nota delle robbe entrate in floreria ne l’ochasione di fare le fascie della nascita dell’Infante di Spagna l’anno 1658”. Precisazioni sulle fasce benedette commissionate da papa Alessandro VII<sup>1</sup>

“Nota delle robbe entrate in floreria ne  
l’ochasione di fare le fascie della nascita  
dell’Infante di Spagna l’anno 1658”.  
Clarifications on blessed bands commissioned  
by Pope Alexander VII

**Lucia Ajello**

Universidad Complutense de Madrid

## **Abstract:**

L’analisi di un documento dell’Archivio di Stato di Roma consente di approfondire la storia della realizzazione di un particolare manufatto liturgico come le fasce benedette che in passato i papi inviavano in dono ai principi ereditari delle monarchie cattoliche europee.

---

1. Il suddetto lavoro di ricerca è frutto degli studi realizzati per la tesi di dottorato di ricerca cfr. Lucia Ajello, “Il museo virtuale degli argenti romani nelle collezioni internazionali, XVI-XVIII secolo”, (tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 2016), 100-108 ed è corroborato da recenti indagini condotte in Spagna formando parte del proyecto de investigación della Complutense, Universidad di Madrid: PGC2018-094432-B-I00 “El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela”, diretto da María Teresa Cruz Yábar, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033/) e y del Grupo de Investigación UCM 970866 Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1898). mtcruz@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9423> dal Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) Una manera de hacer Europa.

La tradizione ha legato queste fasce benedette alla nascita di Carlo II ma uno studio approfondito di più dati documentali consente di ipotizzare che potrebbe essere stato destinato al piccolo Fernando Tomas, figlio di Marianna d' Austria e Filippo IV di Spagna, sfortunato infante che non supera il primo anno di vita. La descrizione del corredo permette di stimolare la conoscenza del mondo degli argentieri, pittori, ricamatori e dei mercanti di fiducia di Alessandro VII e di esaminare le ragioni politiche e diplomatiche dietro questi doni.

**Parole chiave:** Fasce benedette; Alessandro VII; Infante Fernando Tomas; doni diplomatici; argentieri e artigiani romani.

### **Abstract**

The analysis of a document from the Archivio di Stato in Rome allows us to delve into the history of the creation of a particular liturgical artifact such as the blessed bands that in the past the popes sent as a gift to the hereditary princes of the European Catholic monarchies.

Tradition up to now has linked this papal gift to the birth of Charles II but the study of different documents allows us to hypothesize that it could have been intended for little Fernando Tomas, son of Marianna of Austria and Philip IV of Spain, an unfortunate infant who does not exceed first year of life. The description of the trousseau allows to stimulate knowledge of the world of silversmiths, painters, embroiderers, and trusted merchants of Alexander VII and to examine the political and diplomatic reasons behind these gifts.

**Key word:** blessed bands; Alexander VII; Fernando Tomas; diplomatic gifts; Roman silversmiths and craftsmen.

Dalla fine del XVI secolo, quando nasceva un Infante reale l'occasione era preziosa per inviare doni che consolidassero antiche alleanze tra le monarchie e la Santa Sede. Il Moroni nel suo dizionario di erudizione ecclesiastica all'articolo fasce benedette scrive: "La graziosa consuetudine e onorifica distinzione del sagro e prezioso donativo delle fasce benedette formate da drappi nobilissimi ricamati d'oro ed ornate di miniature, merletti e gemme che i sommi pontefici sogliono inviare ai reali infanti, massime ai primogeniti dei sovrani, risale a papa Clemente VIII al 1592"<sup>2</sup>. L'invio di queste regalie papali non era destinato solo agli infanti reali di Spagna ma anche di Francia, Austria, Portogal-

---

2. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, (Fa-fe), (Venezia : Tipogr. Emiliana, 1843), 224.

lo e altre potenze cattoliche<sup>3</sup>. Gli stessi doni potevano riguardare non solo i principi ma anche i nipoti dei regnanti, bimbi che talvolta morirono prima di ricevere le fasce benedette<sup>4</sup> e che ricordano la grande piaga della mortalità infantile. A questi tristi avvenimenti sembrerebbe essere legato un documento<sup>5</sup> identificato presso l’Archivio di Stato di Roma che consente di approfondire lo studio di un corredo commissionato da papa Alessandro VII per la nascita dell’Infante di Spagna nell’anno 1658. Il dono potrebbe quindi essere stato destinato al piccolo Fernando Tomas, figlio di Marianna d’Austria e Filippo IV di Spagna, sventurato *hijo* che non superò il primo anno di vita.

## 1. Gli artisti impegnati nella realizzazione delle fasce benedette tra il 1658 e il 1659

La descrizione della “Nota delle robbe entrate in floreria” consente di conoscere uno spaccato del mondo degli argentieri, pittori, ricamatori e dei mercanti di fiducia di Alessandro VII. Il documento benché riporti l’anno 1658, comprende notule da aprile a settembre 1659. Si osserva che una donna, Flaminia dell’Atti<sup>6</sup> è incaricata di cucire i merletti che dovevano servire a guarnire le diverse biancherie che componevano il corredo che era realizzato da merletti di fiandra e a “punta di Genova” e perle scaramazze e migliarole. Tra i fornitori di merletti spicca il nome di un’altra donna, Maria Finiti<sup>7</sup> che dimostra altresì il ragguardevole contributo femminile nella lavorazione delicata e sapiente di questa tipologia di arti decorative. Attraverso la lettura del documento si possono svelare altri nomi degli argentieri e mercanti di pietre preziose coinvolti nell’impresa nonché i materiali utilizzati. *Perle*

3. Ad eccezione di Charles Edward Stuart che ricevette le fasce benedette per volere di Benedetto XIII in virtù della fede cattolica del ramo dinastico. Cfr. Manuel Gracia Rivas, “Regalos de los Pontífices con ocasión del nacimiento de los príncipes e infantes de España”, *Cuadernos de Estudios Borjanos* LXIII, 2020, 198 n.3.

4. Ricorda González Palacios che sotto Clemente XI Albani furono inviate fasce benedette al primo figlio del duca di Borgogna, erede alla corona di Francia, figlio del nipote di Luigi XIV. Cfr. Alvar González Palacios, “Le fasce benedette e i loro contenitori”, in *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795* (Milano: Electa, 2004), 42-47.

5. Archivio di Stato di Roma (da ora A.S.R.) Camerale I busta 1559 Cfr. appendice documentaria in calce.

6. “Magg.Paulo di Stari e Gio.Batt. Bigliotti florieri di N.S. delle dicon trascritte braccia tredici meno due dita merletto di fiandra grande e piccolo voi avete in floreria fatto comprare dall’Emo Card. Fernese allora maggiordomo di N.S. da Francesco Rastagniale lo consegnarete questo alla sig. Flaminia del Atti quale devono servire e fare guarnire diverse biancherie che lei fa per l’infante di Spagna con ricevuta ne sara fatto bono alli nostri conti dalla rev. Camera li 4 se 1659”; “Io flamina degli Atti ho ricevuto il sopradetto merletto e messo in opera per servizio come sopra Flaminia degli Atti mano propria Adi 10 aprile 1659” in A.S.R. Camerale I busta 1559.

7. “Adi 10 aprile 1659 Entrati in floreria per ordine di Mons. Fernese maggiordomo di N.S. aut dalla Sig. Maria finiti merletti a punta di genova braccia 14” in ivi.

*scaramelle grossicelle oncia 14 e denari sei* furono comprate da Antonio Moretti gioielliere al Pellegrino<sup>8</sup>, un numero cospicuo di perle migliarole<sup>9</sup> furono utilizzate per *guarnire li ornamenti della mantellina della culla* e furono acquistate da Francesco Cucurla, mercante al Ripa<sup>10</sup>, e tra i rivenditori di questa varietà di gemme si rivela il nome di Benedetto Fiorelli<sup>11</sup>, dell'argentiere Clemente Morelli<sup>12</sup> e dell'ebreo Samuel Panliere<sup>13</sup>.

Chi riceveva tutti questi preziosi ornamenti era il noto pittore, scenografo e architetto austriaco Giovanni Paolo Schor<sup>14</sup>; tutti i documenti relativi alle spese di perle, merletti riconducono infatti alla sua figura, che sembra quindi progettare e assemblare tutte le parti

8. "Adi 10 aprile 1659 Entrate in floreria per ordine di Monsignor Hm farnese maggiordomo di N. Signore Autorizza Antonio Moretti, gioielliere al Pellegrino per le migliarole scaramelle oncie 14 e denari 20 e più dal suddetto per ordine come sopra per le scaramelle grossicelle oncie 14 e denari sei" in ibidem
9. La definizione generale di migliarola: "*Palla piccolissima di piombo, che s'usa per caricare archibus*" Accademia della Crusca vol. 3, 1729-1738 ed. 4, 241 non accosta il termine alle gemme preziose. Eppure, è stato possibile verificare che spesso veniva accostato il termine alle perle. Si riporta a titolo esemplificativo la trascrizione di un passaggio in un documento del 1677 in Massimo Pomponi "La collezione del Cardinale Massimo e l'inventario del 1677" in *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali*, (Roma: L'Erma di Bretschneider 1996) 137, in cui si legge di "*mazzi di perle migliarole*" il termine, quindi, veniva usato probabilmente per indicare perle di piccole dimensioni.
10. "Mag. Gio Battista Bigliotti fioriere delle di contra scritte quattro mila novanta per le migliarole tonde che voi avete in floreria fatte comprare dall' em. Cardinale fernese allora maggiordomo di N.S. da Francesco Cucurla mercante a Ripa le darete tutte a Gia Paulo Shor le quale devono servire per guarnire l'ornamenti e mantellina della culla che N.S. manda a donare al Ser. Infante di Spagna con pigiandone niente ne saranno fatte boni dalla Rev. Camera Conti di palrano 10 luglio 1659" in A.S.R. Camerale I busta 1559.
11. "Entrati in floreria ordine di mons. Bandinelli maggiordomo di N.S conti da Benedetto Fiorelli perle migliarole oncie tre e mezzo Magg. Pauolo di Stari e Gio Batti Bigliotti fiorieri di N.S. delle di contrascritte perle migliarole oncie tre e mezzo che voi avete ricevuto in floreria da Benedetto Fiorelli le consegnerete tutte le tre oncie e mezzo a Gio Paulo Shor le quale devono servire per metterle alli manti dell'infante di Spagna con ricevuta ne saranno fatti boni alli vostri conti dalla Rev. Camera di Palazzo li 20 giugno 1659" in ibidem.
12. "Entrato in floreria per ordine di monsignore bandinelle maggiordomo di N.S. conto da Clemente Morelli argentiere al pellegrino filirette di perle migliarole centonovantanove 199, mag Magg. Pauolo di Stari e Gio Batti Bigliotti fiorieri di N.S. delle di contrascritte filirette perle migliarole che voi avete ricevuto in floreria da Clemente Morelli argentiere al Pelegrino con nostro ordine le darete tutte le 199 al Gio Paulo Shor quale devono servire per le manti del infante di Spagna con sa con ricevuta ne saranno fatti boni alli vostri conti dalla Rev. Camera di Palazzo li 7 di sbre 1659" in Ibidem.
13. "Adi 20 di s.bre 1659 Entrato in floreria per ordine di mons Bandinelli maggiordomo di n.s. auto da Samuel panliere ebreo perle migliarole oncie sei Magg. Pauolo di Stari e Gio Batti Bigliotti fiorieri di N.S. delle di contrascritte oncie sei perle migliarole che voi avete ricevuto in floreria da da Samuel Panliere con con nostro ordine le derate tutte le sei oncie al Gio Paulo Shor quale devono servire per le manti del infante di Spagna con sa con ricevuta ne saranno fatti boni alli vostri conti dalla Rev. Camera di Palazzo li 20 di sbre 1659" in Ibidem.
14. Per approfondire la figura di Schor si veda Stephanie Walker, "Tessin, roman decorative arts and the designer Giovan Paolo Schor" in *Konsthistorisk Tidschrift*, Copenaghen n.72 (2003): 103-112 che riporta la precedente bibliografia.

che compongono i pregiati manufatti riservati all’Infante<sup>15</sup>. La scelta di rivolgersi a un artista poliedrico come Schor dimostra la sensibilità artistica di Papa Alessandro VII. I dati documentali consentono quindi di approfondire le figure dei gioiellieri, argentieri menzionati e di metterli in relazione con altre antiche carte che permettono di delineare queste figure orbitanti la corte del pontefice. Su Antonio Moretti si possono ricondurre diversi lavori realizzati per il pontefice. Collane<sup>16</sup>, anelli di zaffiro<sup>17</sup>, argenti e ori che dimostrano come il gioielliere si fosse guadagnato un ruolo di spicco alla corte del pontefice tanto da realizzare la Rosa d’oro per il papa destinata alla cattedrale della sua città natale Siena, dove si può ammirare tutt’ora<sup>18</sup>. Tra i nomi menzionati nel documento si riscontra altresì l’argentiere Clemente Morelli appartenente a una longeva dinastia di argentieri che si protrasse a Roma fino ai primi anni dell’Ottocento<sup>19</sup>; la presenza dell’argentiere in qualità di rivenditore di gemme fa anche riflettere sul ruolo e sulle diverse specializzazioni degli orefici romani, esperti di estimo e valutazione delle pietre preziose<sup>20</sup>.

15. “Magg. Gio. Batt. Bigliotti fioriere delle sopradette perle ciorie della ultima partita quale dice Perle scaramelle grossi celle oncia 14 e denari sei che furono comprate da Antonio Moretti gioielliere al Pellegrino per ordine dall’Em Card. fernese allora maggiordomo le darete tutti al Gio Paulo Schors le quale devono servire per guarnire libre manti e mantelina della culla quale NS manda a donare al serenissimo Infante di Spagna con pigliandone ricevuta ne saranno fatti boni alli nostri conti dalla reverenda Camera App. di Palazzo li 10 Giugno 1659” in A.S.R. Camerale I busta 1559.

16. Si ripetuta interessante la notizia documentaria che dimostra la realizzazione di una collana d’oro commissionata dal pontefice per l’artista Pietro da Cortona: “1656, adì 16 marzo. Scudi centotre, baiocchi 50 moneta. pagati ad Antonio Moretti gioielliere di palazzo per prezzo e fattura di una collana d’oro con una crocetta attaccata data da esso per servizio di N. S. e donata a Pietro Berettino da Cortona pittore, creato da Sua Beatitudine cavaliere”. Trascr. Leandro Ozzola, “L’arte alla corte di Alessandro VII” in *Archivio della Società romana di storia patria*, Vol. 31 1908, 2.

17. 1656, adì 14 gennaio. Scudi centodieci moneta. pagati ad Antonio d’Amico Moretti gioielliere di N. S. per prezzo di due anelli di zaffiro azzurri; sono stati donati all’eminentissimi sig.ri cardinali Retz et Langravio. In Ozzola, “L’arte alla corte di Alessandro VII”, 72.

18. “1656, adì 16 marzo. Scudi cinquecento moneta a Antonio Moretti a buon conto della rosa d’oro che deve fare per servizio di N. S.” in ibidem. Sulla Rosa d’oro di Moretti donata da Alessandro VII alla Cattedrale di Siena si veda González Palacios, “Rose d’oro”, in *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795* (Milano: Electa, 2004), 36-41.

19. Clemente, figlio di Giovanni Francesco, maestro orefice, nasce a Rieti nel 1628; nel 1655 ottiene la patente. Dal 1673 la sua bottega è indicata all’insegna della lupa. Relativamente al simbolo della lupa giova menzionare una notizia relativa all’uso esclusivo del simbolo ottenuto da Clemente Morelli con un ricorso presentato presso i Consoli dell’Università degli orefici e degli argentieri dell’Alma Città di Roma l’otto luglio 1676 rispetto al collega Urbano Bartalesi che aveva un analogo simbolo per cui quest’ultimo viene costretto ad aggiungervi le parole “all’insegna di Siena”. cfr. Anna Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma* (Roma: Fratelli Palombi, 1987), 308, 81.

20. Sulle diverse specializzazioni degli orafi di Roma già dal XVI secolo si rimanda a Lucia Ajello, “Orefici, argentieri e il Sacco di Roma. Appunti di storia dell’oreficeria romana nel XVI secolo”, in *1527. Il Sacco di Roma* a cura di Sabine Frommel e Jérôme Delaplanche con la collaborazione di Claudio Castelletti (Roma: Campisano, 2021), 209-224.

È possibile porre a paragone la descrizione delle parti che compongono il corredo dell'Infante di Spagna con l'invio pontificio di un corredo benedetto da Papa Clemente VIII, per la nascita dell'infanta Anna d'Asburgo nel 1601, ben approfondito da Sabina De Cavi<sup>21</sup>. Soffermandosi sui materiali che compongono i due corredi realizzati in epoche già lontane tra loro, si può notare che quello destinato ad Anna presenti parti in argento e seta mentre quello destinato a Fernando Tomas è in gran parte realizzato in perle scaramazze e migliarole e merletti. Un corredo all'apparenza meno sontuoso rispetto a quello descritto nelle lettere Aldobrandini, ma la cui sobrietà rivela il gusto sofisticato di un papa come Alessandro VII. La composizione delle fasce consente anche di evocare i valori simbolici delle gemme preziose presenti nei manufatti di arte suntuaria. Le perle che impreziosiscono le fasce descritte nei documenti del 1659 rievocano un significato di incontaminata purezza. Ricorda Maria Concetta Di Natale: "Non toccata se non dalla rugiada o dal fulmine sulle valve appena dischiuse la conchiglia riesce a portare a termine in sé l'espressione più alta e preziosa della perfezione"<sup>22</sup>. La perla, infatti, non ha bisogno rispetto ad altre gemme di un intervento umano che faccia rifulgere le sue peculiarità essendone naturalmente dotata e rapportabile alla sublime figura di Gesù, che l'esperienza umana non ha alterato in alcun modo. Nella Gerusalemme celeste "le dodici porte erano di dodici perle"<sup>23</sup>; Clemente Alessandrino definisce la perla "*logos di Dio. Gesù splendente e puro*"<sup>24</sup> e Thomas Cantimpratensis le attribuisce "*la virtù della concordia*" e ritiene che arrechi "salute alla mente e al corpo"<sup>25</sup>. E dunque che fossero scaramazze o migliarole, le perle del corredo voluto dal pontefice non risultano solo un gradevole ornamento ma evocano reconditi significati e nobili qualità, assumendo il valore di buon auspicio per una nuova nascita regale.

## 2. Luce sul destinatario delle fasce benedette inviate nel 1659

Fernando Tomas, nato alla fine del mese di dicembre del 1658 morì, come accennato, in quegli stessi mesi in cui i fornitori di Alessandro VII stavano realizzando il suo corredo. Lo studio dei documenti dell'Archivio Generale di Palacio Real documenta attentamente nascita

21. Sabina De Cavi, "L'invio da Roma di un corredo per il battesimo di Anna d'Austria (1601): Pantoja de la Cruz, Bartolomé González e il ritratto degli infanti di Spagna all'epoca di Filippo III d'Asburgo" in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Alessandra Anselmi eds. (Roma: Gangemi, 2014), 193-230.

22. Maria Concetta Di Natale, *Gioielli di Sicilia* (Palermo: Flaccovio, 2000), 15.

23. Matteo 13,45-46.

24. Clemente Alessandrino (II-III sec. d.C.) *Pedagogo* 2,4

25. Thomas Cantimpratensis (XIII secolo) *Liber de Natura Rerum*, 51.

e morte del piccolo principe<sup>26</sup>. Un volumetto redatto nel 1659 illustra anche i particolari del battesimo conseguito tempestivamente quindici giorni dopo la nascita per cui si esclude che le fasce potessero essere pronte per l’occasione, anche perché l’illustre regalo sarebbe stato menzionato<sup>27</sup>.

Tornando alla documentazione romana, si può rilevare come l’ultimo registro di pagamento per l’acquisto di diverse perle *migliarole* fosse del settembre del 1659, un mese prima della dipartita dell’Infante di Spagna; nei documenti analizzati all’Archivio di Stato di Roma non si rivela traccia della morte del bambino, a differenza di analoghe memorie di fasce benedette per cui si rende nota la notizia della morte del destinatario<sup>28</sup>. Un documento trascritto da Leandro Ozzola nel 1908<sup>29</sup> rivela la preparazione di un corredo, secondo lo studioso, destinato all’Infante di Filippo IV, il futuro Carlo II. Ozzola riprende, infatti, una notizia di Moroni per cui ricorda questo storico evento<sup>30</sup>. I conti registrati dallo studioso nei primi anni del Novecento dimostrano alcuni registri di pagamento riferibili agli stessi autori del corredo commissionato nel 1658, ovvero il pittore Schor<sup>31</sup> e l’argentiere

26. Archivo general de Palacio Real de Madrid, caja 94 “nació el s. infante don Fernando en 21 a diciembre 1658. Día de santo thome sábado a las del seis de la mañana murió su alteza en 24 de octubre del 1659”.

27. Rodrigo Méndez Silva, *Nacimiento y bautismo del Serenissimo Infante de España, D. Fernando Tomas de Austria* (1659) En Madrid : por D. Francisco Nieto y Salcedo, 1659. Il volume dopo aver descritto i fasti del battesimo alla Capilla Real Capilla del Alcázar Madrid per cui Fernando Tomas risulta indossare un *Mantillo de raso blanco cuajado de ramos de plata sobre azul* chiude nell’ultima pagina con una chiosa in inchiostro: “Murió el Infante Don Fernando Thomas en Madrid ... 1659”: Biblioteca Regional de Madrid – Signatura: A-Caj.184/6. Sulla biancheria usata per il battesimo degli infanti di Spagna risulta molto interessante una recente pubblicazione che ha messo in evidenza come “los recién nacidos de la Casa de Habsburgo fueron bautizados con un conjunto de gala compuesto de manteo o faldellín de media capa a juego con un amplio mantillo que, atendiendo a su color, podemos clasificar en relación a sus portadores. Un primer grupo y mayoritario, corresponde a tejidos blancos combinados con hilos de oro y plata o bordaduras de estos metales, en el que se encuentran la infanta Isabel Clara Eugenia (que fue obsequio de su madrina Juana de Austria), los hijos de Felipe III, y en el reinado siguiente, la infanta Margarita María Catalina, el príncipe Felipe Próspero y el infante Fernando Tomás” cfr. José Antonio Fernández Fernández, “Pañales y mantillos de los infantes de la Casa de Austria (1545-1661)” in *Hipogrifo*, n.8.2, 2020, 635-664.

28. Si fa riferimento per esempio alla documentazione del 1705 riportata da González Palacios in merito alle fasce benedette destinate al figlio primogenito del Duca di Borgogna (...) “ch’erano destinate di mandare in Francia per il figliolo primogenito del Sermo Duca di Borgogna che sopragionse la nuova della di lui morte. Che è dato in Camera Apostolica li giugno 1705”. Cfr. González Palacios, “Le fasce benedette e i loro contenitori”, 47.

29. Ozzola, *L’arte alla corte di Alessandro VII*, 80-81.

30. “Il Moroni rammenta le fasce mandate in dono da Alessandro VII a Filippo IV per l’infante, poi Carlo II (1660), e a Luigi XIV per il delfino (1664)” cfr. Ivi, 80.

31. “1659 adi 24 gennaio. scudi duecentosessanta e baiocchi novanta a Gio Paolo Schor pittore, per saldo e resto di scudi 1260,90 che importa un conto di tanti spesi per le fasce, che si sono mandate all’infante di Spagna” e poi successivamente “1659 23 dicembre Scudi ottocoundici di moneta a Gio Paolo Schor pittore per saldo di lavori fatti per le fasce

Morelli<sup>32</sup>. Eppure, nei documenti riportati si leggono altri nominativi coinvolti nella realizzazione della preziosa biancheria, come i ricamatori Boni<sup>33</sup>, Alberti<sup>34</sup>, De Santis<sup>35</sup>, e altri fornitori di merletti di fiandre come Bolis<sup>36</sup> e Benigni<sup>37</sup>. Vi sono comunque delle differenze rispetto al documento trovato all'Archivio di Stato di Roma: nei registri documentati da Ozzola non si trovano i conti riferiti alle donne Flaminia Dell'atti e Maria Feriti<sup>38</sup>. Degni di nota sono soprattutto i conti per aver imballato le fasce e gli *Agnus Dei* da inviare per il serenissimo infante di Spagna<sup>39</sup> e il pagamento al nunzio speciale, ovvero il monsignore Visconti per portare le fasce a Madrid<sup>40</sup>. Quest'ultimo dato conduce a un ragionamento: al nunzio speciale fu destinata una somma di denaro subito dopo la nascita di Fernando Tomas Carlo e non di Carlo II che avvenne nel 1661. Inoltre, già nel 1660 Visconti rientrò a Roma e da quanto registrato da Moroni questa trasferta madrilenica fece decollare la carriera del nunzio speciale poiché in quell'occasione si guadagnò così tanto l'affetto di Filippo IV che il re spagnolo concepì il vivo desiderio di averlo come nunzio ordinario e preparò un suo ritorno in Spagna<sup>41</sup>. Si segnala inoltre che Moroni chiosa l'aneddoto storico non menzionando il nome del primogenito del Re di Spagna. Si ritiene

- 
- all'infante mandate in Spagna in *ivi*, 81. Le ricerche di Ozzola vengono riportate in Pearl M. Ehrlich *Giovanni Paolo Schor* Tesi di dottorato (Columbia University, Umi dissertation Services, 1975), 241. I lavori dell'artista per le fasce benedette vengono brevemente menzionati senza indicazioni documentali in Jörg Garms, "Il ruolo dell'impero e degli stati tedeschi nella Roma barocca", in *Studi romani* anno LXII nn.1-4 Gennaio Dicembre 2014, 232-241.
32. "1658 20 settembre Scudi 29 e baiocchi 85 moneta a Clemente Morelli orefice per lavori fatti per le fasce da mandare in Spagna", in *ibidem*.
33. "1658 adi 27 marzo Scudi cinquecento di moneta ad Augusto Boni tessitore di Palazzo a conto de lavori che fa ne brocati e tele di argento che devono servire per il Serenissimo infante di Spagna per le fasce" in Ozzola "L'arte alla corte di Alessandro VII", 81.
34. "1658 adi 15 ottobre. Scudi dugentotrenta e baiocchi 40 moneta a Gio. Battista Alberti ricamatore per saldo di un conto di lavori fatti per fasce da mandare in Spagna" in *ibidem*.
35. "1659 adi 11 ottobre scudi 527 moneta a Lorenzo de Santis ricamatore per saldo di un conto di più ricami per fascia mandata in Spagna" in *ibidem*.
36. "1658 adi 3 giugno Scudi millesettantaquattro e baiocchi 22 moneta a Gio Battista Bolis mercante di biancheria per resto di scudi 1167,60 che importa un conto di merletti e altre robe per le fasce che si mandano in Spagna" in *ibidem*.
37. "1658 adi 17 giugno scudi novecentocinquantuno e baiocchi 17 per Filippo Benigni per resto di scudi 1053,87 che importa un conto di merletti di Fiandra et e altro dato per le fasce che si mandano in Spagna", in *ibidem*.
38. Non vengono trascritti i nomi delle donne ma si reputa interessante riferire la notizia documentaria trascritta da Ozzola in altre notizie relative all'arte alla corte di Alessandro VI: "a 1658. adi 9 ottobre. Scudi cinquantaquattro moneta Sic. a Samuel Panziero ebreo per prezzo di perle migliariolate havute da lui a scudi 9 oncia che si riferisce verosimilmente alla menzionata figura di Samuel Panlieri. Cfr. Ozzola, "L'arte alla corte di Alessandro VII", 73.
39. "1659 adi 29 gennaio, Scudi otto e baiocchi cinquanta per aver imballato li agnus dei e le fasce per l'infante di Spagna" trascr in *ivi*, 81.
40. "1658 29 dicembre, scudi mille moneta a Mons.re Visconti nunzio straordinario in Spagna per portare le fasce benedette a quell'infante, e questi per l'aiuto di costà che se li dà", in *ibidem*.
41. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Vol.101 (Venezia: Tipogr. Emiliana, 1860), 71.



pertanto che i registri di pagamento trascritti da Ozzola fanno riferimento, comunque, al medesimo corredo commissionato nel 1658 e sono arricchiti da ulteriori dati e nomi ma vengono interpretati erroneamente dallo studioso del primo Novecento, come doni per l’Infante di Spagna nato nel 1661. Si scarta l’ipotesi per cui alcuni di questi conti, in particolare quelli del 1659, sono attinenti ad un altro corredo che verrà poi donato al bambino che entrerà nella storia come re Carlo II, poiché alla data del 1659 non sarebbe stato nemmeno concepito. A questo punto si ritiene utile evidenziare un ulteriore documento della Biblioteca Vaticana riportato alla luce da Pearl M. Ehrlich che dimostra l’invio delle fasce nell’anno 1659. Le antiche carte intitolate “Ristretto della Spesa fatta per le fascie mandate al Ser: en (issim) o Infante di Spagna nell’anno 1659” dimostrano già dalla denominazione che le fasce fossero state inviate in Spagna, benché a oggi non risultino negli inventari dei siti reali madrileni. La documentazione vaticana appare interessante anche per focalizzare l’attenzione sulla creatività e bravura di Paolo Schor che risulta essere un designer ante litteram per aver fatto fare ricami e ornamenti per una copertina di broccato d’oro e per le mantelline ma anche per aver dato assistenza ai ricamatori che hanno lavorato nella sua casa per elaborare il sontuoso corredo da piccolo principe<sup>42</sup>. Anche González Palacios menziona brevemente il lavoro di Schor del 1659<sup>43</sup>. La documentazione della Biblioteca Vaticana renderebbe plausibile il fatto che il destinatario delle fasce fosse stato proprio l’Infante che non superò il primo anno di vita, Fernando Tomas che per una beffa del destino può aver ricevuto queste fasce poco prima di morire o subito dopo la sua morte e forse per questo motivo furono destinate all’oblio. L’atmosfera di desolazione legata alla morte dell’infante che verrà sepolto all’Escorial, si percepisce anche dalla disamina di alcune lettere di risposta alle condoglianze inviate a seguito del triste avvenimento<sup>44</sup>.

42. Biblioteca Vaticana Cod. Chigi H II, 42 fol. 147: Scudi 1260.90 mta pag[a]ti a Gio: Paolo Scior Pittore per haver fatto fare diversi ricami con figure et Ornamenti messi sopra à N. arc Manti et una Copertina di broccato d’oro che servi per le fascie che simandoro all’Infante di Spagna. Scudi 11 in conesto m[one]ta à Gio: Paolo Scior Pittore per haver fatto li disegni per le Mantilline Cuperta e per l’assistenza di lui fatta alli ricamontori che hanno lavorato nella sua casa di sodi[ett]i Manti. Il documento è stato riportato e studiato anche da Pearl M. Ehrlich, *Papal gift*, in *Giovanni Paolo Schor* Columbia University, Umi dissertation Services, 1975, 177.

43. Lo studioso riporta una indicazione documentale tratta dall’Archivio di Stato: “Giovanni Paolo Schor pittore - drawings for embroideries for the papal sashes (fasce benedette) for the Spanish Infante. 1659”, Alvar Gonzales Palacios González-Palacios, Alvar, and Emma-louise Bassett. “Concerning Furniture: Roman Documents and Inventories: Part I, c. 1600-1720”. *Furniture History*, num. 46 (2010):113.

44. Si fa riferimento alla risposta alle condoglianze di Cristina Maria di Francia: una lettera piena di cancellature, errori in cui si ringrazia per le condoglianze ricevute dalla duchessa. Archivo General de Simancas, EST,LEG,3641,5 23 gennaio 1660 Altre lettere prese in considerazione sono quelle in risposta ai principi de Castiglione in cui oltre alle Congratulazio-

Nel 1981 in occasione di una mostra dedicata a Bernini, Worsdale riconosce in un disegno custodito nel fondo Corsini dell'Istituto Nazionale per la Grafica uno studio per il ricamo delle fasce benedette per l'Infante di Spagna, per la presenza dell'arma del regno di Spagna insieme allo stemma di Alessandro VII<sup>45</sup>. Anche se l'identificazione d'uso è risultata in passato non del tutto convincente<sup>46</sup>, si ritiene utile questo disegno perché consente di mostrare l'attenzione degli studi accademici a queste regalie di Alessandro VII<sup>47</sup> e potrebbe rivelarsi felice traccia delle fasce oggetto di questa disamina (Fig. 1).

La fattura di questi corredi da bebè cominciava solitamente dopo la nascita del destinatario, in un arco temporale congruo a quello dei registri di pagamento documentati in questo contributo.

Lo studioso Gracia Rivas, che ha realizzato un'attenta panoramica delle fasce benedette inviate in Spagna, scrive a proposito della dinastia di Filippo IV: "(...) Mientras tanto, había muerto el cuarto hijo de este enlace, el infante Fernando Tomás, con un año de edad, su- miendo al rey en una profunda consternación, dado que no había un heredero varón. Finalmente, (...) vino al mundo un nuevo niño que

---

ni per il matrimonio tra Maria Teresa d'Austria, Infanta di Spagna, e Luigi XIV, re di Francia, e per la pace franco-spagnola, si menzionano le condoglianze per la morte di Fernando Tomás d'Austria, Infante di Spagna cfr. Archivo General de Simancas Minuta de despacho a la princesa de Castiglione. EST,LEG,3641,18/19 22 febbraio 1660.

45. Lo studioso scrive che il disegno proviene dal fondo Corsini insieme a quelli del Bernini e riporta altresì un passo del diario di Alessandro VII che dimostra la collaborazione del grande artista al progetto delle fasce benedette oggetto di questa disamina: "(14 ottobre 1658) è da noi il Cav Bernino cò disegni, il tessitore con le fasci e mantelletti" cfr. Marc Worsdale "Arti Decorative, Apparati, Scenografie", in *Bernini in Vaticano. Braccio di Carlo Magno*, Catalogo della Mostra, maggio - luglio 1981 a cura di Anna Gramiccia (Roma: De Luca, 1981), 240-241 N. 240. Per il riferimento al diario di Alessandro VII si veda Richard Krautheimer e Roger B. S. Jones, "The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, num. 15 (1975), 209, n. 242.

46. Scrive Fusconi: "Recentemente Worsdale ha ritenuto di riconoscere nel disegno uno studio preparatorio per le fasce benedette inviate da Alessandro VII al re di Spagna Filippo IV per la nascita del figlio Carlos. (...) Secondo W.H. Rudt de Collenberg non si possono però ravvisare nel disegno le armi della casa reale spagnola, ma piuttosto della famiglia Giustiniani (...). Se l'ipotesi delle fasce benedette per l'Infante di Spagna non risulta del tutto convincente lascia dei dubbi anche l'identificazione del disegno con un piviale, che ha di norma forma semicircolare mentre questo risulta allungato in fondo, e farebbe quindi pensare a un manto liturgico". Si veda Giulia Fusconi, *Disegni decorativi del Barocco romano* 1986 ed. Quasar, 41 n. 25.

47. Petrucci nel 2017 menziona nuovamente il disegno confermando l'attribuzione a Bernini e la destinazione d'uso come studio preparatorio per le fasce benedette per l'Infante di Spagna ed esplicitando finalmente il destinatario cioè Tommaso Carlo d'Asburgo figlio di Filippo IV. Cfr. Francesco Petrucci, "Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative" in *Bernini disegnatore* a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Tod A. Marder, Sebastian Schütze (Roma : Campisano Editore, 2017), 350. Per lo studio della scheda tecnica del disegno cfr. <https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FC127508> (ultima consultazione: 16/11/2023).

terminaría reinando con el nombre de Carlos II<sup>48</sup>. Riportando la menzione di Garms<sup>49</sup>, lo studioso continua: “Sin embargo, hemos encontrado una interesante noticia referida a la participación de Giovanni Paolo Tedesco, en la decoración de las “fases benedette» para “el infante de España» (...) la espera de nuevas investigaciones, cabe la posibilidad de que también hubiera un envío a raíz del nacimiento del futuro Carlos II<sup>50</sup>.

Si ritiene che la documentazione romana e madrilená riportata contribuisca a fare luce sul fatto che le fasce per cui è stato impiegato l’estro di Paolo Schor fossero destinate a Fernando Tomas e non a Carlo II. I dati cronologici e l’oblio a cui furono destinate, si rivelano indizi sufficienti a provare che le fasce fossero state un regalo per una vita interrotta quasi al principio dei suoi giorni e che più che un corredo di nascita, le fasce benedette inviate nel 1659, sembrano essersi rivelate un beffardo corredo *ad mortem*.

### 3. Le fasce e il corredo per gli eredi al trono. Indicazioni per la composizione

Si ritiene a questo punto necessario comprendere la natura di queste graziose regalie papali di cui nei registri catalografici di Palacio Real sembra che non si trovi memoria<sup>51</sup>; recenti indagini condotte nel



Figura 1. Gian Lorenzo Bernini o Johann Paul Schor, *Studio per ricamo con emblemi araldici dei Chigi della Rovere*, 1655-1667, (Misure: mm. 519 x 261 disegno: acquerello/tracce di matita/penna inchiostro bruno) Biblioteca Corsini; Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini; Roma. Per gentile concessione del Ministero della Cultura, proprietà dell’Accademia dei Lincei.

48. Gracia Rivas, “Regalos de los Pontífices con ocasión del nacimiento de los príncipes e infantes de España”, 197-224.

49. Garms, “Il ruolo dell’impero e degli stati tedeschi nella Roma barocca”, 232-241.

50. Gracia Rivas, “Regalos de los Pontífices con ocasión del nacimiento de los príncipes e infantes de España”, 197-224.

51. Sulla difficoltà di reperire manufatti connessi a queste fasce benedette, condividiamo quello che scrive González Palacios: “purtroppo finora, o almeno a quanto la nostra mise-

sito reale spagnolo non hanno portato ancora all'identificazione di fasce benedette di eredi al trono. Si ricorda pertanto che le fasce appartenevano a un corredo di biancheria che i papi un tempo inviavano in dono ai principi ereditari delle monarchie cattoliche dopo la loro nascita. Mettendo a confronto i diversi documenti italiani e spagnoli relativi a questo particolare corredo possiamo dedurre alcune informazioni sulla sua composizione che non sembra essere rigida ma variare con i diversi pontefici; le fasce comprendevano anche mantelline, federe, lenzuoli, fasciatoi, cuffiette, coperte, culle e un piccolo guardaroba, tutti riccamente ricamati con filo d'oro e ornati di perle, pietre preziose e miniature con l'effigie del Papa o lo stemma della Santa Sede. In taluni documenti emergono anche gioielli devozionali che accompagnavano il corredo<sup>52</sup>. L'acme dell'insieme che componeva le fasce benedette, era un pezzo di stoffa lungo e stretto destinato ad essere utilizzato come fascia per il neonato ed era solitamente formato da drappi preziosi con ornamenti di miniature e di gemme<sup>53</sup>. Le fasce venivano benedette dal pontefice in una cerimonia che si svolgeva nella cappella palatina, nella sala del concistoro del Palazzo Apostolico o in una chiesa, alla presenza del segretario di stato, dei cardinali palatini e degli ambasciatori della casa reale di riferimento.

L'opera di Cristóbal Salesa, del 1773 (Fig. 2), conservata oggi all'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando, consente di immaginare l'imposizione delle fasce benedette al pargolo regale come una toccante

---

ra scienza in questo campo ci consente, non è stata identificata alcuna fascia benedetta e quindi ci scusiamo col lettore per la tediosa trascrizione prima riportata" cfr. González Palacios, "Le fasce benedette e i loro contenitori", 43.

52. Si veda ad esempio la documentazione riportata da Sabina De Cavi per le fasce benedette di Anna D'Asburgo in cui emerge una croce d'oro con diverse reliquie cfr. De Cavi, 193-230. Si vedano altresì i gioielli documentati per l'invio delle fasce del 1772 cfr. Lucia Ajello, "Antonio e Fabio Vendetti, due argentieri cosmopoliti. Novità e precisazioni tra Roma e la Spagna" in *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos* eds Alejandro Cañestro Donoso J.- (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 826-839.

53. Vale come preziosa descrizione la notizia documentaria riportata da Luis Cabrera de Córdoba nel 1857 che riguarda l'infanta doña Ana Mauricia de Austria: "Sábado 22 de este mes [de septiembre de 1601], poco antes de las dos horas de la mañana, fue Nuestro Señor servido de alumbrar á la Reina Nuestra Señora de una hija, la cual con la madre han quedado buenas;... Nació la Infanta tan crecida que parece de un año y muy hermosa, como hija de tales padres, de que S. M. y toda esta Corte están muy contentos, si bien fuera mejor el regocijo siendo Príncipe; pero Nuestro Señor lo dará cuando sea servido... el duque de Lerma que llevaba la Srma. Infanta envuelta en una banda grande de tela blanca, asida al cuello, y él descubierta la cabeza, con el mantillo y envolturas que habia enviado Su Santidad [Clemente VIII] con un jubileo que se ganó este dia en San Pablo...". Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614* (Madrid: Alegria, 1857), 118-119. L'infanta appare avvolta in una larga fascia di stoffa bianca, legata intorno al suo collo, e si scopri la testa, con la mantellina e le fasce che Sua Santità aveva inviato. Sullo studio delle suddette fasce benedette si rimanda a De Cavi, 193-230 e a Gracia Rivas, "Regalos de los Pontífices con ocasión del nacimiento de los príncipes e infantes de España", 197-224.

cerimonia religiosa<sup>54</sup> e di ricordare i doni condotti da Giuseppe Maria Doria Pamphili in Spagna nel 1772 individuati in un documento identificato da chi scrive all’Archivio Doria Pamphili<sup>55</sup>.

Le fasce secondo Huth erano solitamente inviate entro particolari casse, preziosi contenitori che costituivano di per sé già un dono prezioso; lo studioso ha, infatti, ricostruito come diversi esemplari custoditi in collezioni internazionali siano afferenti a una medesima tipologia di cofani in legno laccato guarniti in cristallo di rocca, databili ai primi anni del XVII secolo<sup>56</sup>, tra questi risulta esemplare quello custodito a Valladolid<sup>57</sup> (Fig. 3). González Palacios a tal riguardo non si mostra convinto della destinazione d’uso di



Figura 2. Cristóbal Salesa, *El Pontífice concediendo un precioso cingulo al infante Carlos Clemente, armándolo contra la infidelidad y los vicios*, 1772 (66 x 58 cm, terracotta), Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid).

54. Nell’Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando è conservato un rilievo in terracotta con il quale lo scultore Cristóbal Salesa ottenne il Primo Premio nel primo concorso che tenne all’Accademia nel 1772. la dottoressa Aguilera Hernández ha identificato l’opera che è inventariata con il numero “E-143” e il cui titolo è “Pontefice che arma l’infante Carlos Clemente contro l’infedeltà e i vizi, cingendolo con un prezioso cingolo” Il Centro de estudios Borjanos precisa: “inmediatamente nos hemos percatado del verdadero significado de la escena representada que, en realidad, corresponde a la imposición de las llamadas “fajas benditas” al infante Carlos Clemente Antonio, el primer hijo del futuro Carlos IV, nacido el 19 de septiembre de 1771 cuando su padre era todavía Príncipe de Asturias” Si assiste dunque alla raffigurazione dell’imposizione delle fasce benedette non da parte del pontefice ma del nunzio Giuseppe Maria Doria Pamphili. Cfr. Centro de Estudios Borjanos Institución Fernando El Católico Noticias y actividades, Fajas benditas para el infante Carlos Clemente, articolo pubblicato il primo agosto 2020 cfr. <https://cesbor.blogspot.com/2020/08/fajas-benditas-para-el-infante-carlos.html> (ultima consultazione 02/11/2022).

55. Sui doni di Giuseppe Maria Doria Pamphili per le fasce benedette portate in Spagna si veda Ajello, “Antonio e Fabio Vendetti, due argentieri cosmopoliti. Novità e precisazioni tra Roma e la Spagna”, 826-839.

56. Si veda Hans Huth, “A Venetian Renaissance Casket”, Papers on Objects in the Collections of the City Art Museum (=Museum Monographs, I); St. Louis, 1968, 43-50.

57. “Este ejemplar, procedentes del relicario del Convento de San Pablo de Valladolid, pudiera haber servido para contener las vestiduras llevadas por el rey Felipe IV cuando fuera cristianado en 1605” cfr. [https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoValladolid/es/Plantilla100/1284417607804/\\_/\\_/](https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoValladolid/es/Plantilla100/1284417607804/_/_/) (ultima consultazione 20/11/2022) La scatola in cristallo di rocca è esposta al museo sopra la cassa di legno originale che la custodiva. Per uno studio recente si veda Jesús Urrea Fernández, *Los tesoros del convento de San Pablo de Valladolid en el siglo XVIII in Conocer Valladolid 2021: XIV Curso de patrimonio cultural*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2023, 88.



Figura 3. Maestranze veneziane, *scatola*, 1598[ca]-1606, ( 50,5 cm x 78 cm x 58 cm, ferro, cristallo di rocca, oro) Museo de Valladolid, Palacio de Fabio Nelli, Valladolid. (Cortesía del Museo de Valladolid, Valladolid).

questa tipologia di manufatti sia per la mancanza di dati storici a sostegno di questa attribuzione d'uso sia perché siffatta tipologia di cassa a parere dello studioso non poteva in alcun modo contenere la complessa quantità di manufatti destinate ai principini reali, confutando con la sua ben nota prosa appassionata l'ipotesi di Huth<sup>58</sup>. Benché allo stato attuale degli studi non vi siano certezze in merito, si può avanzare il ragionamento che le casse contenenti tutto il *nécessaire* per i pargoli reali dovevano apparire come una sorta di solido cassone nuziale entro cui poter conservare il delicato e soffice contenuto; gli aggraziati cofani in cristallo di rocca, qualora gli studi del settore in futuro confermassero la destinazione d'uso attribuita da Huth, avrebbero potuto custodire le gioie devozionali solitamente inviate insieme alle fasce o parte del sontuoso

corredo. Si reputa interessante menzionare a tal proposito, lo studio di una *canastilla* che nel 2012 è stata esposta in mostra al museo del Traje di Madrid. Si tratta di un contenitore per il corredo da neonato che le studiose Lucina Llorente ed Elena Vázquez identificano come regalo di papa Pio IX a uno degli infanti nati da Isabel II<sup>59</sup> per cui potrebbe rivelarsi come testimonianza concreta di queste peculiari regalie papali benché inviate in una cronologia lontana da quella oggetto di questi studi<sup>60</sup>.

58. González Palacios, "Le fasce benedette e i loro contenitori", 43-50.

59. "No se ha podido documentar a cuál de ellos fue dirigida, ni el contenido exacto de la misma ni si era un presente habitual por cada alumbramiento real. No obstante, presumimos que portaría diferentes prendas del ajuar del neonato: gorritos, faldones, mantillas, pañales y camisitas". Lucina Llorente e Elena Vázquez, "Canastilla" in *Bebés Usos y costumbres sobre el nacimiento. Catálogo de la exposición temporal Museo del Traje. CIPE Madrid, 21 de diciembre 2012-17 de marzo 2013* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 64.

60. Le canastilla è datata dalle studiose nell'arco temporale 1840-1878 cfr. Llorente,Vázquez, 64. Sul manufatto Manuel Gracia Rivas chiosa "En nuestra opinión, muy probable-

#### 4. Le fasce benedette, un dono nel contesto politico

Torniamo alle fasce benedette commissionate da Alessandro VII e valutiamo il dono nel contesto politico del tempo. Il 1659 non solo vede la morte del **niffo** di Filippo IV, ma è altresì un anno cruciale per la Spagna: dopo le disastrose battaglie contro la Francia e l’Inghilterra cominciarono quasi subito le trattative per la pace con il cosiddetto trattato dei Pirenei, che costò alla Spagna cessioni territoriali gravissime, compromettendo la sua politica economica ed estera e sancendone il declino della potenza spagnola<sup>61</sup>. Roma guardava a questa ostilità franco-spagnola con crescente preoccupazione. Papa Alessandro VII aveva tentato di mediare tra le due forze politiche con un breve nel 1656, biasimando una risoluzione che prevedesse il protagonismo di Cromwell<sup>62</sup>. Ad ogni modo, il pontefice era considerato un papa filo-spagnolo per i rapporti freddi che intercorrevano con la Francia e fu tenuto all’oscuro del trattato di pace di cui ebbe notizia solo nel 1660. L’indifferenza nei confronti del pontefice causò una decadenza politica di Alessandro VII<sup>63</sup>.

E, quindi, in questo contesto politico si può leggere la preoccupazione affinché il corredo per l’erede al trono di Spagna nel corso dell’anno della pacificazione tra le due potenze europee fosse completato. Si ricorda, inoltre, che lo stesso pontefice commissionò delle fasce benedette per il Delfino di Francia nel 1664 il cui significato diplomatico acquisisce alla luce dei rapporti tra le due terre, una grande importanza<sup>64</sup>. A tal proposito risulta chiaramente degno di nota lo studio per il ricamo delle fasce benedette realizzato da Johann Paul Schor per il Delfino di Francia<sup>65</sup>. La presenza sul verso del disegno dell’iscrizione “Disegni delle fasce del Re di Francia” mostra senza alcun dubbio la destinazione d’uso del disegno e lascia immaginare la sontuosità di queste fasce inviate

---

mente, se trata de la remitida con ocasión del nacimiento de la infanta María Isabel, junto con “otros objetos” Gracia Rivas, “Regalos de los Pontífices con ocasión del nacimiento de los príncipes e infantes de España”, 211.

61. Mario Rosa “Papa Alessandro VII”, in *Dizionario Biografico degli italiani* vol. 2 (1960).

62. Ibidem.

63. Arianna Serra, *I riflessi della politica finanziaria di Alessandro VII nelle monete del suo pontificato*, in *Studi romani*, V (1957), 184-188.

64. Si fa riferimento alle fasce benedette inviate nel 1664 a Luigi XIV per il Delfino di Francia notiziate da Moroni e i cui registri di pagamento vengono trascritti da Ozzola. Alla redazione del corredo concorrono ricamatori e argentieri tra cui Marco Gamberucci argentiere fiorentino che ottiene la patente romana nel 1656 cfr. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, 220. Gamberucci per il Delfino di Francia realizza diversi argenti: “1664, adi 8 maggio. Scudi ducentottantuno, baiocchi 19 moneta. a Marco Gamberucci argentiere per resto d’un conto di diversi argenti fatti per li sei baulli per le fasce del delfino di Francia” cfr. Ozzola, *L’arte alla corte di Alessandro VII*, 82.

65. Johann Paul Schor, *Studio per il ricamo delle fasce benedette per il Delfino di Francia*, Numero inventario: D-FC127508 Biblioteca Corsini; Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini; per una visione del disegno cfr. <https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FC127560> (ultima consultazione 16/11/2023).

da Alessandro VII pochi anni dopo quelle inviate per la nascita dell'erede di Filippo IV<sup>66</sup>.

L'analisi delle fasce benedette dell'Infante di Spagna ha consentito di approfondire alcuni aspetti di questo particolare corredo liturgico destinato agli eredi al trono delle potenze cattoliche e soprattutto ha contribuito a spazzare ambiguità e ombre sul suo reale destinatario. La disamina e la comparazione di diversi dati documentali hanno consentito di precisare come queste fasce si palesino come dono allo sfortunato Fernando Thomas. Gli studi condotti auspicano di contribuire a sfatare dunque la tradizionale convinzione che fossero progettate per Carlo II di Spagna. I documenti esaminati hanno consentito altresì di dischiudere il mondo degli argentieri, gioiellieri, ricamatori di Roma della seconda metà del XVII secolo e comprendere quali fossero le figure di riferimento orbitanti la curia papale che si occupavano della fattura di preziosi corredi che dall'Urbe si inviano in Spagna e nel resto d'Europa per festeggiare una nuova regale nascita e, allo stesso tempo, per stringere ancor di più antiche alleanze.

## Appendice documentaria

Archivio di Stato di Roma A.S.R. Camerale 1 busta n.1559

"Nota delle robbe entrate in floreria nel' ochasione di fare le fascie della nascita dell'Infante di Spagna l'anno 1658". (1658)

*Adi 10 aprile 1659 Entrate in floreria per ordine di Monsignor Hm farnese maggiordomo di N. Signore Autorizza Antonio Moretti, gioielliere al Pellegrino per le migliarole scaramelle oncie 14 e denari 20 e più dal suddetto per ordine come sopra per le scaramelle grossicelle oncie 14 e denari sei  
Magg. Gio. Batt. Bigliotti floriere delle sopradette perle ciorie della ultima partita quale dice Perle scaramelle grossi celle oncia 14 e denari sei che furono comprate da Antonio Moretti gioielliere al Pellegrino per ordine dall'Em Card. fernese allora maggiordomo le darete tutti al Gio Paulo Schors le quale devono servire per guarnire libre manti e mantellina della culla quale NS manda a donare al serenissimo Infante di Spagna con pigliandone ricevuta ne saranno fatti boni alli nostri conti dalla reverenda Camera App. di Palazzo li 10 Giugno 1659*

66. Le fasce contenute in sei bauli furono portate a Civitavecchia entro la primavera del 1664. La nascita del Delfino di Francia fu festeggiata grandiosamente a Roma con un solenne apparato effimero a Trinità dei Monti, progettato da Bernini con l'assistenza dello Schor. si veda Fusconi, *Disegni Decorativi Del Barocco Romano*, F.27, 42-42, N.27.



*Mag. Gio Battista Bigliotti fioriere delle di contra scrsritte quattro mila novanta per le migliarole tonde che voi avete in floreria fatte comprare dall' em. Cardinale fernese allora maggiordomo di N.S. da Francesco Cucurla mercante a Ripa le darete tutte a Gia Paulo Shor le quale devono servire per guarnire l'ornamenti e mantellina della culla che N.S. manda a donare al Ser. Infante di Spagna con pigiandone nienta ne saranno fatte boni dalla Rev. Camera Conti di palrano 10 luglio 1659*

*Adi 5 aprile 1659*

*Entrate in floreria per ordine di mons. Fernese maggiordomo di N.S. avuti da Francesco restagniani braccie tredici meno due dita di merletti di fiandra cioie braccie quattro e un terzo di merletti altro e bracce otto e mille merletti più piccolo*

*Magg. Paulo di Stari e Gio. Batt. Bigliotti fiorieri di N.S. delle dicon trascritte braccie tredici meno due dita merletto di fiandra grande e piccolo voi avete in floreria fatto comprare dall'Emo Card. Fernese allora maggiordo di N.S. da Francesco*

*Rastagniale lo consegnerete questo alla sig. Flaminia del Atti quale devono servire e fare guarnire diverse biancherie che lei fa per l'infante di Spagna con ricevuta ne sara fatto bono alli nostri conti dalla rev. Camera li 4 se 1659*

*lo Flamina degli Atti ho ricevuto il sopradetto merletto e messo in opera per servizio come sopra*

*Flaminia degli Atti mano propria*

*Adi 10 aprile 1659*

*Entrati in floreria per ordine di Mons. Fernese maggiordomo di N.S. aut dalla Sig. Maria Finiti merletti a punta di genova braccie 14*

*Magg. Paulo di Stari e Gio. Batt. Bigliotti fiorieri di N.S. delle di contrascritte braccie 14 meno merletti a punta di Genova che voi avete in floreria fatto comprare dall'Emo Card. Farnese allora maggiordo di N.S. da Maria Feriti (?) lo consegnerete alla sig.*

*Flaminia del Atti quale devono servire e fare guarnire diverse biancherie che lei fa per l'infante di Spagna con ricevurra ne sara fatto bono alli nostri conti dalla rev. Camera li 4 se 1659*

*lo flamina degli Atti ho ricevuto il sopradetto merletto e messo in opera per servizio come sopra*

*Flaminia degli Atti mano propria*

*Adi 20 giugno 1659*

*Entrati in floreria ordine di mons. Bandinelli maggiordomo di N.S conti da Benedetto Fiorelli perle migliarole oncie tre e mezzo Magg. Paulo di Stari e Gio Batti Bigliotti fiorieri di N.S. delle di contrascritte perle migliarole oncie tre e mezzo che voi avete*

*ricevuto in floreria da Benedetto Fiorelli le consegnerete tutte le tre oncie e mezzo a Gio Paulo Shor le quale devono servire per metterle alli manti dell'infante di Spagna con ricevuta ne saranno fatti boni alli vostri conti dalla Rev. Camera di Palazzo li 20 giugno 1659*

*Io Gio Paulo shor ho ricevuto li sopra dette perle*

*Adi 7 di s.bre (settembre?) 1659*

*Entrato in floreria per ordine di monsignore bandinelle maggiordono di N.S. conto da Clemente Morelli argentiere al pellegrino filirette di perle migliarole centonovantanove 199 mag Magg. Paulo di Stari e Gio Batti Bigliotti florieri di N.S. delle di contrascritte filrette perle migliarole che voi avete ricevuto in floreria da Clemente Morelli argentiere al Pelegrino con nostro ordine le derate tutte le 199 al Gio Paulo Shor quale devono servire per le manti del infante di Spagna con sa con ricevuta ne saranno fatti boni alli vostri conti dalla Rev. Camera di Palazzo li 7 di sbre 1659*

*Io gio paulo schor ho ricevuto li sopra dete fili di perle*

*Adi 20 di s.bre 1659*

*Entrato in floreria per ordine di mons Bandinelli maggiordomo di n.s. auto da Samuel panliere ebreo perle migliarole oncie sei Magg. Paulo di Stari e Gio Batti Bigliotti florieri di N.S. delle di contrascritte oncie sei perle migliarole che voi avete ricevuto in floreria da da Samuel Panliere con con nostro ordine le derate tutte le sei oncie al Gio Paulo Shor quale devono servire per le manti del infante di Spagna con sa con ricevuta ne saranno fatti boni alli vostri conti dalla Rev. Camera di Palazzo li 20 di sbre 1659*

*Io Gio Paulo Shor ho ricevuto li sopra detti perle.*

### **Manoscritti:**

Archivio di Stato di Roma, Camerale I busta 1559

Archivo General de Simancas, EST,LEG,3641,5

Archivo General de Simancas. EST,LEG,3641,18/19 22

Archivo General de Simancas. EST,LEG,3641,19 22

Archivo general de Palacio Real de Madrid, caja 94

Biblioteca Vaticana Cod. Chigi H II, 42

### **Dattiloscritti:**

Ajello Lucia, *Il museo virtuale degli argenti romani nelle collezioni internazionali, XVI-XVIII secolo*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma 2016, 100-108.

## Testi a stampa:

- Ajello, Lucia. “Orefici, argentieri e il Sacco di Roma. Appunti di storia dell’oreficeria romana nel XVI secolo”. In *1527. Il Sacco di Roma* eds Sabine Frommel e Jérôme Delaplanche con la collaborazione di Claudio Castelletti, 209-224. Roma:Campisano, 2021.
- . “Antonio e Fabio Vendetti, due argentieri cosmopoliti. Novità e precisazioni tra Roma e la Spagna” in *Scripta artivm in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos* a cura di Alejandro Cañestro Donoso, 826-839. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- Bulgari Calissoni, Anna. *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi, 1987.
- De Cavi, Sabina. “L’invio da Roma di un corredo per il battesimo di Anna d’Austria (1601): Pantoja de la Cruz, Bartolomé González e il ritratto degli infanti di Spagna all’epoca di Filippo III d’Asburgo”. In *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di Alessandra Anselmi, 193-230. Roma: Gangemi, 2014.
- Di Natale, Maria Concetta. *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 2000.
- Ehrlich Pearl M. *Giovanni Paolo Schor*. Tesi di dottorato: Columbia University, Umi dissertation Services, 1975.
- Fernández Fernández, José Antonio. “Pañales y mantillos de los infantes de la Casa de Austria (1545-1661)”. *Hipogrifo*, num. 82, 2020, 635-664.
- Fusconi, Giulia. *Disegni Decorativi Del Barocco Romano*. Roma : Ed. Quasar, 1986.
- Garms, Jörg. “Il ruolo dell’impero e degli stati tedeschi nella Roma barocca”. *Studi romani* anno LXII nn.1-4 Gennaio Dicembre 2014, 232-241.
- González Palacios, Alvar. *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*. Milano: Electa, 2004.
- González-Palacios, Alvar; and Emma-louise Bassett. “Concerning Furniture: Roman Documents and Inventories: Part I, c. 1600-1720”. *Furniture History*, num. 46 (2010): 1-135.
- Gracia Rivas, Manuel. “Regalos de los Pontífices con ocasión del nacimiento de los príncipes e infantes de España”. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, num. 63, 2020, 197-224.
- Huth, Hans. “A Venetian Renaissance Casket” *Papers on Objects in the Collections of the City Art Museum (=Museum Monographs, I)*; St. Louis, 1968, 43-50.

- Krautheimer Richard e Jones Roger B. S. "The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings". *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, num. 15 (1975), 199-236.
- Lucina Llorente, Elena Vázquez. "Canastilla". *Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento. Catálogo de la exposición temporal Museo del Traje*. CIPE Madrid, 21 de diciembre 2012-17 de marzo 2013. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2013.
- Méndez Silva, Rodrigo. *Nacimiento y bautismo del Serenissimo Infante de España, D. Fernando Tomas de Austria* (1659). Madrid: por D. Francisco Nieto y Salcedo, 1659.
- Moroni, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, (Fa-fe), Venezia : Tipogr. Emiliana, 1843.
- . *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Vol.101. Venezia: Tipogr. Emiliana, 1860.
- Ozzola, Leandro. "L'arte alla corte di Alessandro VII". *Archivio della Società romana di storia patria*, Vol. 31, 1908.
- Petrucci Francesco. "Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative". In *Bernini disegnatore a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Tod A. Marder, Sebastian Schütze*, 341-364. Roma: Campisano Editore, 2017.
- Pomponi Massimo (a cura di). *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali*. L'Erma di Bretschneider: Roma 1996.
- Rosa, Mario. "Papa Alessandro VII". *Dizionario Biografico degli italiani* vol. 2 (1960).
- Serra, Arianna, *I riflessi della politica finanziaria di Alessandro VII nelle monete del suo pontificato*, in *Studi romani*, V (1957), 184-188.
- Walker, Stefanie. "Tessin, roman decorative arts and the designer Giovan Paolo Schor". *Konsthistorisk Tidskrift*, Stoccolma no. 72, 2003, 103-112.
- Worsdale, Marc. "Arti Decorative, Apparati, Scenografie". In *Bernini in Vaticano. Braccio di Carlo Magno*, Catalogo della Mostra, maggio - luglio 1981 a cura di Anna Gramiccia, 240-241. Roma: De Luca, 1981.

### Sitografia:

Centro de Estudios Borjanos INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO Noticias y actividades, *Fajas benditas para el infante Carlos Clemente*, artículo publicado il primo agosto 2020 cfr. <https://cesbor.blogspot.com/2020/08/fajas-benditas-para-el-infante-carlos.html> (ultima consultazione 02/11/2022).

# La uniformidad del interior y la reforma de los altares de San Antonio de los Alemanes en 1780. Un ideal poco corriente en el pensamiento arquitectónico ilustrado\*

The uniformity of the interior and the reform of the altars of Saint Anthony of the Germans in 1780. An unusual ideal in illustrated architectural thought.

**María Teresa Cruz Yábar**  
Universidad Complutense de Madrid

## Resumen

La última gran reforma realizada en la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid se llevó a cabo en 1780 bajo la idea rectora de la unidad de estilo para corregir el contraste entre el retablo mayor, construido en 1762-1765 con un modelo berninresco, y los seis retablos laterales barrocos, que databan de 1700. El deseo de dar armonía al conjunto llevó incluso a añadir adornos en el altar mayor semejantes a los que se hacían en los retablos laterales y a eliminar el antiguo púlpito y confesionarios para hacer otros nuevos que mejoraran la vista y circulación por el templo. La labor quedó encomendada al capellán don José de la Rocha, interesante personaje muy versado en la gestión de obras artísticas.

**Palabras clave:** Retablos laterales. Púlpito. Confesionarios. José de la Rocha. Marqués de Alcañices. Jorge Balze.

---

\* Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto I+D del Plan Nacional PGC2018-094432-B-I00: "El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela", financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y el FEDER - Una manera de hacer Europa, y del Grupo de Investigación UCM 970866 *Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1898)*. [mtcruz@ucm.es](mailto:mtcruz@ucm.es) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9423>.

### **Abstract**

The last great remodeling of the church of San Antonio de los Alemanes in Madrid took place in 1780 under the guiding idea of the unity of style to correct the contrast between the main altarpiece, built in 1762-1765 with a Berninesque model, and the six Baroque side altarpieces, dating from 1700. The aim to harmonize the ensemble even led to the addition of decorations in the main altar similar to those made in the side altarpieces and to eliminate the old pulpit and confessionals to make new ones that would improve the view and circulation through the temple. The work was entrusted to the chaplain Don José de la Rocha, an interesting character well versed in the management of artistic works.

**Key words:** Side altarpieces. Pulpit. Confessionals. José de la Rocha. Marqués de Alcañices. Jorge Balze.

La iglesia de San Antonio de los Portugueses, ahora más conocida como de los Alemanes, era uno de los mejores ejemplos existentes en Madrid de templo decorado de forma gradual y anárquica a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En la actualidad, sin embargo, gracias al proceso de reformas introducidas en 1780 por la inventiva y acertada visión de un mayordomo, el marqués de Alcañices, ayudado por un diligente entendido en obras artísticas, el capellán don José de la Rocha y Betancourt, muestra uno de los conjuntos más armoniosos que se pueden hallar en interiores de templos madrileños. Como los datos pondrán de manifiesto, tan feliz resultado se logró con escasos medios económicos, por lo que sus autores no fueron artífices consagrados en el campo de las Bellas Artes sino exclusivamente buenos practicantes, algunos también de especialidades auxiliares de aquéllas, cuyo rango sería, por tanto, cercano al de oficios mecánicos. Nos ha parecido que el episodio debía de figurar en un volumen dedicado al estudio de las artes menores y su función en el culto divino, por tratarse de un ejemplo en que el concepto "arte menor" se hace equivalente al de "arte suntuaria" (Fig. 1).

## **1. Breve noción de los cambios decorativos en el interior de San Antonio antes de 1762**

La iglesia de San Antonio de la Hermandad de los Portugueses que administraba el hospital del mismo nombre fue construida a partir de 1624 con traza del jesuita Pedro Sánchez, con planta elíptica en su



Figura 1. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Vista del interior desde la entrada a los pies. © Fotografía: Adolfo-Gosálvez.

interior<sup>1</sup>. Tenía el presbiterio y el arco de entrada a la capilla en los lados estrechos de la parábola, mientras los lados largos los ocupaban seis nichos para altares laterales. Sobre esos nichos se abrían tribunas, y por encima de los unos y las otras se extendía un friso corrido –fingido– con su cornisa. Sobre ella se abrían ventanas con velas y cerraba en una gran bóveda ligeramente vaída.

Acerca del aluvión de cambios decorativos que afectaron al espacio interior del templo en siglo y medio puede dar una noción certera el hecho de que, entre 1630 y 1762, se construyeran tres distintos retablos mayores, cada uno de los cuales respondía al gusto

1. Véase para la historia de la fundación, arquitectura y decoración pictórica: *Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid: La iglesia de San Antonio de los Alemanes: IV centenario*, coord. Mariola Gómez Laínez (Madrid, Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, 2015, con textos de José del Corral y Raya, Manuel Sainz de Vicuña y García Prieto, marqués de Alhucemas, e Ismael Gutiérrez Pastor y José Luis Arranz Otero. Los dos últimos autores recogen la bibliografía publicada sobre cada asunto y consultaron la documentación, por lo que nos remitimos a ellos para no extendernos en citar dichas referencias en esta nota, especialmente las que atañen a las obras anteriores a 1762; sobre algunas obras artísticas realizadas posteriormente que analizamos con profundidad en este artículo informaron escuetamente José Luis Arranz Otero e Ismael Gutiérrez Pastor, “La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (1999): 238, texto reproducido íntegramente en la citada publicación de 2015, *Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio*, 131-181, en especial 163, 164 y 177, nota 91.

del momento<sup>2</sup>. El primero, que debía de ser magnífico, fue realizado por Juan Bautista Garrido en el primer año citado, ampliado al año siguiente por Miguel Tomás, y la labor pictórica correspondió a Vicente Carducho. La imagen titular fue la talla en madera de Manuel Pereira, de 1631, que ocupó siempre, a pesar de los cambios de retablo, la caja central. Apenas transcurridos setenta años, una exigencia de Luca Giordano determinó su cambio por otro retablo que no invadiera el paramento exterior al arco del presbiterio, como reclamaba el pintor para cerrar su círculo de alegorías. Se encomendó la tarea, coincidiendo con el paso del siglo, a Juan de Camporredondo.

Cuando en 1761 se tomó la decisión de cambiarlo de nuevo, se motivó así: "Viendo lo mui maltratado y deteriorado que se halla el altar de S<sup>o</sup>. Antonio así por lo aumado y denegrido que está, como por las grietas y remiendos que tiene..."<sup>3</sup>. Nos caben bastantes dudas de que fueran el humo y la suciedad los que determinaban el cambio, pues todo apunta que fueron los deseos del conde de Aguilar de los Cameros. Hombre ilustrado y viajero que ejerció misiones diplomáticas en Italia y Austria, fue quien movió los ánimos de diversas personas de la familia real, en especial la reina madre Isabel de Farnesio, a ayudar con limosnas y materiales sobrantes del Real Palacio a que se retirara de un templo de su patrocinio aquella "máquina infernal", como denominaban los académicos de San Fernando a los retablos del más desbordante barroco que se hacían a principios de siglo. Es el caso que, entre 1762 y 1765 se construyó, con traza de Miguel Fernández, el retablo de mármol, jaspes y bronce dorados que ha llegado hasta hoy<sup>4</sup>. De él hablaba en 1780 el citado capellán de la Hermandad de San Antonio, director de todas las reformas de las que vamos a

---

2. Para el breve resumen de lo acaecido en la decoración interior de la iglesia de San Antonio antes de 1762 nos apoyamos en el exhaustivo estudio de Juan María Cruz Yábar, "La pintura en lienzo de San Antonio de los Alemanes y el Refugio de Madrid" (Ciclo de conferencias de la Hermandad del Refugio, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 22 de septiembre de 2020 / <https://www.youtube.com/watch?v=a-mOL-XICxw>) y a la publicación del mismo autor Juan María Cruz Yábar, "Retablos, frescos y otras pinturas de la iglesia y hospital de San Antonio de los Portugueses, luego de los Alemanes (siglo XVII)", *La Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid y La iglesia de San Antonio de los Alemanes* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. CSIC, 2023), en prensa. Y para el retablo mayor después de esta fecha, véase: María Teresa Cruz Yábar, "El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes en Madrid (1761-1765): Fernández, Bernini y Villanueva (D. Diego)", *Archivo Español de Arte (CSIC)* 96, núm. 383 (2023): 255-274. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.34>. Agradezco al Hermano mayor y demás responsables de la Hermandad del Refugio su amabilidad al facilitarme el acceso a la documentación y la cesión de las imágenes para su reproducción en este artículo. Hago extensivo mi agradecimiento a D<sup>a</sup> María Teresa Fernández Talaya, presidenta del Instituto de Estudios Madrileños, que me animó a abordar la investigación. Dedico este artículo a los miembros de la Hermandad por su gran labor por los más necesitados y por su cuidado de la iglesia de San Antonio.

3. Archivo de la Hermandad del Refugio, Sección Archivo de San Antonio, *Asuntos generales de la Iglesia y Sacristía* (en adelante: AHR, SA-AGIS), Leg. 533-1, s/n.

4. María Teresa Cruz Yábar, "El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes".



ocuparnos en este trabajo, como “la magnífica preciosa Arquitectura del Altar maior y retablo”<sup>5</sup>.

Parte fundamental de la decoración del templo en el siglo XVII fue la pintura al fresco. Se inició por la parte superior a la cornisa, que incluía la cúpula con sus velas, pintada en la década de 1660 por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. En un óvalo central se figuró el milagro de la aparición de la Virgen al Santo portugués y su entrega del Niño, mientras en la parte inferior de la bóveda, entre columnas simulando a modo de capillas, se representaban santos y santas portugueses.

Los altares situados en las hornacinas de la nave, en número de seis, habían experimentado mayor número de vicisitudes aún que el altar mayor. En un primer momento se hicieron dos colaterales para los nichos inmediatos al presbiterio, adornados con sendos cuadros de dos santas portuguesas, Santa Isabel de Portugal y Santa Engracia, realizados por Eugenio Cajés y fechados en 1631, sin más ornato que su marco de madera ajustado al arcosolio.

Portugal se independizó definitivamente de España en 1668 y, desaparecido el Consejo de aquella nación, la hermandad e iglesia de San Antonio pasó a depender del Consejo de Estado, y, en consecuencia, hubo nombramientos de nuevos responsables de la iglesia y hospital, los cuales emprendieron inmediatamente obras de reforma. Las santas portuguesas fueron trasladadas a los pies del templo, a los nichos que flanqueaban el arco de entrada, obviamente los altares laterales de menor rango. El nuevo rector del hospital contrató en 1672 con Juan de Lobera un retablo para colocar en la hornacina inmediata al presbiterio del lado del Evangelio, que había de llevar un Cristo crucificado obra de Juan Sánchez Barba; su formato era muy diferente de los primitivos colaterales, pues tenía entablamento, columnas salomónicas y jambas imitando el jaspe. De acuerdo con su dedicación, se pintaron escenas de la Pasión en el respaldo y se colocaron ángeles de bulto a los lados y otros sentados sobre la cornisa. Por su parte, el nuevo Protector de los hospitales de Madrid, don Antonio de Monsalve, fue el personaje de mayor influencia en esta etapa de reformas y promovió la hechura del nuevo retablo colateral del lado de la Epístola, destinado a una talla de la Inmaculada hecha en Nápoles donada por él mismo. Quedaban aún dos nichos vacíos, que se llenaron poco después con otros tantos retablos. Se sabe, por el testamento

5. AHR, SA-AGIS. Leg. 533, Exp. 006 (en adelante: Leg. 533-6), imágenes núm. 002 a núm. 162 (en adelante sólo citaremos directamente el número sin poner núm.): “Año de 1780. Expediente y cuenta documentada de la obra que se executó dicho año en la Real Yglesia de S.<sup>a</sup> Antonio de los Alemanes en la construcción de sus altares, púlpito y confesionarios”. La documentación utilizada está en este Legajo y expediente está sin foliar pero fotografiada y por ello utilizaremos para indicar el documento el número que corresponde a la imagen tomada del mismo en el orden en que aparece.

de Lobera otorgado en 1681, que había sido autor de tres pequeños retablos hechos por encargo de don Antonio de Monsalve, que debió de pagar íntegramente los dos últimos y parte del tercero, el ya mencionado de la Inmaculada. La dedicación de los retablos centrales fue de San José con el Niño y de San Nicolás, respectivamente, el primero de escultura y el segundo de pintura.

En 1689, Carlos II cedió el patronato sobre la institución a su madre Mariana de Austria, que delegó su ejercicio en el agustino alemán Guillermo Osvaldo, y el hospital se dedicó a dar auxilio principalmente a alemanes necesitados, momento en que cambió el gentilicio de Portugal por el de Alemania. El nuevo administrador emprendió una campaña de reformas en el templo por mano del ensamblador Fernando Pelayo, sustituyendo algunos de los colaterales y disponiendo un gran adorno del arco de entrada, con celosías, dorados y un gran retrato de la reina madre.

En 1698 se iniciaron varias reformas de los nichos, incluido el del retablo principal, según las exigencias de Luca Giordano, que iba a pintar la totalidad de las paredes del templo por debajo de la cornisa con una serie de santos alemanes y de naciones relacionadas con el Imperio y la casa de Austria, y quería dejar desembarazadas las paredes. El templo fue cerrado al culto a partir del último año citado, no tanto por la pintura –que el pintor acabó con su rapidez proverbial– como por la retirada de los retablos, incluido el principal.

El rey empezó a recibir quejas de los fieles a partir del comienzo de 1700, porque el templo llevaba muchos meses cerrado y sin culto desde que se terminó la pintura. Designó entonces un comisionado, Juan de Laiseca, Protector de los hospitales de Madrid, para que se informara de la situación. En mayo de 1699, Osvaldo había contratado con Juan de Camporredondo la hechura del retablo mayor y en agosto el de los seis colaterales, pero se contaba con la limosna real para costearlos, y esta no llegaba. Se hicieron algunos pagos al arquitecto, pero en enero de 1700 murió. El maestro mayor de las obras reales, José del Olmo, buscó como sustituto a Manuel de Arredondo, que firmaba en abril de ese año una obligación de acabar lo que había dejado empezado su antecesor, y, simultáneamente, Carlos II ordenó proveer lo necesario para dar fin a los retablos, pero a su muerte el 1 de noviembre de ese año habían entrado en el arca de San Antonio poco más de 40.000 reales de los más de 94.000 prometidos.

Felipe V llegó a Madrid el 18 de febrero de 1701 y apenas un mes después tuvo ante sus ojos una nueva queja de los devotos de San Antonio. En esta ocasión, Laiseca pudo dar cuenta exacta de lo sucedido, que era la imposibilidad de abrir porque los antiguos retablos se habían deshecho y no estaban acabados los nuevos, ya que

faltaba dinero para pagarlos. Junto con José del Olmo, determinó la deuda pendiente de San Antonio, que alcanzaba casi los 100.000 reales. Privó el rey a Mariana del patronato y se recuperaron unos 70.000 reales de Osvaldo. Felipe V partió en septiembre para una Jornada en Cataluña y, estando en Barcelona, firmó un decreto el 10 de febrero de 1702 por el que los bienes y rentas de la iglesia y hospital de San Antonio se traspasaban a otra institución de caridad también creada a principio del siglo XVII, la Hermandad del Refugio, que sustentaba un hospital de pobres y un colegio de niñas. Los responsables del Refugio consiguieron que los retablos y adornos estuvieran terminados para 18 de septiembre de 1702, en que el nuevo maestro mayor de las obras reales, Teodoro Ardemans, dio su visto bueno a lo realizado. Se consiguió adquirir a buen precio de Luca Giordano, que partía ya para Nápoles, los cuadros de San Carlos, Santa Ana y el Cristo crucificado que había encargado Osvaldo, pero que ni el rey fallecido ni su madre Mariana le habían pagado, y la pintura sustituyó a la talla de Sánchez Barba en el colateral de la Epístola y los otros dos fueron colocados en los retablos centrales. A partir de este momento, quedó terminada la ornamentación barroca que subsistió hasta 1762 en el retablo mayor, y hasta 1780 en los colaterales, ya sin cambios destacables.

## 2. Génesis y desarrollo de los cambios decorativos operados en 1780

El tercer y último retablo mayor realizado en San Antonio fue trazado en 1761 por el arquitecto Miguel Fernández (c. 1726-1786), que acababa de regresar de Roma, donde había permanecido más de once años becado por el rey Fernando VI y al que el nuevo maestro mayor de las obras reales, Francisco Sabatini, recién llegado a Madrid, incorporó a su equipo como teniente mayor, pues no en vano habían coincidido como discípulos en el estudio romano de Luigi Vanvitelli hasta que éste marchó a dirigir la obra de Caserta y aún después cuando prosiguieron su formación sin abandonar el taller de este maestro. Nos hemos ocupado muy recientemente de los detalles de la obra de este retablo, su inspiración en el modelo de Bernini para la capilla Alaleona de Roma y el agrio ataque que dedicó a su autor su compañero en la Academia Diego de Villanueva, por lo que no nos extenderemos sobre ello<sup>6</sup>. No obstante, es obligado señalar que la tempranísima construcción en Madrid de este modelo de retablo procedente del más depurado clasicismo romano del *Seicento*, tan acorde con los ideales académicos del momento, no podía por menos que llenar de orgullo a los responsables de la iglesia de San Antonio. En tal contexto, es explicable que su

6. María Teresa Cruz Yábar, "El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes".

contraste con los retablos laterales de Arredondo causara desazón. La iglesia de San Antonio tenía una particularidad que agravaba el choque de estilos, y era que, por su trazado oval, agrupaba en un solo golpe de vista el retablo mayor y al menos varios de los retablos colaterales, si no todos.

Un acontecimiento ajeno a cualquier propósito de renovación del interior de la iglesia sirvió de motivo a una obra tan compleja. La coexistencia de una Hermandad de San Antonio cuyos bienes eran administrados por la Hermandad del Refugio no era siempre fácil, pues esta última mantenía tradiciones y devociones relacionadas con su espiritualidad y antiguos cultos desarrollados en un pequeño templo que poseían cerca del monasterio de las Descalzas antes de que se trasladaran a los inmuebles del hospital y casa de San Antonio. A principios de 1780, el mayordomo del Santo, marqués de Alcañices<sup>7</sup>, encomendó al citado capellán de la Hermandad don José de la Rocha, que hiciera algunas modificaciones en los altares de la iglesia para colocar en ellos una imagen de la *Concepción*, así como otras dos que tenían en los almacenes, *San José* y *San Miguel*<sup>8</sup>, por ser los patronos de la Hermandad del Refugio. Respecto a la primera, el capellán debió de recibir la insinuación de que podía colocarse en el altar mayor. En su informe de 2 de febrero de ese año, respondió que lamentaba “q<sup>e</sup> la magnífica preciosa Arquitectura del Altar maior y retablo no presente al piadoso deseo de la Herm.<sup>d</sup> digno lugar para ser en él colocada una devota imagen de escultura de la Purísima Concep.<sup>n</sup> su patrona con los sagrados títulos de Refugio y Piedad...”<sup>9</sup>. Eliminado el riesgo de deformar la impecable arquitectura del altar mayor con la adición de una *Purísima*, proponía que esa imagen, así como las de *San José* y *San Miguel*, fueran colocadas en el altar que tenía la Hermandad –el colateral del lado del Evangelio–, en sustitución de un cuadro de la Inmaculada, “de muy mal pincel”, que trajeron de la antigua iglesia. La respuesta se le dio el 5 de febrero con el siguiente texto: “Execútese p.<sup>r</sup> el S.<sup>or</sup> Capellán m.<sup>or</sup> de la H.<sup>d</sup> lo mismo q.<sup>e</sup> su piedad y devoción propone, guardando la posible

7. Jaime de Salazar y Acha, “Los Osorio, un linaje de más de mil años al servicio de la Corona”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 4 (1996-1997): 143-182, en esp. 174-175: “Don Manuel José Pérez Osorio de Vega y Guzmán fue XIV Marqués de Alcañices, Grande de España, IX Marqués de Montaos, X Conde de Grajal, X de Villanueva de Cañedo y XI de Fuensaldaña, Maestrante de Granada. Nació en Madrid (San Ginés) el 24 de junio de 1734 y falleció en Madrid (San Sebastián) el 10 de enero de 1793. Había testado en Madrid, el 26 de febrero de 1774, por poder ante Vicente Villaseñor, y se enterró en las carmelitas descalzas...”.

8. En 3 de noviembre de 1730 Juan de Vargas da recibo de los 405 r<sup>s</sup> por la compostura, pintura y dorado de las esculturas de un San José y un San Miguel (AHR, SA-AGIS. Leg. 555-10, 150).

9. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 007-008.

uniformi.<sup>d</sup> en los altares como le insinuó la J.<sup>ta</sup> y llevó entendido”<sup>10</sup>. El término “uniformidad” aparece por primera vez en la documentación. Aunque este acuerdo lo atribuye a la Junta de la Hermandad, nos parece seguro que fue el capellán junto con el mayordomo quienes lo acuñaron, pues así lo confirman posteriores documentos.

Pasados unos días, el 16 de febrero, volvió Rocha a escribir a Alcañices, esta vez una larga propuesta –con el que debía de ser el resultado de intensas cavilaciones estéticas y económicas– donde la idea de “uniformidad” iba adquiriendo cuerpo. El capellán comienza con una admonición sobre el gran número de obras “inutilizadas” que se habían intentado en San Antonio “ya por no haberse previsto sus resultas, ya por impericia de los operarios, o ya por la escasez de subsidios”<sup>11</sup>. Discurre seguidamente acerca de las “obrillas” que se le han encargado respecto a los seis altares, que “no podrán tener el pretendido lucimiento porque la brillantez de todo lo nuevo agregado no sólo estará en ellos desayrada, sino también obscurecerá más su ya apagado o casi muerto dorado”<sup>12</sup>. Y da un paso adelante con la siguiente proposición: “...cómo a poca costa se podría conseguir [...], guardando sólo en la Arquitectura uniformidad con el Mayor, sea su Jaspeado recíprocamente conforme en todos y que sin disonancia de sus agregados se lograra un todo perfecto, con tal simetría, buena armonía y juiciosa disposición que lo que en el día más desadorna, sea digno objeto de la más curiosa atención...”<sup>13</sup>. Recuerda que sus antecesores habían intentado la empresa de cambiar esos altares, pero que se frustró el efecto por “no conformarse con la parte siendo inaccesible el todo”<sup>14</sup>. Ese todo era la utilización de jaspes auténticos, pero la situación del arca del Santo no lo permitía, por lo que Rocha sugiere:

...según el moderno actual sistema como lo acredita la simplicidad, sencillez y sólida estructura del Altar Mayor a la que sólo en esta parte, como he expuesto, se han de asimilar se pensaba que fuesen Jaspes lo que puede ser su antigua madera con tal qual aditamiento desnuda de los follajes de talla sobrepuestos en los planos de sus medios puntos y pilastras, tan superfluos, quedando a la consulta elección del buen gusto, la variedad de Jaspes de que se ha de componer cada cuerpo de Altar, uniforme en todas sus partes con su compañero; porque así combinados, la varia alternatiba de todos seis en su perspectiva, presente un conjunto agradable de los esmeros del arte; que no se lograría si las más estrechas leyes de éste no dejaran arbitrio para la enunpciada

10. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 007. No hemos localizado ninguna figura de San Miguel, sólo de San Rafael.

11. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 017-018. La carta de José de la Rocha (017-025).

12. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 018.

13. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 019.

14. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 020.

separación del Altar Mayor en coloridos y betas, debiendo considerarse éste, como tal, excluido del orden de los otros seis<sup>15</sup>.

La propuesta de Rocha, designado ahora también colector de limosnas para la obra, implicaba la renuncia a la emulación del altar mayor, realizado en mármoles y jaspes, reduciendo sus aspiraciones a la eliminación en los colaterales de todos los sobrepuestos y follajes que dependían del estilo antiguo, y a la elección de una variedad de jaspes a imitar con pintura sobre la antigua madera que ofreciera alternativa agradable a la visión conjunta de los seis altares (Fig. 2). En efecto, se eligió el jaspe verde para los nichos centrales (Fig. 3), mientras se jaspearon en blanco con vetas rojizas, los de la cabecera (Fig. 4) y los pies por ser coloridos suaves que no predominaban sobre los del altar mayor. Para mejor resaltar el efecto, propone –como así se hará– que se limiten los extremos del jaspe con dos medias cañas de oro mate, pues –como él mismo explica–:

guarneciendo los nuevos Retablos (incluso el Mayor) con cierta Moldura o media caña Dorada a mate que divida la Pintura de lo que ha de aparentar ser Piedra, se conseguirá, para la primera (digámoslo así) un marco para su mayor resalte; y para la segunda, una orla o engaste que la anime. Para conseguir lo expuesto con emulación de la Naturaleza, no falta un famoso Pintor Jaspista y dorador [...] que se obliga a ejecutar con tal propiedad los referidos Jaspes, que burlada la vista, sólo los distinga el tacto<sup>16</sup>.

Y junto con la misiva, presentaba al marqués una muestra de la habilidad del artífice, calculando un coste de la obra de 15.000 reales “inclusos los Altares q.<sup>e</sup> se han de poner de figura sepulcral en todos seis”<sup>17</sup>.

El mayordomo de San Antonio, marqués de Alcañices, hizo a su vez una representación a la Junta firmada el 18 de febrero, en la que no solo aceptaba la propuesta de Rocha, sino que la mejoraba con otras obras tendentes a conseguir la deseada uniformidad, expresando así que:

...no se le ofrece reparo alguno se mande hacer toda la obra que se propone en la R.<sup>l</sup> Iglesia del S.<sup>to</sup> pues reconocida con atención en todas sus partes, hallo que sus execuciones a más de la mayor decencia que de justicia exigen los altares, será muy útil p.<sup>a</sup> el total ornato de la Yglesia por la uniformidad con que deben quedar los seis colaterales entre sí con respecto al Altar Mayor, pero notando al mismo tiempo que el colector no incluye en su papel el arco que media entre el cuerpo de la Yglesia y su pórtico cuyo medio punto de desnudo de su antigua talla

15. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 020-021.

16. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 022-023.

17. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 024.



Figura 2. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Vista del interior. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.

debe guardar uniformidad con el todo como también las tribunas del Colejio que están en la Yglesia, renovar el friso por indecente, dar de color a los confesonarios con algunas otras cosas que deben ocurrir, luego que se ponga en execución la obra, la que sin duda pasará su coste algún tanto más de los quince mil r<sup>s</sup> que se expresan si todo pareciere a V.E. y la Junta<sup>18</sup>.

La Junta del día 19 acordó: "Execútesen las obras que proponen el S.<sup>r</sup> Mayordomo y el Colector interino, exceptuando p.<sup>r</sup> ahora las de las tribunas..."<sup>19</sup>.

El conde de Aguilar, mayordomo de San Antonio en los años en que se realizó el retablo mayor, recibió con gusto la noticia de las intenciones de la Hermandad y, en su respuesta desde Viena fechada el 12 de abril, reiteraba la cesión que en su momento hizo del alcance de 15.000 reales aproximadamente que resultó a su favor tras cerrar cuentas de su mayordomía, pero su gesto no valía de mucho, pues, como ya entonces lo había cedido para esos mismos fines, esto es,

18. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 013-014.

19. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 013.

colocar las imágenes en altares, jamás estuvo en la intención de la Hermandad formar una reserva para su pago. En definitiva, rebajaba la deuda del Santo, pero no aportaba nuevos recursos<sup>20</sup>.

A pesar de las penurias, José de la Rocha no cejaba en su empeño de dar coherencia a todo el interior del templo. El 12 de abril se dirigió al mayordomo diciéndole: "... me hallo en la precisión de hacer presente a V.E. la notable disonancia q.<sup>e</sup> resultará en la emprendida por el incómodo mal pintado bulto del antiguo púlpito de la Yg.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> a más de ocupar uno de los más apreciables parajes de ella es, al mismo tiempo, un perene estorbo..."<sup>21</sup>, e insiste en la idea de que será "lunar en la proyectada hermosura de la Yglesia y tosca valla en medio de dos tan brillantes Altares"<sup>22</sup>, refiriéndose al colateral del Evangelio, que era el altar de la Hermandad donde se iban a colocar los santos patronos, y al que centraba el lado izquierdo de la nave. Para sustituirlo, se haría "uno de hierro, sin pie, asido con dos fuertes ocultas grapas a la pared o friso, quedando ilesa del todo la Pintura, desbastado el sombrero a proporción y su escalerilla que tendrá dos ganchos en sus altos extremos para que sólo se ponga las vísperas de los días q.<sup>e</sup> haya sermón"<sup>23</sup>. Recordaba al tiempo la gran cantidad de hierro viejo que estaba en poder de la Hermandad, con el que casi se podría sufragar el coste.

El mayordomo remitía a la Junta el informe de Rocha con una nota suya del día 14 de abril, donde, conformándose en todo respecto al púlpito, dice que "le parece que a poca costa se podría lograr la uniformidad si se hiciese con el primor que exige uno nuevo de hierro sin pie"<sup>24</sup>. Como ya había hecho antes, aprovecha la ocasión para pedir una nueva obra: "Y en el supuesto de hacer nuevo el púlpito como se propone, se excusa el duplicado gasto que había de tener en adelante, como también si los confesionarios se renovasen de nueva invención, más reducidos sin respaldos y pegados al friso como se estilan en muchas Yglesias ocuparían una tercera parte menos, dejando en todo el cuerpo de la Yglesia más libre para la mayor comodidad de los fieles"<sup>25</sup>. El 22 de abril, se adoptaba en Junta la siguiente decisión:

---

20. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 048-049. El Conde de Aguilar habla de la representación hecha al Marqués de Alcañices por José de la Rocha como capellán mayor de la Hermandad el 16 de febrero (véase aquí nota 10) cuyo contenido se recoge también en la que le escribe el marqués el 19 de febrero a Viena (027-030). Reconocen que era una deuda que la Hermandad tenía con el Conde de Aguilar en la carta de 13 de mayo de 1780, en la que le dan las gracias por su generosidad entregando los 15.000 reales que le debían a las obras de remodelación y renovación que se quería emprender. Véase en AHR. SA-AGIS. Leg. 533-6, 050-055.

21. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 042-043.

22. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 043.

23. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 043-044.

24. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 039.

25. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 040.





Figura 3. Retablos laterales (centro): Luca Giordano, *San Carlos Borromeo* (izq.). Luca Giordano, *Santa Ana*, 1699-1702 (dcha.). Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.



Figura 4. Retablos laterales (cabecera): Francisco Casaz, *La Trinidad*, 1780 (izq.). Luca Giordano, *La Crucifixión*, 1699-1702 (dcha.). Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.

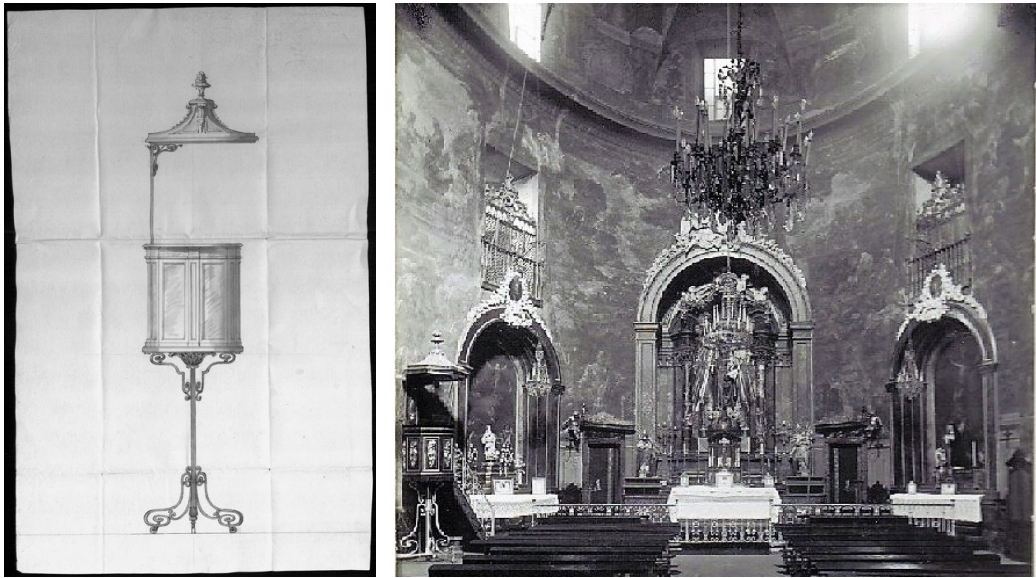


Figura 5. *Púlpito*. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid: Dibujo aprobado el 22 de abril de 1780 para su realización (izq.). / Púlpito realizado. Fotografía anterior a la Guerra Civil (dcha.). Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.

Hágase un Púlpito nuevo portátil q.<sup>e</sup> con facilidad (después del sermón) puedan sacarlo de la Yg.<sup>a</sup> para q.<sup>e</sup> así quede más desembarazada como se advierte en otras de Madrid. Assím.<sup>o</sup> se hagan cuatro confesionarios iguales en lugar de los cinco q.<sup>e</sup> había, incluso el de Colectoría, reduciéndolos a menos ámbito, guardando en todo uniformidad sin que nada ofenda la Pintura q.<sup>e</sup> tanto adorna la Yglesia de S.<sup>n</sup> Antonio, y con arreglo a los dos Dibuxos presentados y a la certificación del Maestro de Obras de la Herm.<sup>d</sup> q.<sup>e</sup> aprobó la Junta de este día; para cuyo costo en el todo o parte se consigna q.<sup>to</sup> produzca el beneficio y venta del Yerro inservible...<sup>26</sup>

Quedan los dibujos citados de púlpito (Fig. 5) y confesionario (Fig. 6)<sup>27</sup>. En un informe de 21 de abril, el maestro de la Hermandad, Francisco Prieto, declaraba que era viable la colocación de cuatro confesionarios –más pequeños que los que había– en las cuatro paredes existentes entre el arco de entrada y los altares donde entonces se hallaban las pinturas de *San Carlos* y *Santa Ana* –patronímicos del último Austria y de su madre– dispuestos en los nichos centrales en el eje transversal del templo desde 1702 cuando se adquirieron a Luca Giordano. Las

26. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 038-039.

27. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 003-004 (confesionario) y 005-006 (púlpito), respectivamente. Escrito en los reversos correspondientes: "Junta de S.<sup>n</sup> Antonio, Ma.<sup>d</sup> 22 de Abr.<sup>l</sup> de 1780. Aprobado este Plan [rúbrica]".



Figura 6. *Confesionario*. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Dibujo preparatorio aprobado el 22 de abril de 1780 para su realización (izq.). Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez. / Confesionario realizado, 1780 (dcha.) © Fotografía: El Tomavistas.

hornacinas donde iban a colocarse los confesionarios eran de escaso fondo, por lo que las rozas no perjudicarían a la fábrica<sup>28</sup>. Preveía que se hiciese “introduciendo los nuevos [confesionarios] cinco dedos en el grueso o mazo de sus machones, cuya profundidad en forma ornacina q.<sup>e</sup> ha de constar de tres pies y medio de alto y dos de ancho q.<sup>e</sup> se contará desde la primera ilada del piso de sillería feneciendo ésta en lo que comprende en el espacio del friso o pedestal de la pintura sin que con alguna distancia toque a ella”<sup>29</sup> (Figs. 6 y 7).

El 30 de junio hacía el mayordomo una representación a la Junta para informarle de que, hasta el día 12 anterior, el coste de lo hecho ascendía a 45.102 reales y 22 maravedís, más de 30.000 reales por encima de lo presupuestado “habiéndose gastado en adornar el Altar mayor casi tanto como en los demás Altares, siendo también de igual consideración la limpieza de la Yglesia, refresco de la Pintura, nuevo

28. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 046-047.

29. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 046. Aún pueden verse los huecos de dichas hornacinas (Fig. 7).



Figura 7. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Interior con detalle de la barandilla del presbiterio, una hornacina visible para confesonario, cátedra del púlpito y detalles de los altares: graderío, peanas, sagrarios y mesas con relieves. © Fotografía: Adolfo-Gosálvez.

Púlpito, confesonarios y otras cosas que después acordó la Junta...<sup>30</sup>. No conocemos la fecha en que se decidió añadir al altar mayor una guirnalda que igualara con otras semejantes que se iban a colocar en los colaterales, sin duda en aras de la famosa uniformidad. El colector había explicado el día 22 precedente que, aunque el objeto fue la renovación de los seis altares, "... también se hacía consiguiente q.<sup>e</sup> la brillantez de éstos no perjudicase al Mayor; en cuio supuesto se ha procurado adornarlo con lo mucho y nada superfluo que habrá notado qualquiera atenta curiosidad y q.<sup>e</sup> ha costado tanto como casi dos de los renovados Altares..."<sup>31</sup>. Pese al elevado gasto, el mayordomo recordaba que "... no admite demora la continuación de los dos Altares que faltan para aprovechar estos residuos ya pagados y la necesidad de la uniformidad de los seis Altares que fue el primer objeto en cuya atención tengo dada orden al mismo D.<sup>n</sup> Josef de la Rocha p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> haga concluir los dos Altares que restan..."<sup>32</sup>.

Las cuentas de los maestros de mediados de junio de ese año y la cuenta general del propio José Rocha firmada el 2 de noviembre, serán en adelante la mejor fuente de información<sup>33</sup>.

30. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 056-058, cita: 056.

31. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 059-062, cita 060-61. Aclara también que "para los dos Altares que restan están preparadas y pagadas sus mesas, molduras y adornos de talla, faltando sólo sus graderías y acoplar sus pilastras, a que se agregan el dorado y jaspeado y aún para esto ay algún residuo de colores, gomas y espíritus sobrantes de la obra ejecutada a Jornal según se expuso".

32. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 057-058.

33. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 063-075 y 086-095.

El carpintero Francisco Javier de Ugena se encargó de hacer los andamios para la “limpieza y resano de toda la pintura al fresco, de su óbalo y su cielo” por un total de 1.513 r<sup>s</sup> y medio<sup>34</sup> y también realizó las nuevas obras relativas a la madera en los altares, confesionarios y púlpito. Pasó la cuenta el 18 de junio de 1780 y cobró dos días después<sup>35</sup>. Detallaba lo que había hecho en cuatro altares, que había desarmado y armado de nuevo, poniendo en cada uno dos pilastras nuevas de 10 pies de alto y más de uno de ancho, todas con sus vaciados, guarnecidos todos con molduras alrededor por fuera y por dentro (su valor, 1.848 r<sup>s</sup>) (Figs. 2, 3 y 4); cuatro sagrarios de orden dórico con sus basas y capiteles y dos puertas talladas y en óvalo (310 r<sup>s</sup>) (Fig. 8); cuatro graderías con tres órdenes de altura, “moldadas y baziadas con sus tocaduras” (754 r<sup>s</sup>) (Fig. 7); seis mesas de altar de más de 10 pies de ancho y 3 y medio de alto, con sus tableros vaciados y sus molduras, incluido su ensamblaje (2.600 r<sup>s</sup>) (Fig. 9); 12 repisas para las vinajeras (160 r<sup>s</sup>); un púlpito ochavado y su sombrero, con sus vaciados, molduras y escaleira (1.100 r<sup>s</sup>) (Fig. 5); cuatro confesionarios moldados con los costados aboquillados, con su cornisa, friso y basa, sus cerramientos en cascarón con los remates tallados, asientos rehenchidos y forrados con galón y tachuela negra y dorada (2.800 r<sup>s</sup>) –que, como se observa, seguían el dibujo aprobado, ahora eliminado el copete para no cubrir las cartelas pintadas al fresco en el zócalo– (Figs. 6 y 14); 12 botones dorados de rosca para asegurar el paño (12 r<sup>s</sup>); madera para los 12 festones de los seis retablos, copetes y coronas (140 r<sup>s</sup>); una plantilla y clavos para los festones del altar mayor y madera para ellos y haberla aparejado y la moldura alrededor (188 r<sup>s</sup>); madera, clavos, trabajo de apea los retablos y anillas nuevas (224 r<sup>s</sup>); un cajón para la peana de la imagen de la Concepción (24 r<sup>s</sup>) y un banquillo para el maestro de ceremonias en el presbiterio (16 r<sup>s</sup>). Además, había hecho 24 marcos para las palabras, 12 de ellos con copetes tallados, y pegado los papeles (240 r<sup>s</sup>); un bastidor para el altar de la Concepción de 12 pies de alto y 7 de ancho, acabado en medio punto (45 r<sup>s</sup>); tres tableros de tableta para el camarín del santo, dos palomillas, dos garruchas, cuerda y escarpas (70 r<sup>s</sup>) y dar de color nogal y lustrar los 18 bancos (54 r<sup>s</sup>). Además, por su trabajo, y el de oficiales y un aprendiz, cobró 250 reales. En total, 10.835 reales.

Manuel de Blas, que se titula con modestia “maestro de pintado y dorado” se había ocupado de las obras de su oficio en “los quattro Colaterales, Altar Maior, Púlpito, Barandilla del Presbyterio, Zócalo de toda la Yglesia, confesonarios (Fig. 7), retocado del Santto, Pintado del Niño, Jaspes y ráfagas de la ornacina del Retablo Maior, Basas de éste,

34. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 067-068. Recibo núm. 3, de 20 de junio de 1780.

35. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 069-073. Recibo núm. 3, de 18 de junio de 1780.



Figura 8. Sagrarios de cuatro altares laterales: *Buen Pastor*; *Caída del Maná*; *Moisés y la Serpiente de bronce*; *Resurrección*. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.



Figura 9. Mesa de uno de los altares laterales (detalle de pintura y adornos de talla). Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: <https://www.vuelocondestinoa.com/la-iglesia-mas-bonita-de-madrid/>.

repisas de los seis Altares, imitándolas a mármol, dorar los Letreros de los Santtos y otras varias menudencias” (Figs. 2, 3 y 4), y su cuenta del 15 de junio ascendió a 6.772 reales y 8 maravedís de materiales y 13.000 reales de su trabajo, en total 19.772 r<sup>s</sup> <sup>36</sup>.

El tallista Jorge Balze había realizado entre el 4 de marzo y 10 de mayo dos festones grandes para poner sobre el altar mayor (800 r<sup>s</sup>), 12 festones para rematar los medios puntos de los 6 altares (360 r<sup>s</sup>) (Figs. 10 y 12), 12 repisas para ellos (300 r<sup>s</sup>), adornos de talla de las seis mesas de altar (1.200 r<sup>s</sup>) (Fig. 9), adorno de talla del púlpito –innovación respecto al dibujo, cuyos paños aparecían lisos, y que Balze decoró con elementos vegetales entrelazados sinuosamente– (500 r<sup>s</sup>) (Figs. 5 y 11) y algunas piezas de talla que faltaban en la obra antigua aprovechada (200 r<sup>s</sup>). En total, 3.360 r<sup>s</sup> según su cuenta de 14 de junio<sup>37</sup>.

Francisco Cazas, “profesor del Noble Arte de la Pintura”, presentó su minuta de 3.200 reales por “la Limpieza y Retoque de toda la Pintura de toda la Yglesia y quadros de sus altares”<sup>38</sup> –que se especifican más adelante, en las cuentas de Rocha, que son los de “Christo Crucificado, S.<sup>ta</sup> Ana y S.<sup>n</sup> Carlos”<sup>39</sup>–, cifra que parece módica.

A estos gastos se añadieron los correspondientes a material y trabajo de otras obras y de los que dieron recibo varios maestros<sup>40</sup>, según consta en las cuentas de Rocha<sup>41</sup>: Josef Magniny, maestro herrero y cerrajero, por el coste del pie del púlpito y su herraje –a excepción de la barandilla de su escalera– que pesó 10 arrobas a 9 r<sup>s</sup> la @ y componer los balaustres que sostenían el sombrero del púlpito (2.440 r<sup>s</sup>) y Francisco de San Juan, maestro herrero, por la barandilla de la escalera del púlpito “de dibujo, muy ligerita, llevando su pasamanos de molduras y su embrillas de patillas con sus tornillos de rosca de madera p<sup>a</sup> engancharla a dho púlpito, pesa cincuenta libras, a doce r<sup>s</sup> la libra”<sup>42</sup>

37. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 075. Recibo núm. 4, de 16 de junio de 1780.

38. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 065. Recibo núm. 2, de 14 de junio de 1780.

39. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 086-095, aquí 086: “Cuenta General que yo D<sup>a</sup> Josef de la Rocha Betancour, Capp<sup>n</sup> Mayor de la Santa R<sup>i</sup> Herm<sup>a</sup> del Nuestra S<sup>a</sup> del Refugio y Piedad, presento al Ex<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> Marq<sup>s</sup> de Alcañices, May<sup>mo</sup> de la Real Yg<sup>a</sup>, Casa y Hospital de S<sup>a</sup> Antonio de los Alemanes como comisionado para la renovación de los Altares de ella, refrescar y resanar la pintura al fresco de sus Pareces y Cielo y otras varias cosas [...], 2 de noviembre de 1780”.

40. Los recibos en AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 096-120 con fechas anteriores al 19 de junio.

41. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 086-095, aquí 086-090. Especifica a qué recibo corresponde en los primeros (del núm. 5 al núm. 15); a continuación, anota otras partidas de gastos por obras sin autor conocido y sin núm. de recibo: por 3 varas de Angulema para los dos altares del S<sup>o</sup> Cristo y la Concepción (15 r<sup>s</sup>); por cuatro juegos de sacras para 4 altares renovados (14 r<sup>s</sup>); por teñir de encarnado el cordón y borlas de la lámpara y los cordeles de correr las cortinas de las ocho ventanas (71 r); por 44 y ½ varas de holandilla carmesí para el cortinaje de las 8 ventanas de la iglesia (211,13 r<sup>s</sup>); por 12 varas de encerado para cubiertas de los siete altares (204 r<sup>s</sup>); por 40 varas de galón de seda pajizo para ribetear las cubiertas de los cuatro altares renovados (21,06 r<sup>s</sup>); por 17 varas de crudo para cubrir y jaspear la hornacina de S<sup>a</sup> Antonio y bajo pedestal del retablo (59,17 r<sup>s</sup>); por pieza y media de hiladillo carmesí para guarnecer las cortinas de las ventanas (22,17 r<sup>s</sup>); por la hechura de dichas cortinas (32 r<sup>s</sup>); por la de las referidas cubiertas de encerado para los altares (0,16 r<sup>s</sup>) y por 6 varas de damasco carmesí de lana para cubrir los asientos de los confesionarios, colectoría y nuevo banquillo del maestro de ceremonias (67 r<sup>s</sup>).

42. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 099. Recibo núm. 6, de 15 de junio de 1780.

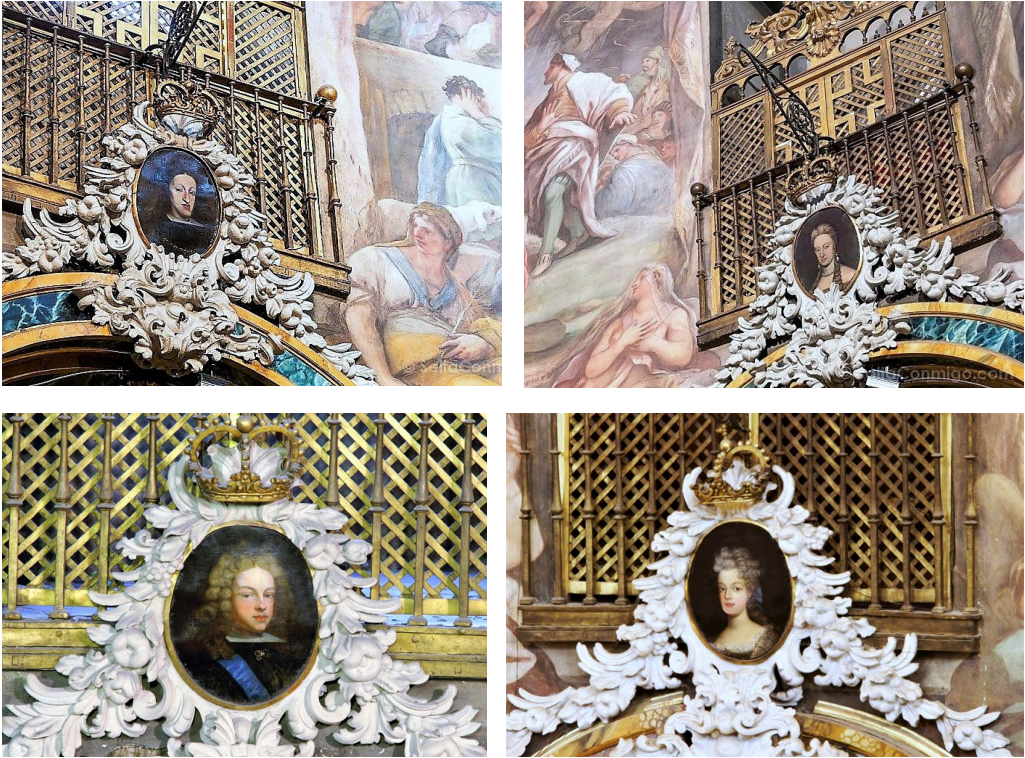


Figura 10. Nicolás Antonio de la Cuadra, *Retratos de Carlos II y María Ana de Neoburgo*, (arriba) y *de Felipe V y María Luisa de Saboya*, (abajo) ca. 1702 y Jorge Balze, *Festones tallados*, 1780. Remate de los altares laterales cercanos al altar mayor. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: El Tomavistas.

(600 r<sup>s</sup>) (Figs. 5 y 11) –dibujo preparatorio no localizado–; los cerrajeros Juan González y Eugenio Belasco, el primero por diversas cerraduras, bisagras, pernios y varillas de confesionarios, sagrarios, ventanas (330 r<sup>s</sup>) y el segundo por las “dos cornucopias para las manos de los dos mancebos de los pedestales del Altar Maior”<sup>43</sup> (12 r<sup>s</sup>); Antonio Rodríguez, marmolista, por “resano, limpieza y lustrado del altar mayor y colocar 6 arandelas de bronce en la peana del santo y componer la nube” (308 r<sup>s</sup>); Facundo de Torres, latonero y bronceista por fundición de 32 candeleros, remates de la barandilla del presbiterio, platear cornucopias del tabernáculo y limpiar todo el bronce del altar mayor (1.552 r<sup>s</sup>); Joseph Segui, solador por trabajo y baldosas (73 r<sup>s</sup>); Domingo Folgar, altarero, por el sacudido de toda la iglesia, limpiar vidrieras, mudar andamios para la pintura por toda su circunferencia (660 r<sup>s</sup>);

43. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 101-103 -recibo núm. 7, de 17 de junio- y 104-105 -recibo núm. 8 de 15 de junio de 1780-, respectivamente. Sobre los [ángeles] mancebos, véase: María Teresa Cruz Yábar, “El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes”.





Figura 11. Púlpito. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Fotografía antigua donde se aprecia el púlpito aún con el pie y la cátedra, pero no el tornavoz (izq.). Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez. Estado actual y detalle de la decoración tallada de la cátedra por Jorge Balze en 1780 (centro y drcha).

Manuel García, platero, limpiar y resanar toda la plata de la iglesia según cuenta adjunta en su recibo de 20 de junio (681 r<sup>s</sup>); Juan de Alcolea oficial de albañil por abrir las cuatro hornacinas en las paredes para los confesionarios (147,17 r<sup>s</sup>); Francisco Mazarrín, vidriero, por plomo para asegurar peana del santo, por cristales de las puertas de cuatro sagraios y por las ocho rejillas de palastro de latón fino para confesionarios y colecturía (312 r<sup>s</sup>); y por 6 crucifijos pequeños de bronce dorado para los seis altares (60 r<sup>s</sup>). Además, anotó el coste de diferentes materiales textiles y su hechura destinados todos a la iglesia. En total ascendió el gasto a 46.588,27 r<sup>s</sup>.

En la cuenta, se añadía seguidamente la observación de que, acabadas las fiestas de San Antonio, se continuó con la renovación de los Altares de *Santa Isabel* y de *Santa Engracia* (Figs. 12 y 13), y el arco de entrada (Figs. 14 y 15), cuyas partidas de gastos a los artífices mencionados en las partidas anteriores se incluyen a continuación<sup>44</sup>: se pagó a Francisco Javier de Ugena por materiales y jornales invertidos en trabajos similares a los realizados en los otros altares (2.816 r<sup>s</sup>); a Jorge Balze por los adornos de talla (600 r<sup>s</sup>) (Figs. 12, 13 y 16); a Manuel de Blas por el jaspeado y dorado de los dos altares y arco [de entrada] (8.072 r<sup>s</sup>) (Figs. 14 y 15) y por el pintado y corleado de la

44. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 086-095, aquí 091-092. Especifica los gastos que corresponden a los recibos núm. 16 al núm. 21 y partidas semejantes a las reseñadas en la nota anterior: 32 y ½ varas de galón pajizo para las cubiertas de los dos últimos altares y el mayor (17,10 r<sup>s</sup>) y sus echuras (15 r<sup>s</sup>) y 3 juegos de sacras para estos dos altares y el mayor (10,17 r<sup>s</sup>). Los recibos correspondientes por obras similares a las descritas en los anteriores recibos en AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 121-135 con fechas comprendidas entre el 20 de julio y el 31 de octubre.



Figura 12. Nicolás Antonio de la Cuadra, *Retratos de Felipe III y Felipe IV*, ca. 1702 y Jorge Balze, *Festones tallados*, 1780. Iglesia de San Antonio de los Alemanes (interior), Madrid. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: El Tomavistas.

colecturía y un confesionario (500 r<sup>s</sup>); a Francisco Cazas por refrescar, remendar y componer los dos citados cuadros, resanar la pintura de la circunferencia del referido arco y pintar una moldura sobre el zócalo de toda la iglesia “por exigirlo la Arquitectura del enumpciado Arco” (410 r<sup>s</sup>); y a Juan Alcolea por jornales y material empleados en el arco y en su pórtico (73,13 r<sup>s</sup>); con los pequeños gastos sin el número de recibo reseñado la cuenta, el coste global se elevaba a 59.102 r<sup>s</sup> y 33 mrs.

A continuación, Rocha hacía una lista de los objetos que se vendieron para sufragar parte de los gastos y que supusieron una rebaja de 2.425 r<sup>s</sup> y 5 mrs del total mencionado, además de 147 r<sup>s</sup> y 24 mrs de limosna recogida en la caja del pórtico de la iglesia<sup>45</sup>. Así mismo adjuntaba una “Nota de varios Piadosos Suplementos q<sup>e</sup> ha echo un Devoto del Santto para la renovación de los Altares y demás ejecutado en la Yglesia” por un total de 3.754,08 r<sup>s</sup><sup>46</sup>, en la q<sup>e</sup> se incluyen la “urna de la Dolorosa” (540 r<sup>s</sup>); “dorado de la urna y retocado de la Ymagen de talla de la Purísima Concepción” (350 r<sup>s</sup>) (Fig. 17); los frescos, comidas y cenas de los trabajadores (638,08 r<sup>s</sup>); “quatro quadritos con figuras plateadas de bajo Relieve sobre Esmalte colocados en las Puertas de los Sagrarios de los Altares S<sup>ta</sup> Ana, S<sup>n</sup> Carlos, S<sup>ta</sup> Ysabel y S<sup>ta</sup> Engracia que representtan varios sucesos del viejo y nuevo Testam<sup>to</sup>” (300 r<sup>s</sup>) (Fig. 8); “una miniatura para la Puerta del Sag<sup>rio</sup> del Altar del S<sup>to</sup> Christo” (30 r<sup>s</sup>)

45. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 086-095, aquí 092-095. 31 arrobas de hierro de una reja de la fachada del santo y varios barrotes y antepechos a 20 r<sup>s</sup> la @; 60 libras de metal que pesaron 32 candeleros; un marquito de plata de la lámina que estaba en el sagrario del altar de la Concepción y que se iba a utilizar para la puerta del sagrario de dicho altar (279 r<sup>s</sup>); añadidos al marco de plata de la Dolorosa que se colocó en el altar del Cristo y pesaron onza y media a 20 (30 r<sup>s</sup>); la madera dorada que se quitó de los seis altares y arco de entrada; el antiguo púlpito, las dos losas de piedra berroqueña de las cuatro que se quitaron del zócalo para los confesionarios (las otras dos se reservaban para fijar los pies derechos de la tribuna para los músicos); clavazón y otras cosas.

46. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 139-140.

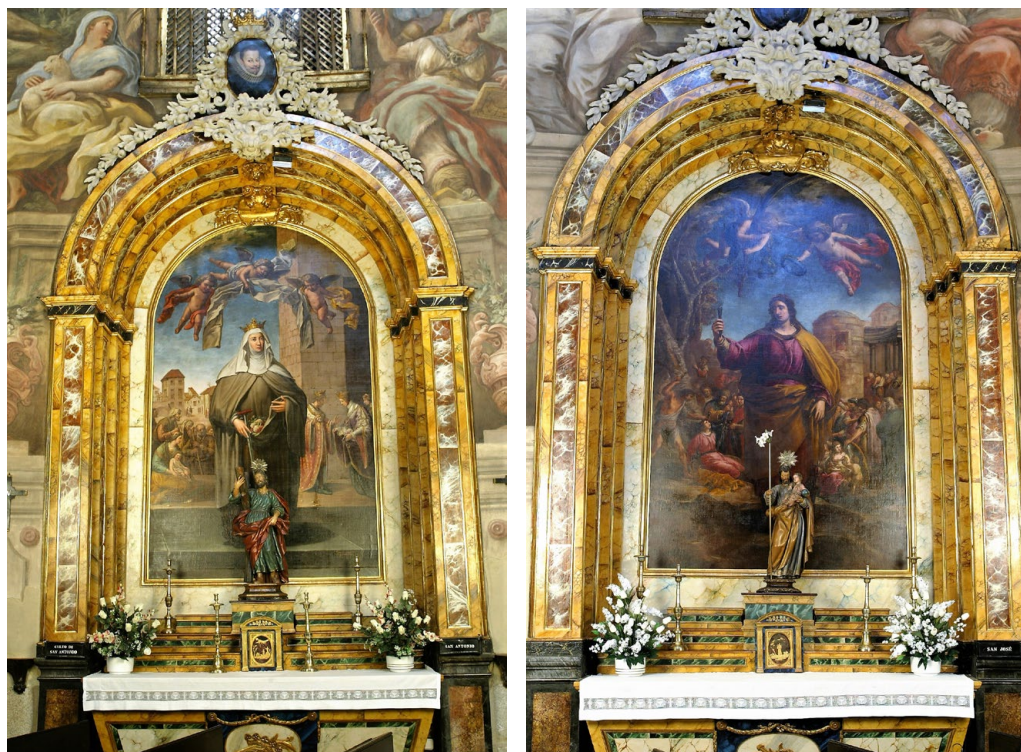


Figura 13. Retablos laterales (pies): Eugenio Cajés, *Santa Isabel de Portugal*, 1631 (izq.). Eugenio Cajés, *Santa Engracia*, 1631 (dcha.). Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.

(Fig. 18); “los quatro Angelitos dorados con sus attributos q<sup>e</sup> adornan el tabernáculo del Altar Mayor” (220 r<sup>s</sup>)<sup>47</sup>; el coste de su transparente (280 r<sup>s</sup>); dos bandejas de hojalata para las dos creencias del altar mayor (80 r<sup>s</sup>); 38 ramos cincelados en hojalata para adorno de las graderías de los seis altares y los dos canastillos de flores del mismo material para las cornisas de las puertas de la sacristía y compañera (326 r<sup>s</sup>); 3 docenas y media de macetas plateadas para varios ramos de flores de seda (168 r<sup>s</sup>) y docena y media de flores de Italia (72 r<sup>s</sup>) y el “Quadro de la Trinidad colocado en el Altar de la Purísima Concepción” (750 r<sup>s</sup>), cuyo autor no se especifica, pero que podría ser el propio Francisco Cazas (Fig. 3).

Acompañaba a estos pliegos de cuentas una carta firmada el mismo día 2 de noviembre por Rocha dirigida al mayordomo para anunciarle que había dado fin a toda la obra con un coste de 56.677 r<sup>s</sup> y 28 mrs y que podía presentarse al público el día de San Carlos, que era el 4 de noviembre<sup>48</sup>. Un día después, el Marqués de Alcañices informaba a

47. Véase: María Teresa Cruz Yábar, “El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes”.

48. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 083-085.



Figura 14. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Vista desde el centro de la iglesia hacia la entrada en los pies. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.



Figura 15. Jorge Balze, Adornos de talla del arco de entrada. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: <https://www.vuelocondestino.com/la-iglesia-mas-bonita-de-madrid/>.



Figura 16. Nicolás Antonio de la Cuadra, *Retrato de Mariana de Austria*, ca. 1702 y Jorge Balze, *Festones tallados*, 1780. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. © Fotografía: El Tomavistas.

la Junta de ello y de que las cuentas y los 21 recibos adjuntos “acreditan su legítimo pago”, y pedía que “a fin de q<sup>e</sup> no existiendo caudales sobrantes en la Mayordomía, disponga V.E. se tomen de Arcas los 54.721 r<sup>s</sup> y 3 mrs de v<sup>n</sup> q<sup>e</sup> se hallan depositados en esta forma: los 40.094 r<sup>s</sup> y 29 mrs, del legado de la exma. S<sup>ra</sup> Marq<sup>sa</sup> de Astorga, 10.000 r<sup>s</sup> de caudal del S<sup>to</sup> y los 4.626 r<sup>s</sup> y 8 mrs de las fianzas de Simón González”<sup>49</sup>.

El 10 de noviembre, el marqués de Alcañices escribió a la Junta, solicitando se agradeciese y gratificase a José de la Rocha<sup>50</sup>; un mes después, el 9 de diciembre, esta contestaba que se le darían las gracias, pero expresaba su disgusto por tan excesivo gasto no comunicado antes e informó al marqués que se aprobaba el que se pagase inmediatamente con los fondos que había en el arca tal y como él mismo había sugerido<sup>51</sup>. Efectivamente, el entonces contador del Santo, Juan Manuel de Castro, había advertido el 5 de diciembre, de que debería haberse planificado la intervención en la iglesia para que se hiciera a lo largo de tres años e ir pagando anualmente 18.925 r<sup>s</sup> y 32 mrs para evitar que se hubiera llegado, en sólo seis meses, a un gasto de 62.857 r<sup>s</sup> y 7 mrs, a los que había que restar el gasto y suplemento de

49. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 079-081; cita aquí: 080-081.

50. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 141-143.

51. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 082 decisión de la Junta y 150-153, copia de la carta al marqués de Alcañices.



Figura 17. *Inmaculada Concepción* (talla titular del altar de *La Trinidad*), siglo XVIII. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.

un devoto y las limosnas y dinero obtenido de las ventas<sup>52</sup>. El 15 de diciembre de la Rocha reconocía “los grandes expendios que, a pesar de mi vigilante economía, se han causado, dejando exausto el caudal del Santo”<sup>53</sup>.

La conclusión del contador de San Antonio, Juan Muñoz de Valdivieso, a 29 de diciembre de 1780, recoge un cargo total al mayordomo por los mencionados 62.857 r<sup>s</sup> y 7 mrs por la obra, con advertencia de que no se había formado relación alguna de la venta de los despojos como hubiera convenido, ni tampoco de diversas partidas de las limosnas que se recogían los días de fiesta y los martes, y las del cepo de la iglesia que se habían utilizado para los pagos<sup>54</sup>. Pasados dos meses y medio, el marqués de Alcañices informó que había solicitado limosna a los Príncipes e Infantes para sufragar los gastos y que éstos dieron de una vez 4.200 r<sup>s</sup>: los primeros 25 doblones cada uno y la Infanta, D<sup>a</sup> María Josefa 20 doblones, mientras los “S.<sup>res</sup> Ynfantes D.<sup>n</sup> Gabriel y D.<sup>n</sup> Antonio no han determinado hasta ahora” nada<sup>55</sup>. Sin embargo, un día después enviaba otro escrito a la Junta sugiriendo que el púlpito se quedara fijo en la iglesia –dónde y cómo estaba– y no se desmontase cada vez que fuera utilizado pues podía deteriorarse<sup>56</sup>. Pero a esta propuesta tan prudente encaminada a no hacer nuevos gastos, acompa-

ñaba otra que iba a suponer un dispendio más: la construcción de un quinto confesionario por 800 r<sup>s</sup> que se colocaría en la pared de enfrente “para que haga simetría con el púlpito”; argumento éste, el del equilibrio compositivo, que le pareció necesario reforzar a continuación con la defensa de que la nueva obra era indispensable en los días de

52. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 079-082.

53. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 147-149. Dirigida a D. Josef Hernández de Larrea.

54. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 076-078. El escrito va dirigido al Conde de Puñonrostro.

55. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 154-155. Carta de 15 de marzo de 1781.

56. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 159-162, aquí 160-161.

aglomeración de fieles y sacerdotes en la iglesia y –lo que es irónico– “respecto tenemos las limosnas de sus altezas p.<sup>a</sup> este y otros gastos menudos que se ofrezcan”<sup>57</sup>.

### 3. El capellán don José de la Rocha y su equipo artístico

Los documentos de que hemos dado cuenta en el punto anterior permiten entrever una especie de buen entendimiento entre el mayordomo marqués de Alcañices y su comisionado para la obra de los altares, el capellán José de la Rocha, para ir presentando a la Junta de forma gradual, con mucha habilidad, una primera propuesta que llevaba a otra y ésta a una tercera y así sucesivamente, hasta lograr que la idea inicial de los cofrades, que era colocar en los altares de la iglesia las imágenes de la Concepción, San José y San Miguel, derivara en una reforma de los seis altares laterales, cambio de púlpito y confesionarios, refresco de la pintura que cubría la bóveda y paredes de la iglesia, mejora del altar mayor con una guirnalda, adiciones de credencias, repisas, barandillas, retoques varios y multitud de pequeñas mejoras.

Además, el marqués y su comisionado se ocuparon de adquirir en 1780 un gran número de objetos de culto con los que renovaron un ajuar que estimaban ya deteriorado. La primera solicitud a la Junta es del marqués, lleva fecha de 17 de diciembre de 1779 y se refiere a una buena cantidad de objetos específicamente usados en la liturgia de la Semana Santa que, o faltaban, o era preciso sustituir<sup>58</sup>. En 4 de



Figura 18. *Aparición de la Virgen a Santo Domingo* (esmalte decorando la puerta del sagrario del altar de la *Crucifixión*), siglo XVIII. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Hermandad del Refugio y Piedad, Madrid © Fotografía: Cuauhtli Gutiérrez.

57. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 159-162, aquí 161-162.

58. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-3, 538-540: “El Marqués de Alcañices, May.<sup>mo</sup> de S.<sup>o</sup> Ant.<sup>o</sup>. dice: Que informado de q<sup>e</sup> en el año próximo pasado se hallaron menos algunas cosas pertenecientes al culto Divino, y q<sup>e</sup> otras se necesitan componer p.<sup>a</sup> q<sup>e</sup> tengan mejor uso, espe-

febrero de 1780 pedía una alfombra para el presbiterio, porque estaba cubierto de esteras, y unas credencias<sup>59</sup>. El 7 de abril, el capellán presentaba una cuenta de 8.130 r<sup>s</sup> y 8 mrs cuya partida más destacable era la alfombra turca usada que costó 1.000 r<sup>s</sup>, “un precioso crucifijo para la adoración de Viernes Santo” que había hecho el escultor Tomás Calderón de la Barca, encarnado y pintado por el ya citado Manuel de Blas, cuyos honorarios importaron 300 y 90 reales respectivamente y una encuadernación de plata de un Diurno para las Vísperas y Completas en las funciones clásicas, que importó 741 r<sup>s</sup> y 30 mrs<sup>60</sup>. Destaca la variedad de telas –tafetán y tafetán doblete, terciopelo, damasco, matizado, raso– usadas en distintas almohadas y almohadones, cortinas, paños de hombros para el sacerdote y otros diversos usos, todos con sus forros, envoltorios para cubrir las cruces y los altares en Semana Santa así como una pieza de tela de lama de plata rica forrada en tafetán doble con encaje de oro y cinta de tisú de plata y oro brillante para cubrir el cáliz de la reserva del Santísimo en Viernes Santo, más cordones y borlas para todas estas obras que hizo el cordonero Martín López por 714 r<sup>s</sup>. El carpintero Francisco de Ugena hizo unos armarios para la plata, tres atriles para las lecturas de Semana Santa y arregló las credencias y bancos del presbiterio; pasó su cuenta de 562 r<sup>s</sup> en marzo. El dorador ya citado, Manuel de Blas, había dorado y pintado de jaspe lo que Ugena había reparado y cobró 534 r<sup>s</sup><sup>61</sup>.

A la vista de la intensísima ocupación que tuvo don José de la Rocha durante el año 1780 en las obras y compra de ajuar, nos interesó profundizar en lo posible en la personalidad de este capellán, pues desde el agustino Osvaldo no se había visto otro tanto en la iglesia de San Antonio. Su nombre completo era José Lorenzo de la

---

cialm.<sup>te</sup> en la Semana S.<sup>ta</sup> p<sup>a</sup> q<sup>e</sup> los divinos oficios de aq<sup>l</sup>. tpo. se celebren con la solemnidad q<sup>e</sup> representan; y así le parece al Mayordomo se puedan prevenir con tpo. Un paño rico de ombros (como el q<sup>e</sup> hay) p<sup>a</sup> el Diácono, quando sube y baja el cáliz con la Sagrada Ostia, el Jueves y Viernes Santos; tres fundas p<sup>a</sup> las Almoadas de tafite Morado q<sup>e</sup> las q<sup>e</sup> hay son de Damasco encarnadas, donde se hechan el Preste y Ministros el Viernes y Sábado Santo; otra funda o Almoada preciosa morada para la adoración de la S.<sup>ta</sup>. Cruz; un tapete largo de seda también morado sobre el que se debe poner la dicha Almoada; un paño rico blanco bordado de morado con q<sup>e</sup> se debe cubrir la misma Almoada; una Cruz con Cruzifijo q<sup>e</sup> sea más chico y cómodo que el que hay p<sup>a</sup> el Ecce Lignum Crucis; componer el canapé donde se sientan el Preste y Ministros; componer la varilla donde se pone la Cortina para cubrir el Santo, desde el Viernes de Pasión hta. el Sábado Santo; comprar un Diurno de Cámara con su cubierta de terciopelo carmesí, broches y cantoneras de plata correspon<sup>tes</sup> a los demás q<sup>e</sup> hay para hechar las capitulas el Preste en las Vísperas y Completas de las funciones, lo q<sup>e</sup> se debe guardar p<sup>a</sup> semejantes casos con algunas otras cosas q<sup>e</sup> se procurará examinar su falta; todo lo que pongo en noticia de la Junta a fin de q<sup>e</sup> determine sobre el asunto lo q<sup>e</sup> tuviere por conveniente. / Mad<sup>d</sup>, 17 de Diz<sup>re</sup> de 1779. / [firmado:] M. El Marqués de Alcañices, Mayordomo del Santo”.

59. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-3, 541.

60. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-3, 544-547.

61. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-3, 572-574.



Rocha Betancourt, nacido en 1714 en Gran Canaria y miembro de una familia de renombre de la isla<sup>62</sup>. Según Lorenzo Lima, del que extraemos todas las noticias que mencionamos a continuación, este eclesiástico atendía encargos que le hacían desde el archipiélago, en especial a partir de 1778. El más destacado fue el de procurar al cabildo de la catedral de Santa Ana de Las Palmas un retrato del ya entonces cardinal y patriarca de Indias, don Francisco José Delgado y Venegas. Delgado había sido obispo de Canarias hasta 1768, en que se proveyó en su persona el obispado de Sigüenza, y había dejado un magnífico recuerdo en dicho cabildo por su adecuado comportamiento y por sus activas gestiones para la reedificación de la catedral. Aunque la comisión a José de la Rocha se había hecho a fines de 1778, hubo demoras que alargaron la terminación de la pintura un año, entre ellas la necesidad del pintor de desplazarse a algunos Reales Sitios donde se encontraba su modelo. El 30 de diciembre de 1779 firmaba un recibo su autor, el pintor Francisco Cazas, por un precio de 3.300 reales incluidos los gastos de desplazamiento. El 4 de diciembre, el capellán había pagado 80 reales por un “marco de madera tallado a la greca, con un canastillo de flores y dos festones que adornan”, a un tallista cuyo nombre era “Pedro Salve”, según señala Lorenzo Lima<sup>63</sup>; pensamos que ha de ser una errónea lectura –o una errata en el documento original– pues no conocemos a ningún tallista en Madrid con ese nombre y su proximidad fonética hace muy probable que sea Jorge Balze. En enero de 1780, de la Rocha pagó 1.080 r<sup>s</sup> al pintor Manuel de Blas por la pintura y dorado de dicho marco<sup>64</sup>.

Lorenzo Lima se refiere a “la vía madrileña” para aludir a don José de la Rocha como comisionado frecuente por parte del cabildo palmense para gestionar la hechura de obras de arte en Madrid<sup>65</sup>. Afirma que el capellán hizo numerosos envíos de “libros, telas de uso profano, ornamentos, instrumentos musicales, vajillas, pinturas, pequeñas piezas de mobiliario, estampas, útiles devocionales, tapetes, bienes domésticos, joyas y muy probablemente esculturas”. En 1778, el canónigo Felipe Alfaro le encargó 22 varas de tisú de plata con flores de oro para un palio, que, por no existir en Madrid, hubo de ser encargado a París, más 33 varas de galón de oro mosquetero y cordones y borlas para todo ello que realizó en Madrid el cordonero Martín López que cobró 12.700 reales; en total, el coste se elevó a 22.483 r<sup>s</sup>. Especialmente interesante es su

62. Juan Alejandro Lorenzo Lima, “Para la memoria del pastor dadivoso: un retrato del arzobispo Delgado y Venegas en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria”, *Laboratorio de Arte*, núm. 32 (2020): 313-336, en esp. 321.

63. Juan Alejandro Lorenzo Lima, “Para la memoria del pastor dadivoso”, 321.

64. Juan Alejandro Lorenzo Lima, “Para la memoria del pastor dadivoso”, 322.

65. Juan Alejandro Lorenzo Lima, “Para la memoria del pastor dadivoso”, 322-325 que resumimos aquí.

observación respecto a un *Cristo a la columna* que costeó el canónigo Alfaro para un retablo de la iglesia dominica de Vegueta firmado por el escultor Tomás Calderón de la Barca y por el pintor Manuel de Blas, cuyo encargo relaciona Lorenzo Lima con el capellán de la Rocha con base en la homonimia con el pintor que doró y pintó el marco del retrato de Delgado. Menciona igualmente otras esculturas de Calderón de la Barca, un *San Blas* en la misma iglesia dominica y un *San Felipe Neri* en San Francisco, que atinadamente supone que facilitó el capellán desde Madrid.

En suma, la diligentísima actuación de José de la Rocha se explica desde una práctica anterior muy acrisolada. De nuevo acierta el autor canario cuando señala que “José de la Rocha supo valerse de maestros con alcance secundario a la hora de atender la demanda isleña, siempre de manera puntual y con un coste menor para los comitentes al no ser figuras de renombre en la corte ni en la Academia de San Fernando”<sup>66</sup>. Su equipo de artífices de segunda fila formado para atender los encargos de Canarias era, en efecto, el compuesto por el pintor Francisco Cazas<sup>67</sup>, el dorador y maestro de pintado Manuel de Blas, el escultor Tomás Calderón de la Barca<sup>68</sup>, el tallista Jorge Balze, y hasta un cordonero, Martín López. Cuando quiso utilizarlo para la obra de San Antonio, el capellán lo tenía más difícil ya que, en la Corte, la comparación con las obras de primeros maestros era sencilla. De ahí su continua preocupación por convencer a los miembros de la Junta de que era indispensable dar uniformidad a todo aquel conjunto de altares y

66. Juan Alejandro Lorenzo Lima, “Para la memoria del pastor dadivoso”, 324.

67. Francisco Cazas era marido de María Isabel, hija de Luis González Velázquez y prima de Antonio; véase: María Soledad Cánovas del Castillo Sánchez Marcos, *Antonio González Velázquez y la Academia de Bellas Artes de San Fernando* Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 88 (1999), 34. Se presentó a los concursos de Segunda clase de Pintura en los años 1763 y 1766; véase: *Distribución de los premios concedidos por el rey N.S. a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 3 de junio de 1763*, editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid: en la Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763):19 y *Distribución de los premios concedidos por el rey N.S. a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de agosto de 1766*, editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid: en la Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1766): 34. No se presentó a ningún concurso más. Le encontramos también como acreedor de la testamentaria por obras de color y dorado para el decorado de la casa del conde de Fuentes, resto de los 68.652 reales y 18 mrs que debían cobrar por lo realizado (Marqués del Saltillo, “Casas madrileñas del pasado”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo Ayuntamiento de Madrid*, núm. 51 (1945): 88).

68. En 1771 la parroquia de San Ginés de Madrid le encargó la restauración del paño de pureza del *Cristo a la columna* (Giacomo Colomo, siglo XVII, 166 cm., paso a la sacristía; donada por el marqués de Mejorada en 1699) y el fuste de esta, así como de la encarnación del *Ecce Homo* (Giacomo Colomo, siglo XVII, 80 cm. nave de la Epístola) y del *Cristo caído* (Nicolo Fumo, siglo XVII, paso a la sacristía) por los que le pagaron 1.320 reales (María Belén Basanta Reyes, “La parroquia de San Ginés de Madrid. Datos histórico-artísticos”, *Cuadernos de arte e iconografía*, núm. 17-18 (2000): 168, 195, 344, 345).

otros elementos de la manera más digna y económica posible, según se trasluce de los memoriales que hemos ido transcribiendo.

El capellán salió adelante con su propósito y podría decirse que su intervención fue acertada, de lo que es prueba que aquella reforma haya subsistido hasta el día de hoy en su mayor parte. No obstante, la Hermandad que aprobaba sus propuestas sabía bien de sus actividades en el campo de la gestión artística, y así se explica que se produjera el curioso lance que recoge la documentación, del que no podemos por menos de hacernos eco. El 31 de marzo de 1780, el marqués de Alcañices proponía que se retribuyera a José de la Rocha con “el sueldo de colector corresp.<sup>te</sup> a los quatro meses q.<sup>e</sup> sirvió este empleo enteramente, dándole al mismo tiempo las debidas gracias por el acierto, celo y eficacia con q.<sup>e</sup> ha desempeñado la confianza del Mayordomo aprobada p.<sup>r</sup> la Junta”<sup>69</sup>. A lo que esta respondió al día siguiente:

“Dese aviso al Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> May.<sup>mo</sup> significándole que la J.<sup>ta</sup> queda enterada de q.<sup>to</sup> expone en su representación; y q.<sup>e</sup> por ahora se reserva determinar sobre el particular mérito contraído p.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Jph Rocha en calidad de Colector Ynterino, como también de su desempeño en el cuidado de las obras q.<sup>e</sup> se executan en la R.<sup>l</sup> Yg.<sup>a</sup> de S.<sup>n</sup> Antonio. Y se encargue a S. E. q.<sup>e</sup> concluida la Comisión q.<sup>e</sup> tiene el mismo Rocha, se sirva recordar a la J.<sup>ta</sup> lo mismo q.<sup>e</sup> aora executa para resolver en su vista q.<sup>to</sup> estime conveniente”<sup>70</sup>.

La respuesta es un tanto desabrida y no nos consta que recibiera ninguna retribución especial ni entonces ni más tarde.

#### 4. La uniformidad. Una regla albertiana aplicada a unas modestas manifestaciones decorativas

En un análisis semántico de la palabra “uniformidad”, encontramos que su más recto sentido es el de “igualdad de forma” –a veces, similitud de formas– entre dos o más personas o cosas. Aunque su raíz sugiere un entronque directo con el término “unidad”, sin embargo, no es posible, pues unidad significa reunión de partes inseparables. De ahí el habitual discurso –en especial, de comentaristas políticos contemporáneos– que diferencia la unidad de la uniformidad, pues aún hoy son palabras frecuente e incorrectamente asociadas o, aún peor, usadas como sinónimos.

No nos resulta fácil averiguar de dónde procede la preocupación de la Junta de la Hermandad de San Antonio y de su mayordomo y su

69. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 031-034, aquí 033.

70. AHR, SA-AGIS. Leg. 533-6, 031-032.



Fig. 19. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. Vista desde los pies recorriendo el muro izquierdo hasta el altar mayor. © Fotografía: Adolfo-Gosálvez.

capellán por dar “uniformidad” al interior del templo (Fig. 19). Hemos de confesar que, en el lenguaje de los arquitectos académicos hemos topado algunas veces con un uso indistinto de las palabras “unidad” y “uniformidad”, pero no es habitual encontrar ni uno ni otro. Nuestros ejemplos procederán de Ventura Rodríguez, pues el arquitecto de Ciempozuelos tuvo oportunidades de abordar la reforma o restauración de edificios antiguos, especialmente góticos, en mayor número que otros arquitectos coetáneos. En su declaración de 1755 sobre la catedral de Burgo de Osma que amenazaba ruina, proponía reconstruirla entera a la manera de la “Architectura Gotica, sobre nuevos fundamentos con uniformidad, simetría, y correspondencia”<sup>71</sup> y las ventanas se volverían a hacer “con la uniformidad a las que hay hoy”<sup>72</sup>. La terminología de Rodríguez sigue viva cuando, poco después de su muerte, en octubre de 1785, se encomienda por la colegiata de Peñaranda de

71. *Declaración que hizo de la ruina de esta Santa Iglesia Don Ventura Rodríguez Maestro Arquitecto en 24 de abril de 1755*. Archivo de la Catedral de Burgo de Osma, Armario 19, tabla alta, leg. 14, citado en: Delfín Rodríguez Ruiz, “Ventura Rodríguez (1717-1785). El arquitecto, la Arquitectura y sus ideas en la España de la Ilustración”, en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, coord. Delfín Rodríguez Ruiz, 17-48 (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017), 21.

72. Javier Rivera Blanco, “Sobre Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias”, en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, coord. Delfín Rodríguez Ruiz (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017), 124.

Duero al maestro de retablos Pablo Álbaro la hechura de dos colaterales, en cuyo diseño debía de tener en cuenta “el altar maior, para que guarde uniformidad con este que parezca todo de una mano...”<sup>73</sup>. Rodríguez había trazado en 1783 y dirigido la construcción del altar mayor, patrocinado por el XIV conde de Miranda, y su preocupación por la conservación de la unidad de estilo debió de impregnar los espíritus de los comitentes.

Entendemos que los responsables de San Antonio utilizaron la expresión “uniformidad” en el mismo sentido que Ventura Rodríguez y, en cierto modo, como una modesta y tardía manifestación de la expresión albertiana *concinnitas*, la armonía entre las partes de un todo, sin rigidez, conciliada adecuadamente con la variedad que a la vez defiende el teórico genovés como expresión máxima de la *venustas* vitrubiana. Recordemos el consejo de José de la Rocha de combinar bien el colorido de los jaspes imitados y de emular al altar mayor solamente en el estilo arquitectónico y no en los materiales. ¿Convicción o pretexto? Quién lo sabe.

## Bibliografía

- Arranz Otero, José Luis e Ismael Gutiérrez Pastor. “La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (1999): 211-250.
- Basanta Reyes, María Belén. “La parroquia de San Ginés de Madrid. Datos histórico-artísticos”. *Cuadernos de arte e iconografía*, núm. 17-18 (2000): 1-402.
- Cánovas del Castillo Sánchez Marcos, Soledad. “Antonio González Velázquez y la Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 88 (1999): 31-56.
- Cruz Yábar, Juan María. “La pintura en lienzo de San Antonio de los Alemanes y el Refugio de Madrid” (Ciclo de conferencias de la Hermandad del Refugio, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 22 de septiembre de 2020) <https://www.youtube.com/watch?v=a-mOL-XI-Cxw>.
- . “Retablos, frescos y otras pinturas de la iglesia y hospital de San Antonio de los Portugueses, luego de los Alemanes (siglo XVII)”. *La Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid y La iglesia de*

73. María José Zaparaín Yáñez y Juan Escorial Esgueva, “Gusto y promoción en el contexto cortesano. Los condes de Miranda en el tránsito a la Contemporaneidad”, *De Arte*, núm. 18 (2019): 145.

- San Antonio de los Alemanes*, (pp. en prensa). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. CSIC, 2023.
- Cruz Yábar, María Teresa. "El retablo mayor de San Antonio de los Alemanes en Madrid (1761-1765): Fernández, Bernini y Villanueva (D. Diego)". *Archivo Español de Arte (CSIC)* 96, núm. 383 (2023): 255-274. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.34>
- Distribución de los premios concedidos por el rey N.S. a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 3 de junio de 1763*, editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: en la Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763.
- Distribución de los premios concedidos por el rey N.S. a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de agosto de 1766*, editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: en la Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1766.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro. "‘Para la memoria del pastor dadivoso’: un retrato del arzobispo Delgado y Venegas en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria". *Laboratorio de Arte*, núm. 32 (2020): 313-336.
- Rivera Blanco, Javier. "Sobre Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias". En: *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, coordinado por Delfín Rodríguez Ruiz, 117-143. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. "Ventura Rodríguez (1717-1785). El arquitecto, la Arquitectura y sus ideas en la España de la Ilustración". En: *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, coordinado por Delfín Rodríguez Ruiz, 17-48. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017.
- Salazar y Acha, Jaime de. "Los Osorio, un linaje de más de mil años al servicio de la Corona". *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 4 (1996-1997): 143-182.
- Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid: la iglesia de San Antonio de los Alemanes: IV centenario*, coordinado por Mariola Gómez Laínez. Madrid, Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, 2015.
- Zaparaín Yáñez, María José y Juan Escorial Esgueva. "Gusto y promoción en el contexto cortesano. Los condes de Miranda en el tránsito a la Contemporaneidad". *De Arte*, núm. 18 (2019): 135-155.

# *Tinch rebuda dels* *administradors de la confraria del Roser.* La cofradía de la Mare de Déu del Roser de Mataró y la promoción de objetos artísticos a través de los recibos (1721-1800)

*Tinch rebuda dels administradors de la confraria del Roser.* The brotherhood of the Mare de Déu del Roser Mataró and the promotion of artistic objects through receipts (1721-1800)

**Héctor López Silva**

Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró

## **Resumen:**

A lo largo de la época moderna, la cofradía de la Mare de Déu del Roser de la ciudad de Mataró fue una de las entidades más activas en la vida parroquial. Esta bulliciosa actividad queda demostrada con los numerosos recibos emitidos por la administración de esta cofradía. En ellos, encontramos pagos a escultores, doradores, plateros o sastres, que nos aportan información respecto a la adquisición y mantenimiento de objetos artísticos destinados al culto a la Mare de Déu del Roser. Con el presente artículo, nos proponemos, en primer lugar, explorar en qué objetos artísticos o litúrgicos invertía la cofradía de la Mare de Déu del Roser sus fondos. Y, en segundo lugar, nos proponemos cubrir un vacío documental, ya que el único libro de cuentas que se conserva de la cofradía acaba en 1717. Es gracias a estos recibos, que podemos reseguir la adquisición de patrimonio por parte de esta cofradía.

**Palabras clave:** Mataró; cofradía de la Mare de Déu del Roser; recibos; patrimonio; adquisición; mantenimiento.

**Abstract:**

Throughout the early modern period, the Mare de Déu del Roser confraternity from the town of Mataró was one of the most active confraternities in the parish life. This bustling activity is shown through the numerous amounts of receipts generated by the ruling board of this confraternity. Among them we find payments to sculptors, tailors, gilders, and silversmiths, and they offer information about the acquisition and maintenance of artistical objects destined to the cult of the Mare de Déu del Roser. With this paper we want to know in which kind of artistical and liturgical objects did the confraternity of Mare de Déu del Roser invest its funds. On the other hand, we intend to fill the historical gap that exists inside the documentation that has survived from this confraternity, because the only accountability book that has arrived to our days, ends in 1717.

**Keywords:** Mataró; Mare de Déu del Roser confraternity; receipts; patrimony; acquisition; maintenance.

## 1. La devoción a la Virgen del Rosario y su implantación en Mataró

Con la difusión de los postulados tridentinos, empezaron a surgir nuevas cofradías, con un marcado sesgo devocional, centradas especialmente en la difusión y consolidación del culto mariano. Así, durante buena parte de los siglos modernos, asistiremos a la aparición de gran número de cofradías bajo una u otra advocación de la Virgen, tomando especial relevancia, en el ámbito catalán, las cofradías bajo advocación de la Virgen del Rosario<sup>1</sup>. La propagación de este culto mariano se debió a los esfuerzos de la orden de los dominicos, quienes dieron a conocerla a través de la predicación, pero también de la erección de cofradías que debían estar controladas tanto por el Padre Provincial, encargado de revisar los libros de las cofradías, como con la asistencia a las celebraciones organizadas por las cofradías del Rosario<sup>2</sup>.

A diferencia de lo que ocurría con las cofradías de terciarios, las cofradías del Rosario nunca tuvieron un carácter restringido, hecho que posibilitó, en primer lugar, una rápida difusión; y, en segundo lugar, que los miembros de estas cofradías provinieran de todos los estratos de la sociedad. Así, y en una primera fase de expansión, los frailes dominicos que se dedicaron a predicar y difundir el Rosario

1. Joaquim M. Puigvert, *Església, territori i sociabilitat segles XVII-XIX* (Vic: Eumo editorial, 2001), 169.

2. Caterina Capdevila Wering, "Les confraries del Roser a la diòcesi de Girona. La capella del Roser de Sant Pere d'Ullastret (1593-1766)", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 48 (2007), 134.



recibieron gran colaboración de los estratos intermedios de la sociedad. Entre los fundadores o promotores de las primeras cofradías, encontraremos a la pequeña nobleza catalana; a la incipiente burguesía; al campesinado acomodado; e incluso a rectores y canónigos<sup>3</sup>.

En el caso que nos ocupa, la cofradía del Rosario de Mataró fue fundada el 1575, bajo el impulso de quién fuera rector de la parroquial iglesia de Santa María de Mataró, Joan Palau. El rector Palau, que sería el encargado de introducir en Mataró los postulados tridentinos, escogió una advocación que estaba acorde a los mismos, difundiendo, a través de la fundación de esta cofradía, la oración, tanto privada como colectiva, del rosario<sup>4</sup>. Como ya hemos dicho anteriormente, entre los primeros difusores y promotores de estas cofradías encontramos a representantes de todos los estratos de la sociedad. El caso de Mataró no sería distinto, puesto que encontramos a nobles, mercaderes, licenciados, campesinos, pescadores y artesanos<sup>5</sup>.

Gracias a esta presencia de los diferentes estratos de la sociedad, la cofradía del Rosario se convirtió, especialmente en el siglo XVIII, en una de las más activas de la ciudad de Mataró. Así, los administradores de esta mandaban celebrar entre tres y cinco misas mensuales, que iban acompañadas de sus correspondientes rezos de completas; también de forma mensual, se celebran misas de aniversario en recuerdo de los cofrades difuntos. Fuera de estas celebraciones, la cofradía del Rosario se encargaba de organizar, también de manera mensual, una procesión por el interior de la iglesia de Santa María, rezando el Rosario y portando un tabernáculo con una imagen de la Virgen del Rosario. Así mismo, también era la encargada de organizar los oficios que se celebraban en mayo y octubre en honor al a Virgen del Rosario; del oficio en conmemoración de la Anunciación y de la Natividad de la Virgen; y del oficio a dos santos de la orden de los dominicos: San Domingo de Guzmán y San Ramon de Peñafort<sup>6</sup>.

Para financiarse, la cofradía del Rosario se valió de diferentes vías: la cuota que tenían que pagar los cofrades una vez eran asentados en el libro correspondiente (de hombres o de mujeres); las bacinas que se colocaban enfrente del retablo; la captación de limosnas todos los domingos por la mañana por las calles de Mataró (conocida con el nombre de *sistelles de la Mare de Déu*); un diezmo que la cofradía

3. Puigvert, *Església, territori i sociabilitat*, 173-175.

4. Ramon Reixach i Puig, *Els pares de la república. El patriciat a la Catalunya urbana moderna. Mataró, segles XV-XVIII* (Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 2006), 91.

5. Lluís Ferrer i Clariana, *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple* (Mataró: Museu i Arxíu Històric Arxiprestal i Obra de Sant Francesc, 1971), 2: 75.

6. Héctor López Silva, "La vida parroquial al segle XVIII. Una aproximació a través dels llibres de Cantar i Funerària", *Fulls del Museu Arxíu de Santa Maria de Mataró*, núm. 124 (junio de 2019), 24.

percibía de la venta de vino que hacía la cofradía de Santa Ana de jornaleros y labradores del campo; diferentes censos y censales establecidos por particulares, entre los que destacaba el que pagaba el Ayuntamiento de Mataró por valor de 1.000 libras barcelonesas; o los donativos puntuales que se recibían de particulares<sup>7</sup>.

## 2. Un retablo, un tabernáculo y un paso para Semana Santa

La primera referencia documental al retablo de la Virgen del Rosario es de una visita pastoral celebrada en 1588. En dicha visita, se menciona un retablo dorado con una imagen de talla de madera, iluminado por tres lámparas y dos candelabros. En la siguiente visita pastoral, celebrada en 1594, la decoración del retablo se había completado con dos ángeles de talla, que acompañaban a la imagen de la Virgen, y con la presencia de dieciséis cuadros que representaban los diferentes misterios del rosario<sup>8</sup>.

Sin embargo, este primer retablo sería substituido, a finales del siglo XVII, por otro más acorde a los nuevos gustos barrocos (Fig. 1). El tres de febrero de 1691, la cofradía del Rosario y los escultores Antoni Riera y Lluís Bonifàs, formalizaron un contrato por un valor total de 1.022 libras barcelonesas, para la construcción de un nuevo retablo. Aunque en el contrato constaran estos dos escultores, serían Antoni Riera y su hijo Marià, los encargados de llevar a cabo la construcción del nuevo retablo. Un recibo, fechado a 20 de junio de 1695, constaba como acabado, faltaba, pues, iniciar el largo proceso de dorarlo. En un primer momento la cofradía apostó por el dorador Joan Urgellès, quién debió trabajar en el retablo hasta su muerte. Urgellès sería substituido por el dorador Francesc Manent i Castellà, quién se encargaría de acabar la decoración del retablo, en 1712<sup>9</sup>.

A lo largo del siglo XVIII, a través de los recibos que se conservan, no se encuentran nuevas referencias a grandes intervenciones hechas en el retablo. Una de ellas es de 1774, cuando se pagó a Esteve Casals una libra y trece sueldos por encarnar y platear un Cristo crucificado que había en el retablo<sup>10</sup>. El otro recibo que conservamos que mencione el retablo es de 1782, cuando se pagó a Isidro Font una libras y ocho

7. Ferrer i Clariana, *Santa Maria de Mataró*, 2: 75-76.

8. Lluís Ferrer i Clariana, *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple* (Mataró: Museu i Arxiu Històric Arxiprestal i Obra de Sant Francesc, 1968), I: 65.

9. Aurora Pérez Santamaría, "El retaule del Roser de Santa Maria de Mataró". *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 30 (enero de 1988), 4-5.

10. Recibo del 10 de mayo de 1774, 1774/07. Véase en Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (en adelante MASMM), Mataró. Arxiu de la Confraria del Roser caixa 1.



Figura 1. Antoni Riera y Lluís Bonifàs, *retablo de Nuestra Señora del Rosario*, 1691-1695. Parroquia de Santa María de Mataró (Barcelona).

suelos por la enramada que se colocó para las celebraciones del primer domingo de mayo y del primer domingo de octubre<sup>11</sup>.

Como hemos dicho más arriba, la cofradía del Rosario organizaba, de manera mensual, una procesión por el interior de la iglesia

11. MASMM. Recibo del seis de mayo de 1783, 1782/02.

parroquial de Santa Maria. Para este fin, se construyó un tabernáculo con una imagen de la Virgen del Rosario. La primera referencia que se conserva de dicho elemento es de 1619, cuando se encargaron ocho ángeles que debían servir para acompañar a la imagen de la Virgen del Rosario que iba en el tabernáculo<sup>12</sup>.

El 10 de febrero de 1729 se pagaron 40 libras al escultor Joan Vilà por la construcción de un nuevo tabernáculo<sup>13</sup>. Un año más tarde se pagaría a dicho escultor la cantidad de 31 libras y catorce sueldos “per acabar de satisfacer lo treball del tabernacle”<sup>14</sup>. Para iluminar el tabernáculo se encargaron ocho palmatorias a Jaume Roger, quién recibió cinco libras con doce sueldos por su trabajo<sup>15</sup>. Y para adornarlo el conjunto se contrataron los servicios del ya conocido dorador Francesc Manent, quién recibió 50 libras en pago por sus trabajos<sup>16</sup>. No será hasta 1747 cuando volvamos a encontrar referencias al tabernáculo; en ese año, se pagaron veintidós libras al platero Josep Vivas por un rosario de plata y el remiendo de las imágenes, también de plata, que iban en el tabernáculo: la Virgen del Rosario, San Domingo de Guzmán y San Ramon de Penyafort<sup>17</sup>. La siguiente referencia es de 1785, cuando se pagó al dorador Fèlix Illas una libras y diez sueldos por encarnar “la Mare de Déu de Plata”<sup>18</sup>. Finalmente, el último recibo que menciona al tabernáculo es de 1799, cuando se pagaron 12 libras y 10 sueldos al carpintero Francesc Plana por, entre otras, “compondré unes palmatòries per lo tabernacle”<sup>19</sup>.

Otro de los elementos que destacan a lo largo de los recibos estudiados es el misterio procesional que la cofradía del Roser tenía para las procesiones de Semana Santa. El primer recibo que nos aporta información sobre paso es de 1725, cuando se pagaron dos libras al dorador Francesc Manent “per adobar la figura del misteri”<sup>20</sup>; otro de los primeros recibos que se conservan sobre el misterio nos aporta información sobre la decoración floral que llevaba: ocho docenas de rosas, adquiridas a Jaume Colomer por una libras y 12 sueldos; quince docenas de rosas y catorce clavales adquiridos a la señora del notario Josep

---

12. Manel Salicrú i Puig, “El tabernacle del Roser” *Sessió d’Estudis Mataronins*, núm. 2 (1984), 99.

13. MASMM. Recibo del 10 de febrero de 1729, 1729/01, Arxiu de la confraria del Roser, caixa 4.

14. MASMM. Recibo del cuatro de junio de 1730, 1730/04.

15. MASMM. Recibo de ocho de agosto de 1729, 1729/10.

16. MASMM. Recibo del tres de junio de 1730, 1730/03.

17. MASMM. Recibo de 27 de mayo de 1747, 1747/06.

18. MASMM. Recibo del primero de mayo de 1785, 1785/11. Véase en Arxiu de la confraria del Roser, caixa 1.

19. MASMM. Recibo del 22 de mayo de 1799, 1799/11.

20. Recibo del dos de junio de 1725, 1725/11. Véase en MASMM. Arxiu de la confraria del Roser, caixa 4.



Fig. 2. Salvador Berenguer, *paso de misterio de Jesús camino del Calvario*, desaparecido, 1739-1749. Arxiu de Santa Maria de Mataró.

Simón por un total de tres libras, cuatro sueldos y ocho dineros; y hoja de naranjo, comprada a la cofradía del Santísimo Sacramento por un total de tres libras<sup>21</sup>.

A partir de este momento, y hasta 1739, los recibos que se conservan, y que nos aportan información sobre el misterio procesional, nos hablan sobre el montaje y decoración de este; así, por ejemplo, en 1728 se pagaron trece libras a Joan Mates por la enramada para decorar el misterio, encarnar las figuras y renovar las pinturas<sup>22</sup>. De 1739 se

21. MASMM. Recibo del 10 de abril de 1726, 1726/02.

22. MASMM. Recibo del 24 de mayo de 1728, 1728/04.

conserva el primer recibo pagado al escultor Salvador Berenguer, por un total de 65 libras, por la construcción de un nuevo misterio procesional<sup>23</sup>; los pagos a Berenguer se repetirían en 1740, por un total de 59 libras<sup>24</sup>; y el definitivo en 1744, por un total de 34 libras, tres sueldos y un dinero<sup>25</sup>. Con la adquisición del nuevo misterio, también se aprovechó para contratar los servicios del dorador Anton Bori, quién se encargó de platear, encarnar y pintar el nuevo misterio por un valor de 70 libras<sup>26</sup>. A finales de siglo, se contrataron los servicios del dorador Benet Begur “per lo treball de encarnar al Nazareno del Misteri”, siendo este el último recibo del siglo XVIII que nos da información sobre el nuevo misterio procesional<sup>27</sup>.

### 3. De ropas y tejidos

Uno de los aspectos que van surgiendo a lo largo de los recibos es el de la adquisición de telas y ropajes para la cofradía. En uno de los primeros recibos que se conservan, se compraron a Francesc Prat, pasamanero, dos cíngulos para las albas de los monaguillos de la cofradía<sup>28</sup>. Y es que la importancia que tenía la vestimenta y la decoración textil era crucial para los administradores. Serán constantes las adquisiciones de hilos y vetas para remendar albas y túnicas, así como los pagos por limpiarlas y teñirlas<sup>29</sup>. En esta misma línea, también se irán adquiriendo, en caso de que se considerará que ya no se podían remendar, túnicas nuevas, como las que se encargaron, por un valor de ocho libras y cuatro sueldos, al sastre Josep Campins<sup>30</sup>; o las dieciséis libras que se pagaron a Josep Caralt y Jaume Soley por forrar con sedas y galón de oro dos dalmáticas y un damasco blanco que se habían hecho para la cofradía<sup>31</sup>; la adquisición de ocho pares de polainas para los portantes del paso<sup>32</sup>; la reparación de la túnica que llevaba la imagen de Jesucristo del paso que la cofradía sacaba en procesión en Semana Santa<sup>33</sup>; la adquisición de golillas para los portantes del paso

23. MASMM. Recibo del 31 de mayo de 1739, 1739/03.

24. MASMM. Recibo del 12 de junio de 1740, 1740/05.

25. MASMM. Recibo del 10 de abril de 1744, 1744/03.

26. MASMM. Recibo del 24 de abril de 1744, 1744/02.

27. Recibo del 16 de junio de 1794, 1794/09. Véase en MASMM. Arxiu de la confraria del Roser, caixa 1.

28. Recibo del 17 de setiembre de 1721, 1721/02. Véase en MASMM. Arxiu de la confraria del Roser, caixa 4.

29. MASMM. Recibo del 16 de febrero de 1723, 1723/01. Recibo del 18 de diciembre de 1730, 1730/15. Recibo del 26 de marzo de 1761, 1761/07.

30. MASMM. Recibo del 20 de mayo de 1723, 1723/11.

31. MASMM. Recibo del 20 de octubre de 1730, 1730/14.

32. MASMM. Recibo del 18 de mayo de 1731, 1731/08.

33. MASMM. Recibo del ocho de marzo de 1744, 1744/07.

por un total de quince libras y doce sueldos<sup>34</sup>; o el encargo que se hizo al sastre Grau Masferrer: deshacer y volver a hacer, “a la moderna” tres casullas propiedad de la cofradía<sup>35</sup>.

Como ya hemos dicho más arriba, la cofradía del Roser se encargaba de adquirir los tejidos necesarios para confeccionar cualquier elemento textil que necesitaran. Es el caso de la adquisición, por un valor de 53 libras, de un damasco para hacer dos capas y un palio, comprado en la tienda del Josep Romanyà en Barcelona; junto con esta adquisición, también se compraron doce onzas de galón de oro a Pere Guanyabens, para decorar las capas y el palio<sup>36</sup>. Es el mismo caso que la adquisición de todos los elementos necesarios para confeccionar una nueva bandera para la cofradía: un damasco blanco, por valor de 57 libras; y los cordones, borlas y flecos para decorarla, por un valor de nueve libras, dieciocho sueldos y once dineros<sup>37</sup>. O la compra de gamuza negra para hacer los cojines del paso procesional<sup>38</sup>.

#### 4. Platear, encarnar y dorar

La importancia que tenía tener en buenas condiciones los diferentes ornamentos de que se disponía se detona en el hecho que, de manera sucesiva, irán apareciendo recibos a doradores y plateros por su trabajo en diferentes elementos ornamentales. De esta forma, el trabajo de estos artesanos irá floreciendo a lo largo de los recibos consultados: el pago de dos libras y diez sueldos a Francesc Manent por dorar una imagen de María de una bacina y “lo Sant Christo del altar”<sup>39</sup>; el pago al platero Fèlix Font por su trabajo por reparar los bordones y palmatorias de plata de la cofradía<sup>40</sup>; el encargo hecho al dorador Esteve Casals, encargado de pintar los nueve bastones de la bandera de la cofradía por un valor de una libras y ocho sueldos<sup>41</sup>; el pago hecho a Josep Anton Guanyabens de cuatro libras, trece sueldos y nueve dineros por su trabajo de platear dieciocho floreros que servían para adornar el retablo<sup>42</sup>, pago que se volvería a repetir por “renovar y emplatar

34. MASMM. Recibo del dos de abril de 1745, 1745/03.

35. Recibo del seis de marzo de 1784, 1784/01. MASMM. Véase en Arxiu de la confraria del Roser caixa 1.

36. Recibo del tres de junio de 1722, 1722/14; y del ocho de junio de 1722, 1722/15. Véase en MASMM. Arxiu de la Confraria del Roser, caixa 4.

37. MASMM. Recibos del 15 de junio de 1737, 1737/07; y del 29 de mayo de 1738, 1738/02.

38. MASMM. Recibo del cuatro de marzo de 1744, 1744/07.

39. MASMM. Recibo del nueve de mayo de 1724, 1724/05.

40. MASMM. Recibo del diez de abril de 1726, 1726/03.

41. MASMM. Recibo del 15 de mayo de 1760, 1760/14.

42. MASMM. Recibo del 29 de mayo de 1771, 1771/02. Véase en Arxiu de la confraria del Roser, caixa 1, MASMM.

quatre floreres del altar<sup>43</sup>; el pago, de nuevo al dorador Esteve Casals, por hacer una imagen de Santo Domingo y dorarlo para una de las bacinias de la cofradía<sup>44</sup>.

En los últimos años del siglo, la cofradía del Roser confiara en el dorador Benet Begur para realizar este tipo de trabajos. Será el caso del encargo, el primero, de veinte floreras, además de platear un candelero, por un valor de ocho libras y quince sueldos<sup>45</sup>; El pago de dos libras y cinco sueldos por “pintar la imatge de Nostra Senyora” y “el asta del pendó”<sup>46</sup>; el pago de doce libras y seis sueldos por “daurar y compondrer” las imágenes de Santo Domingo y Santa Catalina, además de dorar unas sacras<sup>47</sup>; el encargo de dorar la corona de la imagen de la Virgen<sup>48</sup>; el pago de siete libras y dieciséis sueldos por hacer y emplatar doce candeleros<sup>49</sup>; o, finalmente, el pago de seis libras y quince sueldos por el trabajo de dorar “lo remate de la calaxera de la sagristia”<sup>50</sup>.

## 5. La adquisición de ornamentos y mobiliario

Finalmente, uno de los aspectos más interesantes que nos muestran los recibos es la preocupación por adquirir tanto los ornamentos como el mobiliario necesario, tanto para el día a día como para las grandes ocasiones, por parte de la cofradía. Desde el hecho de blanquear la capilla<sup>51</sup>; pasando por la construcción de un armario para la sacristía de la capilla<sup>52</sup>; la realización de un entramado dónde poder verter la cera fundida<sup>53</sup>; la reparación y limpieza de “les dos palmatòries grans del altar”<sup>54</sup>; la realización, por parte del escultor Francesc Tor, de una asta para la bandera y de un atril<sup>55</sup>, que posteriormente sería plateado por el dorador Fèlix Illa<sup>56</sup>; la reparación de la caja del órgano<sup>57</sup>; las 28 libras y 10 sueldos que costó la decoración de los marcos de la capilla del camarín<sup>58</sup>, así como la confección de unos marcos

43. MASMM. Recibo del primero de setiembre de 1771, 1771/04.

44. MASMM. Recibo del ocho de junio de 1771, 1771/19.

45. MASMM. Recibo del 23 de agosto de 1785, 1785/16.

46. MASMM. Recibo del diez de mayo de 1786, 1786/12.

47. MASMM. Recibo del ocho de marzo de 1787, 1787/02.

48. MASMM. Recibo del 23 de mayo de 1788, 1788/04.

49. MASMM. Recibo del diez de abril de 1789, 1789/01.

50. MASMM. Recibo del 30 de marzo de 1797, 1797/01.

51. Recibo del 21 de diciembre de 1722, 1722/20. Véase en MASMM. Arxiu de la confraria del Roser caixa 4.

52. MASMM. Recibo del primero de mayo de 1725, 1725/03.

53. MASMM. Recibo del 20 de agosto de 1725, 1725/14.

54. MASMM. Recibo del 26 de mayo de 1728, 1728/09.

55. MASMM. Recibo del 16 de mayo de 1747, 1747/11.

56. MASMM. Recibo del 16 de mayo de 1747, 1747/12.

57. Recibo del 31 de julio de 1766, 1766/02. Véase en MASMM. Arxiu de la confraria del Roser caixa 1.

58. MASMM. Recibo del 15 de junio, 1771/08; y ocho de julio de 1771, 1771/08 bis.



con plafones y moldes, también para el camarín<sup>59</sup>; la confección de una mesa de altar para la capilla del camarín<sup>60</sup>; la adquisición de doce flores para el retablo y de cuatro palmatorias de latón<sup>61</sup>.

En esta misma línea de adquisición de ornamentos y mobiliarios, nos aparece la adquisición de elementos de plata y otros metales. Así, uno de los primeros recibos que encontramos es el del platero Joan Jaume, a quién se compraron cuatro coronas de latón hechas para la cofradía<sup>62</sup>; la adquisición al cerrajero Feliu Anglada de cuatro candelabros<sup>63</sup>; la compra, al platero de Barcelona Francesc Tres, de unas viñajeras por un valor de dieciocho libras<sup>64</sup>; la reparación hecha por el platero Josep Vives de una lámpara de plata propiedad de la cofradía<sup>65</sup>; la adquisición a Llorenç Maresma de un escudo de plata, que llevaba el emblema de la cofradía, para la cota del andador<sup>66</sup>; y, finalmente, la adquisición de pomos y un escudo de latón para decorar el armario de la sacristía<sup>67</sup>.

## 6. El control episcopal

Como ya se ha dicho anteriormente, los Padres Dominicos eran los encargados de fundar las cofradías dedicadas al culto de la Mare de Déu del Roser. Otro de los encargos que tenían era el de llevar a cabo el control de éstas. No obstante, en muchas ocasiones este control era ejercicio por la autoridad episcopal a través de las visitas pastorales. En el caso de la diócesis de Barcelona, las primeras visitas pastorales que se conservan son de principios del siglo XIV, y estaban encaminadas a ejercer un control moral sobre parroquianos y sacerdotes<sup>68</sup>. Con el paso del tiempo, y ya entrados en el siglo XVIII, las visitas pastorales se irán celebrando en períodos más cortos de tiempo, de cuatro a nueve años, y estarán destinadas tanto a controlar la moral de la población de la parroquia, pero también a asegurarse el buen estado material de

59. MASMM. Recibo del 28 de mayo de 1772, 1772/03.

60. MASMM. Recibo del once de junio de 1772, 1772/10.

61. MASMM. Recibo del 22 de mayo de 1785, 1785/12; y del 22 de mayo de 1786, 1786/13.

62. MASMM. Recibo del 25 de mayo de 1723, 1723/06. Véase en Arxiu de la confraria del Roser, caixa 4.

63. MASMM. Recibo del 24 de mayo de 1723, 1723/09.

64. MASMM. Recibo del 31 de mayo de 1725, 1725/08.

65. MASMM. Recibo del 15 de mayo de 1760, 1760/12.

66. MASMM. Recibo del cuatro de abril de 1767, 1767/02. Véase en Arxiu de la confraria del Roser, caixa 1.

67. *Ibidem*, recibo del 25 de octubre de 1795 (1795/01).

68. Josep Maria Martí Bonet, *Visites Pastorals a la diòcesi de Barcelona (1303-1939)*, (Barcelona: edició de l'Arxiu Diocesà de Barcelona, 2015).

iglesias y ermitas, así como de todos los objetos litúrgicos existentes en las mismas<sup>69</sup>.

Las cofradías no fueron una excepción a este control. Así, y en el caso que nos ocupa, vemos como se irán repitiendo constantemente el mismo parámetro: la visita a la sacristía de la capilla, dónde se encuentra todo lo necesario para decir misa. En los informes existentes se destaca siempre la presencia de un cáliz de plata dorado, así como otros ornamentos, considerados siempre como “muy bueno” o “ab la corresponent decencia y hermosura”<sup>70</sup>. También cabe decir que, en una de las visitas pastorales hechas a lo largo del siglo XVIII, se estableció, siguiendo lo mandando por el obispo Bernardo Jiménez de Cascante, que todas las administraciones de las cofradías y altares debían insertar un inventario de todos los ornamentos y alhajas dedicados al culto divino<sup>71</sup>.

## 7. Conclusión

Gracias a la existencia de los recibos generados por la administración de la cofradía de la Mare de Déu del Roser, podemos reseguir los gastos a los cuales hicieron frente a lo largo de buena parte del siglo XVIII. En los recibos, encontramos diferente tipo de información, que nos ha ayudado a poder ir reconstruyendo, en parte, qué elementos artísticos decidieron adquirir, pero también sobre los cuales se optó por llevar a cabo una restauración casi periódica.

De esta forma, podemos ver la importancia que tuvo para los diferentes administradores de la cofradía, el hecho de contar un buen surtido de tejidos, tanto para las procesiones en las que participaban, como también para las imágenes que conformaban el misterio procesional. Otro hecho que nos ha permitido constatar el análisis de los recibos conservados, es el de la adquisición y mantenimiento de objetos de plata. Tanto es así que, incluso en las visitas realizadas por el obispo, se destacaba el buen estado en qué aparecían todos estos objetos.

No obstante, y como ya se ha dicho, otro de los aspectos que se reflejan en los recibos, y que acabaría siendo el más destacado, es el del gasto enfocado al mantenimiento de los bienes artísticos y litúrgicos. Así, los administradores de la cofradía no dudaban en invertir su

---

69. Eugeni Perea, “La reforma en directe: visites canòniques del segle XVIII”, en *Les visites pastorals. Dels orígens medievals a l'època contemporània*, ed. Joaquim M. Puigvert (Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines y Universitat de Girona, 2003), 111-113

70. Arxiu Diocesà de Barcelona (en adelante ADB), Barcelona. Visita pastoral, 1739, vol. 77. ADB.Visita pastoral 1772, vol. 84.

71. ADB. Visita pastoral, 1735, vol. 76.

patrimoni monetari i els seus esforços en mantenir, sempre que fos possible, el llegat que havien rebut dels seus avantpassats. Gràcies a aquests esforços, i a pesar dels avatars de la Història, avui en dia podem contemplar diferents empremtes del pas de les diferents administracions de la confraria: el retaule i el tabernacle processional.

## Bibliografia

- Capdevila Wering, Caterina. "Les confraries del Roser a la diòcesi de Girona. La capella del Roser de Sant Pere d'Ullastret". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 48 (2007): 127-150.
- Ferrer i Clariana, Lluís. *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple*. Vol. 1. Mataró: Museu i Arxiu Històric Arxipresal y Obra de Sant Francesc, 1968.
- . *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple*. Vol. II. Mataró: Museu i Arxiu Històric Arxiprestal y Obra de Sant Francesc, 1971.
- López Silva, Héctor. "La vida parroquial al segle XVIII. Una aproximació a través dels llibres de Cantar i Funerària". *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró*, núm. 124 (2019): 17-28.
- Martí i Bonet, Josep Maria. *Visites pastorals a la diòcesi de Barcelona (1303-1939)*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 2015.
- Perea, Eugeni. "La reforma en directe: visites canòniques del segle XVIII". En *Les visites pastorals. Dels orígens medievals a l'època contemporània*, editat per Joaquim M. Puigvert, 111-140. Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines y Universitat de Girona, 2003.
- Pérez Santamaría, Aurora. "El retaule del Roser de Santa Maria de Mataró". *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró*, núm. 30 (1988): 4-9.
- Puigvert, Joaquim M. *Església, territori i sociabilitat segles XVII-XIX*. Vic: Eumo Editorial, 2001.
- Reixach i Puig, Ramon. *Els pares de la república. El patriciat a la Catalunya urbana moderna. Mataró, segles XV-XVIII*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 2006.
- Salicrú i Puig, Manel. "El tabernacle del Roser". *Sessió d'Estudis Mataronins*, núm. 2 (1984): 99-102.



# Devoción y pervivencia del culto a Santo Domingo durante la instauración del liberalismo en Osuna

## Devotion and survival of the cult to Santo Domingo during the establishment of Liberalism in Osuna

**Antonio Morón Carmona**

Asociación Amigos de los Museos de Osuna

### **Resumen:**

La fundación del convento de Santo Domingo en 1531 a manos de don Juan Téllez-Girón, IV conde de Ureña, inicia la presencia de la Orden de Predicadores en la villa de Osuna. Sin embargo, la progresiva instauración del régimen liberal en España supuso la supresión del convento y el vacío espiritual que dejaron los frailes se vio compensado con la presencia de la Orden Tercera de Santo Domingo. El estudio del contenido del "Libro donde se apuntan los que entran en la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán" permite conocer el papel crucial que desempeñaron los laicos en el mantenimiento del culto a su fundador, los terceros domingos de cada mes, y a las principales festividades marianas; su gobierno y su mantenimiento económico en un periodo en que se va imponiendo un creciente laicismo social.

**Palabras claves:** Orden Tercera, Santo Domingo, limosnas, misas, cera, Osuna.

### **Abstract:**

The Order of Preachers establishes in Osuna after Juan Téllez-Girón, the fourth Duke of Ureña, founds the convent of St. Dominic in 1531. However, the progressive development of the liberal regime in Spain caused the dissolution of the convent. The spiritual void the friars

left behind was compensated with the presence of the Third Order of St. Dominic. The study of the content of the book "Libro donde se apuntan los que entran en la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán" (a book that recorded those who entered the Third Order of Our Blessed Father St Dominic of Guzmán) reveals the crucial role that the lay members played in keeping the worship of the founder the third Sunday of every month and the main Marian festivities. The research also sheds light on how the order was governed and on its economic management at a time when social secularism prevailed.

**Keywords:** Third Order, St. Dominic, alms, masses, wax, Osuna.

## 1. Introducción

En el archivo de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna ha permanecido un ejemplar titulado "Libro donde se apuntan los que entran en la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán"<sup>1</sup>. A simple vista, ya las pastas son llamativas por su bonito color azul y la decoración en papel recortado, de ramilletes y cenefas, pegado sobre ellas. Sin embargo, su estado de conservación es precario. El análisis e interpretación de su contenido permitirá conocer el origen, finalidad y la breve trayectoria histórica de un grupo de terciarios reunido en torno a Santo Domingo de Guzmán, asentado en el templo homónimo, entre 1827 y 1868 (Fig. 1).

## 2. Contexto histórico del surgimiento de la Orden

Suprimido este convento por la invasión francesa y, ya por el Gobierno Revolucionario, quedó igualmente suprimido todo cuanto le era anexo, así erigida la Orden Tercera no pudo restablecerse por la penuria de los tiempos y la miseria de este Pueblo hasta el Domingo 3º de marzo de 1827 a solicitud de su Director M.R.P. Maestro Fr. Juan López (...).

Estas líneas suponen el comienzo del Libro en las que, breve pero contundentemente, se enmarca el convulso momento en el que surgió la Orden Tercera de Santo Domingo de Guzmán marcado por tres acontecimientos. A saber:

En primer lugar, Osuna había sufrido la ocupación de los franceses entre enero de 1810 y septiembre de 1812, aplicándose desde

---

1. Libro donde se apuntan los que entran en la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán, Archivo de la parroquia de la Asunción de Osuna (en adelante A.P.A.O.), Osuna.

entonces la legislación bona-partista como en el resto de los territorios peninsulares que iban tomando. Así, entró en vigor el Real Decreto publicado el 18 de agosto de 1809 por el cual quedaban suprimidas “todas las Órdenes Regulares, Monacales, Mendicantes y Clericales existentes en los dominios de España”. Su cumplimiento en la villa afectaba a doscientos religiosos distribuidos en nueve conventos masculinos, quedando al margen el del Espíritu Santo por su servicio de atención a niños expósitos. Para la supresión de cada uno se conformó una comisión compuesta por un juez o delegado municipal, un eclesiástico y un escribano; integrando la de Santo Domingo Pedro José Yolis, Fernando Ximénez y Manuel Pardillo. El domingo 4 de marzo de 1810 se reunieron a las comunidades de frailes en las salas capitulares y en las sacristías para proceder a leer el decreto extintor de su convento, realizar un inventario de sus bienes (que pasaron a manos de la Nación) y un listado nominal de los frailes, pues estos estarían obligados a regresar a sus lugares de origen, a integrarse en el clero secular o a procurarse un empleo<sup>2</sup>. La vuelta a la monarquía borbónica con el rey Fernando VII supuso la reintegración de la nación al estado anterior al comienzo de la ocupación francesa. En consecuencia, el 20 de mayo de 1814 se ordenó que devolvieran a los regulares “todos los conventos y propiedades confiscados durante el mandato de José I”.



Figura 1. Anónimo, *Portada del Libro donde se apuntan los que entran en la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán*, 1827. Archivo Parroquial de Osuna, Osuna (Sevilla). Fotografía: Antonio Morón Carmona.

2. Francisco Luis Díaz Torrejón, *Osuna Napoleónica (1810-1812)* (Sevilla: Fundación Genesian, 2006), 55-57.

En segundo lugar, el gobierno liberal durante el trienio de 1820 a 1823 bajo el reinado del mismo Fernando VII, el "Gobierno Revolucionario" al que se alude al comienzo del Libro, aprobó un decreto el 25 de octubre de 1820 para la supresión de los monacales y la reforma de los regulares. Se recogía, también, la asignación económica a los exclaustros acorde a la cualificación y edad que tuvieran, la dependencia jurídica de los conventos a los obispos, la prohibición de fundar otros nuevos y el destino de sus bienes para paliar el crédito público.

En tercer lugar, "la penuria de los tiempos y la miseria de este Pueblo" se arrastraba desde la ocupación francesa: carestía de artículos de consumo, encarecimiento de los pocos recursos disponibles, una gran presión impositiva de la administración bonapartista que arruinó a los vecinos ("se vendió para pago de la contribución que imponían los señores franceses")<sup>3</sup> y las deudas contraídas por la guerra de la Independencia dieron como resultado miseria y una grave crisis de subsistencia.

Tras esta triple situación que se ha esbozado para comprender las alusiones recogidas al comienzo del Libro, existe una idea que comparten ilustrados, afrancesados y liberales y que comienza a barruntarse desde las últimas décadas del siglo XVIII: la eliminación o sensible reducción de un grupo social, el clero regular, que no es útil para la sociedad<sup>4</sup> pues suponía un lastre para el desarrollo económico del país dado el elevado número de población masculina que no trabajaba y disfrutaba, sin embargo, de importantes privilegios. La implantación, poco a poco, del nuevo Régimen Liberal trajo consigo el debilitamiento social de la Iglesia y la extensión de un mayor laicismo.

### 3. Aparición de la Orden Tercera, sus etapas y su gobierno

La creación de la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán en Osuna suplía el vacío dejado por los frailes dominicos (que se vieron exclaustros, restituidos y reducidos en número) y suponía acercar a hombres y mujeres laicos su carisma para mantenerlo vigente, así como el culto a su santo fundador. Esta y otras agrupaciones religiosas similares fueron fundamentales para fomentar y organizar múltiples funciones y actos religiosos de carácter público. De hecho, el historiador sevillano Félix González de León

---

3. Antonio Morón Carmona, "La venta de la platería en el monasterio de la Encarnación de Osuna", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 29 (2017): 837-843.

4. Maximiliano Barrio Gozalo, "Reforma y supresión de regulares en España al final del Antiguo Régimen (1759-1836)", *IH*, núm. 20 (2000): 89-118.



recogía, en el *Diario de las ocurrencias públicas y sucesos de aquella anualidad de 1826*, la irrupción de una continua exaltación de religiosidad popular con manifestaciones cultuales de todo tipo, muchas de ellas celebradas en la calle, después de la continencia reprimida durante los últimos años<sup>5</sup>. Se entiende así que sea el director M.R.P. Maestro Fr. Juan López, un dominico testigo directo de esta situación, el alentador de la creación de la Orden Tercera aportando seis libras de cera, a quien le seguirán doña Josefa Mohedano, con dos libras de cera, don Ramón Barona, con una y media, don Juan Holgado, don Jerónimo Rodríguez y don Francisco Fernández con una libra cada uno, el domingo tercero de marzo de 1827.

El devenir histórico de la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán se divide en dos etapas: desde 1827 a 1835 (el 25 de julio de dicho año se decretó, bajo la regencia de la reina gobernadora María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, viuda de Fernando VII, la supresión de conventos que no tuvieran doce religiosos profesos) y de 1857 a 1868. En la primera etapa, el Libro recoge un inventario de los bienes de la congregación y pormenorizadamente, casi todos los meses, un registro de los gastos y entradas, así como la elección de un Prior y un Superior, sin especificar qué funciones desempeñaba cada uno. La segunda etapa ("Principio de las cuentas de la restablecida Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo"), después de un segundo inventario, registra las entradas y gastos más simplificada-mente advirtiéndose, a lo largo de esos años, un paulatino languidecimiento de la Orden; sin dejar constancia de las elecciones a sus cargos de gobierno y concluyéndose en un listado nominal de hermanos. En ambos periodos, las entradas y gastos giran en torno a la finalidad de la Orden: la celebración de misas los domingos terceros de cada mes en honor a Santo Domingo de Guzmán, su festividad el 8 de agosto, misas en sufragio de sus difuntos y otras relacionadas con diversas advocaciones marianas.

Entre 1828 y 1834, en la tarde del Domingo de Ramos se celebraba el escrutinio para elegir al Prior y al Superior (que solían repetir o alternarse en dichos cargos), se contabilizaban los terciarios asistentes (un reducido número que, con suerte, sobrepasaba la docena) y se ajustaban las cuentas según la solvencia y la voluntad del Prior electo. La jornada terminaba convidándose con tres libras de bizcocho y media arroba de vino a los presentes:

5. Julio Mayo, "Precedente histórico en 1926", *Pasión en Sevilla*, núm. 135 (2021): 57-58.

Fecha	Número de terciarios	Prior	Superior
30 de marzo de 1828	11	Vicente Garrido	Francisco del Mármol
5 de abril de 1829	14	Ramón Barona	Juan Ximénez
4 de abril de 1830	13	Francisco del Mármol	Francisco González
27 de marzo de 1831	14	Juan Ximénez	Manuel Pérez
15 de abril de 1832	8	Vicente Garrido	Juan Silgado
31 de marzo de 1833	12	Manuel Pérez	Juan Silgado
23 de marzo de 1834	13	Braulio Ruiz	Juan Silgado

El 8 de septiembre de 1857 “Franco de P. Arriaza, Juan de Burgos y Luque Pro., Ant<sup>o</sup> Montero y Navarrete, Miguel Navarro, José M<sup>a</sup> González, Manuel Martín, Franco Cejudo, Juan Manuel Ferrer, Rafael Pintos, Manuel Aparicio, Manuel García Rojas, Rafael Montero y José Gijón Narváez” son quienes, con sus limosnas, propiciaron el restablecimiento de la Orden Tercera. A partir de entonces, solo se firmaron las entradas y gastos en 1858 (“Gerónimo Pedraza, el Prior Antonio Montesinos Navarrete, Manuel Pinto depositario, Rafael Montero secretario”) y 1859 (“el Prior Antonio Montero Navarrete, el Deposit<sup>o</sup> Rafael Pinto, el Secretario Rafael Montero”), no registrándose los escrutinios para sus elecciones como en la etapa anterior. Curiosamente, las cuentas de 1858 son las únicas que aparecen selladas con el escudo dominico, en forma circular punteado alrededor.

Entre las páginas del Libro se ha conservado suelta una cuartilla impresa, encabezada por el escudo dominico, con un texto dividido en tres párrafos con espacios libres para completar con los nombres de quienes aspiraban a convertirse en terciarios (Fig.2):

- Primeramente, “PETICIÓN”: “Yo ... natural de... y vezin... de ... Hij... de ... natural de ... y de ... natural de ... Digo: que por la mucha devoción, que tengo a N. P. Sr. S. Domingo, deseo (aunque indign...) recibir el Abito de su Tercera Orden (...).
- Abajo, “DECRETO”: “En la Villa de Ossuna en ... días del mes de ... de 17... años. Vista esta Petición por el P. Mro. Y Director, Señor Prior, y demás Hermanos de la Junta, cometieron su Información a N. Hermano ... para que la haga conforme al Interrogatorio, y se le encarga la conciencia, en que mire por el aumento de la Orden (...).”

- Al reverso, “INFORMACIÓN”: “Aviendoseme cometido esta Información, he hecho todas las diligencias, que la Regla dispone, y he hallado, que contenid... en dicha Petición, es de buena vida, y costumbre, y que ni ... ni sus antecesores usaron oficios baxos, ni son de casta de Mulatos, Judíos, ni Moriscos, ni de los nuevamente convertidos, ni castigados por algún Tribunal (...).”

Tras las averiguaciones pertinentes arrojando una resolución favorable y completado este formulario, la misa con la imposición del escapulario finalizaría el proceso de admisión de los nuevos terciarios. La fecha por completar, “17...”, da a entender su existencia en la centuria anterior, si bien de ese periodo no se ha encontrado referencia alguna.

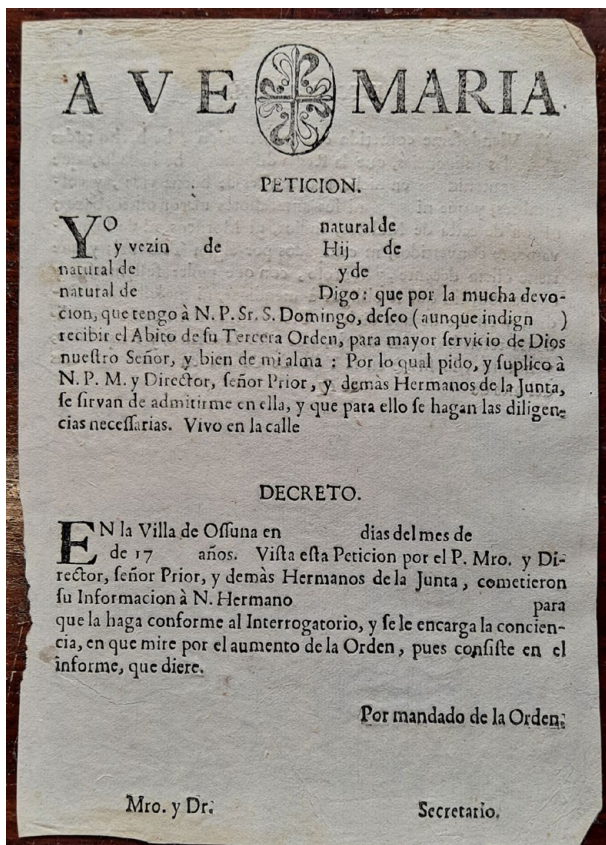


Figura 2 Anónimo. Cuartilla para la inscripción de los hermanos terciarios de Santo Domingo. Archivo Parroquial de Osuna, Osuna (Sevilla). Fotografía: Antonio Morón Carmona.

#### 4. La escultura de Santo Domingo

La Orden rendía culto a la extraordinaria escultura de Santo Domingo penitente que pertenecía a la comunidad de monjas dominicas del convento de Santa Catalina, donde se conservaba “de siempre” hasta que, en 1884, se cedió al templo de Santo Domingo, que estaba administrado por un dominico, en compensación a las ayudas recibidas en la restauración de su retablo<sup>6</sup>. Según el historiador del arte Fernando García Gutiérrez, fue tallada por el abulense Jerónimo Hernández en el último cuarto del siglo XVI, uno de los creadores de la escuela sevillana de escultura. Se trata de una obra de bulto redondo, realizada en madera de cedro y que alcanza un metro y treinta

6. José Luis Romero Torres, José Luis y Pedro Jaime Moreno de Soto. *Martínez Montañés y Osuna* (Osuna: Patronato de Arte. Biblioteca Amigos de los Museos, 2011), 84.



Figura 3. Jerónimo Hernández, *Santo Domingo penitente*, último cuarto del siglo XVI. Madera tallada, policromada y estofada. Iglesia de Santo Domingo, Osuna. Fotografía: Patricio Rodríguez-Buzón Calle.

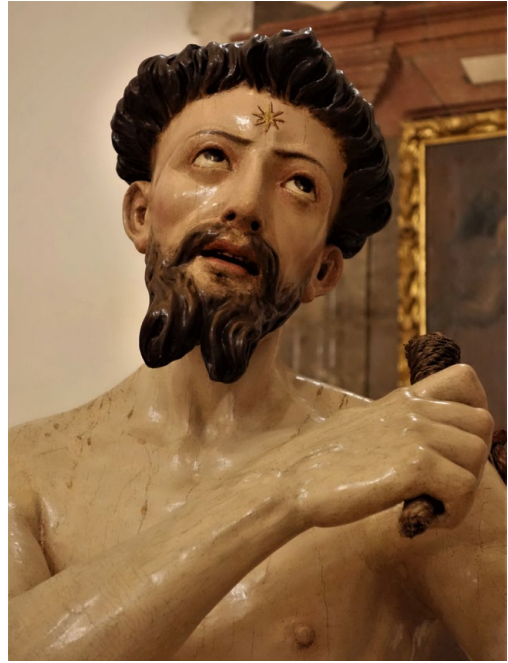


Figura 4. Jerónimo Hernández, *Santo Domingo penitente* (detalle del rostro), último cuarto del siglo XVI. Madera tallada, policromada y estofada. Iglesia de Santo Domingo, Osuna. Fotografía: Patricio Rodríguez-Buzón Calle.

centímetros de altura. El santo está arrodillado y con su enjuto torso desnudo, cayendo desde la cintura una túnica ricamente policromada y estofada en ampulosos pliegues, identificatorios del trabajo de su autor<sup>7</sup>. Apoya su rodilla izquierda sobre una roca y, a su lado, aparece el perro con la antorcha en sus fauces (en referencia al sueño de la beata Juana de Aza). Hacia el mismo lado el santo gira sus brazos y su cabeza; alza su mirada hacia un crucifijo a la vez que flagela su espalda ensangrentada con la mano derecha. Esta virulenta actitud provoca la tensión de su musculatura que se completa con el dolor espiritual transmitido por su ceño fruncido y la intensidad de su mirada hacia Cristo crucificado. La frente de Domingo de Guzmán tiene la definitiva estrella que, según la leyenda, apareció el día de su bautismo. Su deficiente estado de conservación necesitó de una profunda intervención por parte del restaurador José Luis Coto Cobo en 2014<sup>8</sup> (Figs. 3 y 4).

7. Archidiócesis de Sevilla. Patrimonio religioso, consultado el 1 de septiembre de 2022, <https://www.archisevilla.org/santo-domingo-penitente-de-jeronimo-hernandez/>

8. José Luis Coto Cobo, "La restauración de la escultura en madera de Santo Domingo penitente, perteneciente al retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Osuna", *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 17 (2015): 125-128.



Figura 5. Detalle de la diadema de plata de Santo Domingo penitente. Fotografía: Francisco Pérez Vargas.



Figura 6. Atributos de Santo Domingo penitente, cruz y flagelo. Fotografía: Carlos Fernández Aguilar.

Si bien no se especifica que esta es la imagen a la que los terciarios veneraban, las referencias en los inventarios de 1829 y 1857 a una “Diadema, crucifijo y disciplina todo de plata” y un “Crucifijo, diadema y disciplina todo de plata”, respectivamente, lo corroboran, pues no existe otra escultura con dicha iconografía en Osuna. En efecto, el santo cuenta con una diadema o aureola circular en plata labrada, bellamente ornamentada con motivos vegetales y florales barrocos, con marcas cordobesas del siglo XVIII (Fig. 5). En la colección museográfica *Ordo Praedicatorum*<sup>9</sup>, del templo de Santo Domingo, se exponen en una vitrina el Crucifijo, que es un expirante, tallado en madera y policromado sobre cruz de plata cilíndrica lisa con un pequeño escudo dominico en la intersección de sus brazos, rematada con un INRI en cartela barroca

9. Con la reapertura del templo de Santo Domingo 2016 se inauguró su colección museográfica titulada *Ordo Praedicatorum*. En ella se exponían diversas piezas, algunas de gran valía artística, que ilustraban sobre la historia de la fundación dominica. Desafortunadamente, la colección museográfica ha sido desmantelada en 2022 y sus piezas diseminadas por el templo, perdiéndose así un importante espacio expositivo en Osuna.

y unos ramilletes estilizados en sus extremos. Junto a él, se halla el flagelo de plata compuesto por seis filas de cuentas ovaladas que penden de una barra horizontal, sostenida por otras cuentas iguales para sujetarlo con la mano (Fig. 6).

## 5. La capilla de los Terceros y su ajuar

El Santo Domingo penitente, sin embargo, no se situaba en la hornacina del retablo mayor en estos años, sino en una capilla que tenía la Orden Tercera cuya ubicación en el templo no se ha podido concretar. Esto se confirma gracias a una anotación realizada en noviembre de 1829, donde se detallan unos gastos debidos a “obras en la capilla de las Terceros, en el poyo a mano izquierda poner un mamperlán nuevo, y otros repellos (...) y composición para el altar del Santo”, completadas en abril del siguiente al “encalar la capilla y aljofifarla para la Semana Santa”. Desconocemos el aspecto que presentaría dicha capilla, pero no hay que olvidar la presencia de sendos retablos de mampostería de orden clásico, uno adornado con rocallas donde se encuentra la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén y otro, más purista, con María Auxiliadora, ambos se fechados en el periodo que nos ocupa. No obstante, sí conocemos algunos de sus ornamentos que se recogen en los inventarios:

- Un ajuar textil para las celebraciones formado, entre otras piezas, por un “Frontal de seda pintado, y caídas de damasco, y dos manteles ordinarios y otro de olan con lentejuela”, más “un mantel nuevo de truel, qe le dio D<sup>a</sup> Macedonia Varona, Priora de la Ordñ Terc<sup>a</sup>”, “Dos paños de seda, el uno para los hombros para dar la comunión, y el otro azul para la postración en idem” y se fue aumentado al comprar “tres varas de ruan azul para componer el pañito de la comunión”, en 1835.
- Las luminarias “p<sup>a</sup> poner velas al Sto una sobremesa de paño encarnado, y dos candeleros de metal p<sup>a</sup> la mesa” además de “componer los candelabros y darles color azul y la cruz nueva para el altar”.
- Y un exorno compuesto por “dos ramos, qe dio la Hna Priora D<sup>a</sup> Macedonia Varona p<sup>a</sup> el Sto año de 1829” a los que hay que sumar otros “dos ramos p<sup>a</sup> el Sto hechos en las Descalzas pr favor llevaron solo 30 r” en dicho año<sup>10</sup>.

10. La confección de ramos de flores era un trabajo propio de los conventos femeninos: sobre una estructura de alambre o alpaca se creaban los elementos vegetales empleando planchas de mineral de talco, latón o cobre adornadas con nácar, conchas, lentejuelas, cristales o perlas; lográndose una apariencia muy llamativa.

La capilla contaba con una taca (“por hacer una llave para la taca”) donde se guardarían otros ornamentos, por ejemplo: “Una campanilla de metal, una caldereta ó Azetre con su hysopo, qe esto lo dio a la Ord 3ª Dn Antonio de Gregº, Vecino de Lucena, Padre del Corista Fr Franco de Gregº”; y por allí estarían también “Una arca con sus banquillos para guardar la cera” y la “vara de hierro para el simpecado”. No debió tener unas grandes dimensiones, pues la Orden contaba con “tres esteras de junco, una para el pie del altar, y las otras dos para el coro bajo los domingos terceros de cada mes”, es decir, que los terciarios ocuparían ese espacio del templo para sus celebraciones mensuales a la vez que colocarían la escultura de Santo Domingo en un lugar preeminente para presidirlos: “Dos banquetes para poner al Santo en la capilla mayor”. El restablecimiento de la Orden Tercera llevó aparejado, en agosto de 1858, unos gastos de “cal y encalador, algofifado” para su puesta a punto, a los que se unen otros extraordinarios para la celebración del 8 de agosto (lógico, por otra parte, ante el impulso de dicho restablecimiento): “faroles y música para traída y llevada del Santo / organista pª cantar los maitines en la víspera de Ntro. P. en Santa Catalina / organista pr los maitines cantados la víspera de Ntro. P. en ntro. convento / repique y fuego de dos maitines y función”. Sin embargo, las referencias de “traída y llevada del Santo” acompañado de faroles, música y hasta de fuegos artificiales y la mención al convento de monjas dominicas de Santa Catalina, dan que pensar que la escultura del santo se trasladara allí entre 1835 y 1857, los años de *impasse* de la Orden. Una vez restituida y remozada su capilla, Santo Domingo penitente retornaría, solemnemente, a su templo.

## 6. Los cultos de la Orden

La celebración de las misas en honor a Santo Domingo los terceros domingos de cada mes y los sufragios por los difuntos constituían los principales cultos y acaparaban, por tanto, los gastos fijos de la Orden: la cera para alumbrar (en 1829 se compraron 53 libras traídas de Écija), el organista y fuelle que amenizaban dichas misas, la asistencia de los acólitos y del sacristán, el toque de campanas y el cobrador. Las entradas que los solventaban provenían de las limosnas de los terciarios y demás devotos, bien por las entregadas directamente (el arcipreste Antonio Valderrama Valcárcel, personalidad de gran influencia local<sup>11</sup> participó de ellas en enero de 1860, en octubre de 1862 y en julio de 1863) o las recogidas por el “platillo”, así como por “escapularios” (1832), acuerdos puntuales: “Habiendo

11. José Manuel Ramírez Olid, *Osuna durante la Restauración 1875-1931*, vol. II (Osuna: Ayuntamiento de Osuna, 1999), 756.

fijado 5 r para que cada hermano los diera en la función de Nuestro Padre" (1858) o por las "velas por toma de hábitos" (1859).

Junto a las citadas misas, la Orden Tercera celebraba una "procesión del Sto por los claustros" (enero de 1828), participaba de la procesión de Nuestra Señora del Rosario (1830 a 1832 y desde 1860 a 1863) y "en la procesión del Domingo Infraoctavo" del Corpus (1831, 1832 y 1833). Para ello, se empleaba "las andas con cuatro azucenas de hierro": en abril de 1828 se pagaron 25 reales "por componer y pintar las horquillas" (las varas que sustentaban las andas durante las paradas de la procesión, elemento que se usaron por última vez en Osuna en 2019, en el Vía Matris de Nuestra Madre y Señora de los Dolores); en abril de 1830 "Por componer las 4 azucenas de hierro, y estofarlas en azul 44 reales"; en abril de 1832 dos reales por "12 varas de cinta encarnada para las almohadillas" (usadas para amortiguar el peso de las andas sobre los hombros de los portadores); a lo que hay que sumar el gasto de "refresco a los que llevaron al Santo". Después del restablecimiento de la Orden se reanudó la procesión en agosto, pues se pagaron seis reales "en dos tornillos con sus tuercas para el Santo" en 1857, para afianzarlo con mayor seguridad; a ello se sumó un nuevo gasto por "traer la urna de Santa Catalina", desde 1860 a 1863 (pues se seguían guardando en el cenobio de las monjas dominicas tras su restablecimiento) y estas se embellecerían con la nueva "tela de las caydas y forro", por las que se gastaron setenta reales en noviembre de 1863 y, al mes siguiente, diez reales más "de la trenza para ribetear las caydas".

Tras el restablecimiento de la Orden, en 1858 se registra la celebración de otras festividades marianas más allá de las del Rosario con gastos de "organista y fuelle": la Purificación de la Señora en febrero, la Anunciación de Nuestra Señora en marzo, la Natividad de Nuestra Señora en septiembre y los maitines del día de Nuestra Señora de la Concepción en noviembre, quizá impulsadas por un incremento fervoroso tras la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción cuatro años antes.

## 7. Epílogo de los terciarios de Santo Domingo

El año de 1868 es emblemático en la construcción del nuevo estado liberal español pues con la revolución de la Gloriosa se pone fin al reinado de Isabel II y comienza otro periodo agitado políticamente, el Sexenio Revolucionario: el efímero reinado del italiano Amadeo de Saboya y la proclamación de la I República. También es el año en que la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán de Osuna anota sus últimos gastos: en febrero "De campanas y órgano" / "Del





Figura 7. Detalle de la decoración en papel recortado de la portada del Libro donde se apuntan los que entran en la Orden Tercera de Nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán. Fotografía: Antonio Morón Carmona.

sacristán"; y en noviembre "De campanas y órgano" / "Del sacristán" / "De libra y media de sera" / "De una libra de sera" / "Total de gastos 32 r". Seguirán una serie de páginas con un listado nominal, ordenados alfabéticamente, de los miembros de la Orden para permanecer el resto del Libro en blanco. Se pone fin a su breve existencia, diecinueve años, cuyo devenir está marcado por fechas claves en la historia contemporánea de nuestro país, en las que un grupo de laicos intentaron mantener vivo el carisma dominico y el culto a Santo Domingo, coloreando su existencia de un bonito color azul distintivo de los terciarios (Fig. 7). El último impulso devocional se produjo en 1871, cuando se reorganizó la Cofradía del Santo Rosario a la que se agregaron las advocaciones de Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, cuyo instituto era el rezo diario del Santo Oficio Parvo y procurar la santificación de los jóvenes aspirantes al estado eclesiástico<sup>12</sup>. Tras los intentos de la priora de la comunidad de las monjas dominicas, del convento de Santa Catalina, para lograr la devolución de la escultura de Santo Domingo penitente, en enero de 1903 se resolvió que permaneciera en el templo homónimo, presidiendo desde entonces el retablo mayor<sup>13</sup>.

12. Antonio Joaquín Santos Márquez, "La Cofradía del Santo Rosario del convento de Santo Domingo de Osuna. Historia, patrimonio y difusión de una devoción", *XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, ed. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2016): 93.

13. José Luis Romero Torres, José Luis y Pedro Jaime Moreno de Soto. *Martínez Montañés y Osuna* (Osuna: Patronato de Arte. Biblioteca Amigos de los Museos, 2011), 84.

## Bibliografía

- Barrio Gozalo, Maximiliano. "Reforma y supresión de regulares en España al final del Antiguo Régimen (1759-1836)". *IH*, núm. 20 (2000): 89-118.
- Coto Cobo, José Luis. "La restauración de la escultura en madera de Santo Domingo penitente, perteneciente al retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Osuna". *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 17 (2015): 125-128.
- Díaz Torrejón, Francisco Luis. *Osuna Napoleónica (1810-1812)*. Sevilla: Fundación Genesian, 2001. <https://www.archisevilla.org/santo-domingo-penitente-de-jeronimo-hernandez/>
- Mayo, Julio. "Precedente histórico en 1926". *Pasión en Sevilla*, núm. 135 (2021): 57-58.
- Morón Carmona, Antonio. "La venta de platería en el monasterio de la Encarnación de Osuna (1807-1866)". *Laboratorio de Arte*, núm. 26 (2017): 837-843.
- Ramírez Olid, José Manuel. *Osuna durante la Restauración 1875-1931*. Osuna: Ayuntamiento de Osuna, 1999.
- Romero Torres, José Luis y Moreno de Soto, Pedro Jaime. *Martínez Montañés y Osuna*. Osuna: Patronato de Arte. Biblioteca Amigos de los Museos, 2011.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. "La Cofradía del Santo Rosario del convento de Santo Domingo de Osuna. Historia, patrimonio y difusión de una devoción". En *XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, editado por José Roda Peña, 85-116. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2016.



Università  
degli Studi  
di Palermo



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



Este libro versa sobre la importancia que tuvo la liturgia católica en el desarrollo de las artes suntuarias en Europa a lo largo de la Edad Moderna. En concreto, reúne treinta y dos trabajos donde se abordan diferentes temáticas que van desde el bordado litúrgico, la platería religiosa, la joyería devocional, el mobiliario eclesiástico y procesional, así como otros temas tangenciales en los que se pone de relieve la relevancia de la ceremonia litúrgica en el devenir histórico de estas artes en el orbe católico.