

El arte de la platería en la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma

FRANCISCO TEJADA VIZUETE

SUMARIO. I. INTRODUCCIÓN. — II. CATÁLOGO: 1. Acetre e hisopo; 2. Aguamanil; 3. y 4. Bandejas; 5. Caja eucarística; 6. Cáliz; 7. Cálices (dos parejas); 8. 9. y 10. Cálices; 11. Colgante; 12. Copón (Pyside); 13. y 14. Copones; 15. Crismeras; 16. A. Cruz procesional; 16. B. Cruz procesional (macoya y cañón). 17. a 23. Custodias; 24. y 25. Navetas; 26. Palmatoria; 27. y 28. Portapaz; 29. Relicario de San Diego de Alcalá; 30. Relicario de Santiago el Mayor; 31. Relicario de San Julián; 32. Relicario de San Pantaleón; 33. Sacras; 34. Vinajeras. — III. BIBLIOGRAFÍA.

I. INTRODUCCIÓN

PROCEDENCIA DE UNAS PIEZAS LITÚRGICAS.

EL LUGAR DE PRODUCCIÓN DE LAS MISMAS

A lo largo de la segunda quincena del mes de abril y primera del mes de mayo del presente año iniciábamos el estudio de las piezas de plata de la Iglesia española de Santiago y Montserrat de Roma, destinadas al servicio de las celebraciones litúrgicas en la misma Iglesia. Eran momentos en los que, acogidos por el Centro Español de Estudios Eclesiásticos de tan prestigiosa Institución, veníamos realizando determinadas investigaciones en el Archivo Secreto Vaticano, de cara a culminar la edición anotada de la *Historia Eclesiástica de la Ciudad y Obispado de Badajoz* del Dr. don Juan Solano de Figueroa (1610-1684), por lo que no andábamos muy sobrados de tiempo. Sin embargo no pudimos dejar de mostrar nuestro interés por tales piezas, entre las que de inmediato reconocíamos algunas de procedencia española, por lo que tanto el entonces Sr. Rector de dicha iglesia, Mons. Dr. don José Luis González Novalín, como el

Vicerrector, Dr. don Mariano Sanz González –actual Rector–, vinieron a facilitarnos generosamente el acceso a las mismas. Surgía de inmediato la idea de realizar una catalogación nueva de tales piezas, no obstante disponerse en esta Casa de otra anterior realizada por la Soppra Intendenza per i Beni Culturali. Nos sospechábamos, de entrada, por la experiencia que hemos podido adquirir en nuestra propia tierra en relación a tales catalogaciones (comúnmente llevadas a cabo por estudiantes de las Facultades de Historia del Arte, poco o nada versados en el campo específico de la platería, sin que su trabajo se vea acompañado y corregido por un profesorado más conocedor y exigente), que el valor científico de referida catalogación no llegaría siquiera a la nota académica de aprobado. El lector tendrá oportunidad ahora de confirmar si nuestra apreciación es o no correcta.

Es suficientemente conocida la historia de la *Iglesia Nacional Española de Santiago y Monserrat* en Roma, nacida en 1803 como fruto de la fusión de dos instituciones bajomedievales análogas: la iglesia de Santiago y San Ildefonso de los españoles, en la Piazza Navona, y la iglesia de Montserrat, en su actual emplazamiento. Fundada la primera por el salmantino Alfonso de Paradinas (+ 1485), quien fue nombrado obispo de Ciudad Rodrigo en 1469, y la segunda, por la barcelonesa Jacoba Ferrándiz († 1385) y la mallorquina Margarita Pau († 1393), sirvieron ambas como centros de acogida para peregrinos procedentes de España en ocasiones tales como la de la llegada de legaciones regias o la de las celebraciones de los jubileos y años santos, si bien la de Santiago no tardaría en dedicarse más particularmente a los peregrinos procedentes del reino de Castilla, mientras la de Montserrat venía haciendo otro tanto con los procedentes del reino de Aragón. En 1807, y tras haberse producido el cierre de ésta última (1798), Pío VII aprobaba canónicamente la unión de ambas instituciones, anteponiéndose ya entonces en la denominación el título de la de Santiago, la única que por entonces quedó abierta. Poco más tarde sería ésta la clausurada (1817), quedando como única iglesia, debidamente restaurada entre 1818 y 1821, la iglesia de Montserrat con el título arriba consignado.

Tan sucinta historia nos avisa de inmediato acerca de la posible diversa procedencia de las piezas objeto de nuestro estudio: no es difícil distinguir entre ellas las que, por su datación anterior a la fusión de ambas iglesias, pertenecieron a una u otra, Santiago o Montserrat, y es fácil entender que un determinado número de las mismas, labradas alrededor de la fecha de esa fusión o algo posteriormente, ponen en evidencia la necesidades al respecto del único templo res-

taurado, así como el notorio incremento del conjunto en tales fechas. Tal sucede, por ejemplo, con piezas como el acetre (nº 1), las navetas (nn. 24 y 25), la palmatoria (nº 26), el portapaz (nº 28) y el resto de piezas romanas que pronto significaremos. Ninguna duda cabe sobre la procedencia “santiaguista” de determinadas piezas que llevan grabado el que parece ser un número de inventario, según un código que no hemos logrado interpretar, como sucede con varios cálices (nn. 6 y 7), un copón (nº 13) y la cruz procesional (nº 16)], si bien, y sin tal número de inventario, no nos cabe duda que pertenecieron a la iglesia de Santiago el relicario de San Diego de Alcalá, procedente de la capilla del mismo título (nº 29), el de San Julián (nº 31) o el más suntuoso de Santiago (nº 30) –pieza ésta que nos permite postular para dicha iglesia las espléndidas sacras (nº 33)–, amén de la rotunda custodia seiscientista (nº 17) y la caja eucarística. De la iglesia de Santiago consideramos también el aguamanil (nº 2) y las bandejas (nn. 3 y 4), piezas labradas en España en 1790, mientras que muy recientemente llegaron a Montserrat dos custodias procedentes de la Casa de Santiago de Palermo. Pero de mayor interés será referirnos al centro de producción de estas piezas, sea porque un buen número de ellas nos ofrecen las marcas acreditativas de la localidad de origen y las de sus artífices, sea porque dicho centro de producción pueda ser deducido del estudio y análisis de la propias piezas.

Remitimos a España diecisiete piezas del conjunto, correspondientes a doce de los treinta y cuatro registros que hemos efectuado: seis fueron labradas en **Madrid**, en 1790, [fuente y jarro del aguamanil (nº 2); dos bandejas ovales (nº 3) y otra bandeja con barandilla (nº 4)], una en **Vitoria** [cáliz (nº 8), entre 1769 y 1779]; muy probablemente pertenezcan a talleres del **ámbito catalán** la pýxide (nº 12), de alrededor de 1500, y el portapaz (nº 27), cuyo esmalte se data en el cuatrocientos. Sin precisar, por ahora, el centro concreto de producción debemos referir también a España un cáliz, al que datamos en el primer tercio del siglo XVI (nº 6), y otros cuatro que, por su factura, hemos denominado “seiscientistas” (nº 7); denominación ésta y origen que también alcanzan a la caja eucarística (nº 5), a la monumental custodia adornada de esmaltes (nº 17) y a otra de más simple, pero elegante factura (nº 18). Española es también la única crismera del conjunto (nº 15), de mediados del siglo XVI.

Las piezas labradas en Italia nos remiten, por lo pronto, a cuatro centros de producción conocidos. Fueron labradas en **Palermo**, como ya advirtiéramos, las dos últimas custodias incorporadas al conjunto (nn. 20 y 21), cuya datación nos cabe precisar en 1717 y 1817, res-

pectivamente. En **Nápoles** fue labrada en 1722 la delicada custodia a cuyo astil se incorpora la figura semidesnuda de un angelote (nº 19). Trece piezas de once registros, mayoritariamente del siglo XIX, lo fueron en **Roma**: las ya citadas del acetre, navetas, palmatoria y portapaz, más la interesante custodia, de la que, a tenor de la impronta de su marca, cabe apostar por un determinado artífice (nº 23), y la que, sin marcas y rotunda obra, demanda un mismo artista (nº 22). Romano es el habilísimo platero, uno de los Arrighi, que labró el espléndido relicario de Santiago (nº 30), de mediados del siglo XVIII, a cuyo taller nos cabe adjudicar las tres, también espléndidas, sacras (nº 33). Romano se nos antoja el relicario de San Diego (nº 29), labrado algo antes de mediar el siglo XVII, y el de San Julián (nº 31), al que en el siglo XIX se le labró un nuevo pie, que lleva estampada la marca de la ciudad de Roma, como tal vez proceda de esta misma ciudad, y así lo trataremos de justificar, el relicario de San Pantaleón, labrado en filigrana (nº 32). De **Venecia**, por último, procede el pie (macolla y cañón) de una desaparecida cruz procesional (nº 16, B), que hubo de labrarse entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

CARACTERÍSTICAS MÁS SIGNIFICATIVAS DEL CONJUNTO

Se ha centrado nuestro estudio, pues, en un total de cuarenta y dos piezas, integradas en los treinta y cuatro registros del Catálogo. Hemos de advertir que no son la únicas de este orden que se custodian en la iglesia de Montserrat; pero sí son las que hemos considerado de mayor interés. Algunas se han dejado a un lado o por la menor calidad de su labra y la menor, también, nobleza de su material (ciertos relicarios), o por la reiteración excesiva del modelo (algunos cálices sin marcas), o por tratarse de piezas de una menor “personalidad”, labradas en el siglo XX. En cualquier caso nos encontramos con diecisiete registros tipológicos, desde el acetre a las vinajeras, que cubren prácticamente las necesidades que demandan las celebraciones litúrgicas. Echamos de menos en el conjunto determinadas piezas de iluminación (candelabros, candeleros, ciriales, lámparas) y otras relacionadas con los libros litúrgicos (atrileras, por ejemplo), más algún incensario. Destacan en cantidad, aun no habiendo registrado todos los posibles, el número de cálices, al que se equipara el número de custodias (siete). Si lo primero resulta totalmente lógico en un centro por el que han pasado numerosos sacerdotes, lo segundo encuentra fácil explicación por la fusión de los dos centros

anteriores, Santiago y Montserrat, más la incorporación reciente de otras custodias, procedentes de otras Casas españolas en Italia. La suficiencia tipológica, pues, sería la **primera característica** del conjunto.

Son cinco las centurias en las que encuentran acomodo las cuarenta y dos piezas indicadas, quedando más representados por ellas los siglos XVIII (dieciséis piezas) y XIX (doce piezas). Sólo dos de las mismas pueden ser datadas en uno u otro momento del siglo XV y otras dos, en el siglo XVI, quedando el resto (ocho) dentro del siglo XVII. **Segunda característica**, por tanto, del conjunto, es la amplitud del arco temporal, en el que cabe destacarse la temprana irrupción del lenguaje neoclásico en el siglo XVIII y su perdurabilidad en el siglo XIX. En cualquier caso los datos de esta índole se concretan con la mayor precisión posible en cada una de las fichas que preceden a la descripción y estudio de la pieza; fichas en la que se recogen los siguientes: nombre o tipología de la pieza, para su ordenación alfabética; medidas; marcas, si las hay, o ausencia de ellas; autoría de la obra, de conocerse al artífice; inscripciones, de haberlas; heráldica; cronología; referencias a la misma en otros Catálogos y Exposiciones.

Ni que decir tiene que hemos prestado especial atención al marcaje de las piezas y que tal atención ha dado sus frutos, no sólo por haber sacado a la luz marcas ignoradas en la anterior catalogación, sino por poder ofrecer ahora, además, una interpretación correcta de las existentes. Y es esa atención la que nos lleva a indicar la que sería como una **tercera característica** del conjunto, particularmente en las piezas que sospechamos de procedencia española: la ausencia de marcas (tal sucede en España) en las que fueran labradas en el siglo XVII, aunque también suceda, como excepción, en alguna del siglo del siglo XIX (nº 22). Precisamente, y en relación con el marcaje, queremos entender que algunos investigadores italianos estén menos familiarizados con las para nosotros tan habituales marcas españolas; pero los repertorios y estudios sobre las mismas, tanto los que se dotan de mayor alcance o universalidad (platería española), como los que se centran en marcos geográficos más concretos, regionales y provinciales (platería castellano-leonesa, aragonesa, alavesa, sevillana, cordobesa...), resultan ser bien generosos. Por el contrario, cabe probarse que los investigadores españoles se han ocupado de la platería italiana –particularmente la romana, la napolitana o la siciliana–, sea porque así lo han propiciado las piezas de esa procedencia existentes en el Patrimonio Nacional, sea por las significativas donaciones con las que un buen número de personalidades eclesiásticas

españolas residentes en Roma enriquecieron a sus iglesias de origen y entre las que cabría destacar las que se guardan en relicarios catedralicios y monásticos de nuestro país.

Podríamos seguir por este camino para añadir alguna que otra **característica** más; pero sea la que fijamos como **cuarta** la que sirve de cierre a esta enumeración, por parecernos de señalado interés tanto en éste como en otros conjuntos análogos: se trata de la relación, complementariedad y afinidad, en suma, que cabe establecerse entre las piezas, enriquecidas en más de una manera bajo el paraguas de lo “universal”. Como sucede en el lagar, la denominación específica del producto acoge y enriquece la variedad de uvas que intervienen en la elaboración de un determinado caldo, de modo que nos importa, y mucho, el resultado final obtenido, sin que por ello nos desentendamos de las particularidades que han hecho posible tan feliz resultado. De ahí que, si hemos puesto el mayor interés en aislar y analizar todas y cada una de las distintas piezas que conforman el conjunto, entre las que hemos podido distinguir las que, por su taller de origen, llamamos catalanas, vitorianas, madrileñas, romanas, sicilianas, napolitanas, venecianas..., la intención y mirada ha sobrevolado desde un primer momento hacia ese superior título que las envuelve: *El arte de la platería* en la iglesia nacional española de Santiago y Montserrat. Por ello, nuestro trabajo quiere ser, no obstante la modestia del empeño y a pesar de la insistencia puesta en “lo diverso”, algo más que un mero y estático catálogo, dejando puerta abierta a ese punto de encuentro y a ese nexo de unión que los propios artistas de una y otra geografía pueden y suelen ofrecernos.

DE ALGUNOS SEÑALADOS MAESTROS DE LA MUESTRA

Por suerte ha quedado superada en la Historia del Arte aquella metodología imperante no hace tantos años, empecinada de tal modo en el exclusivo estudio de las formas, que venía a considerar inoportunos casi los intentos de rescatar el viejo método, si queremos, “biográfico”; método éste que, sin abandonar el estudio de referidas formas, se empeñaba en documentar a los artífices que infundieran el hálito de vida a la obra artística. Se conseguía y se consigue esto a través de la documentación de unas piezas que suelen dejar el rastro de sí mismas, lo que, en el mundo de platería, se ve facilitado por el estudio pormenorizado de las marcas que, al menos en el siglo XVIII y XIX, suelen acompañar a las piezas labradas. Se empeñan, pues, en

este caso los investigadores en certificar el lugar de producción de la pieza artística y en conocer al artífice que se esconde tras un punzón nominativo, frecuentemente reducido a las meras iniciales de aquel; como también se empeñan en conocer el mundo del aprendizaje de los artistas, de las técnicas recibidas o innovadas, de la producción y comercio de las mismas, etc., etc.. Fieles, pues, a este método, nos hemos interesado y preocupado por los artífices que labraron las piezas de esta muestra, sabedores, por supuesto, de que difícilmente podríamos abrir caminos excesivamente novedosos, de no contar, como no hemos podido contar, con referencias nuevas de carácter documental; pero sabedores, al menos, de que con la incorporación de nuevas obras a los generosos catálogos de determinados artífices la biografía artística de éstos se verá enriquecida.

Nos alegra, desde luego, haber podido arrancar a un buen número de piezas del poco deseable anonimato y haber dejado a otras, acaso, próximas a una futura nominación de sus artífices y de sus cónsules o censores (contrastes éstos, según la terminología española), ya que las iniciales de los mismos aún pertenecen al muy extenso número de los plateros no identificados, según los repertorios bibliográficos al uso que hemos tenido ocasión de consultar. Tal sucede con el artífice (•A•I) y el cónsul (O•G•/ C•) del ostensorio napolitano del siglo XVIII (nº 19), cuyo astil queda sustituido por la deliciosa figura de un angelote sobre un mundo; ostensorio que luce las improntas de su triple marcaje. Otro tanto sucede con las dos piezas parnomianas (nn. 20 y 21), de las que la custodia neoclásica (nº 21), nos ofrece, sin duda, la marca nominativa de su brillante artífice (OM). Satisfacción completa nos aporta incorporar nuevas piezas al estudiado número de los plateros romanos, sea que hablemos de las que fueron labradas por uno de los miembros de la familia Arrighi [así el excepcional relicario de Santiago (nº 30) y muy probablemente las hermosas sacras (nº 33)], sea que sumemos a la obra de Giovanni Fedel el pie del relicario de San Julián (nº 31), labrado con especial esmero y dotado de un selectivo repertorio decorativo neoclásico. Giuseppe Nelli, II, por su parte, nos anuncia maneras muy imaginativas desde su condición de fundidor en el diseño de su preciosa naveta (nº 25), mientras el artífice de la otra naveta (nº 24), tal vez el propio Nelli, hace gala de la suntuosidad que puede alcanzar el más sobrio lenguaje neoclásico. Vincenzo Belli, II, es artista acunado en esa tradición familiar que arranca desde su bisabuelo; pero abrió su mirada y su arte sin vacilación alguna a los exquisitos logros neoclásicos de su propia contemporaneidad, cual atestigua en obras de carácter civil y litúrgico y, en este caso, como lo atestigua en el precioso acetre (nº 1)

que lleva su marca. Desafortunadamente no hemos podido confirmar que, en el conjunto, dispusiéramos de alguna obra de los famosísimos Valadier, aunque merezcan haber salido de las manos de Giuseppe, por ejemplo, las dos bellas custodias del siglo XIX (nn. 22 y 23). De nuevo será el marcaje de la pieza nº 23 el que nos obligue a reclamar para las mismas la autoría del citado Vincenzo Belli.

Reducido es el número de piezas españolas, como ya indicáramos, que nos ofrecen las marcas de localidad y autoría, pero también nos satisface, gracias a éstas, aproximarnos al trabajo del vitoriano José de Ballerna, de quien la profesora Rosa Martín Vaquero nos ofreció hace sólo unos años las principales referencias para su biografía, al abordar la de su padre, el también platero Rafael de Ballerna. Anclado todavía en postulados del arte rococó, como lo muestra el cáliz que ofrecemos (nº 8), obra que se puede datar aproximadamente hacia 1770, nos dudamos que pronto y, por tanto, tempranamente se vería ligado a los postulados neoclásicos por los que discurrieran las Escuelas de Dibujo en España. Y son precisamente tales postulados los que cultivaron artistas bien significativos de la escuela madrileña de las últimas décadas del siglo XVIII y siguientes del siglo XIX: el elegantísimo aguamanil y las selectamente ornamentadas bandejas ovales, que se labran en 1790 por el toledano Manuel Timoteo Vargas Machuca, afincado en La Villa y Corte, nos lo confirman, permitiéndonos la segunda marca personal de este artista, estampada en el jarro, establecer oportunas diferencias con la de su hijo Manuel Ignacio. Y de esa misma fecha no podía faltar una pieza de las muy numerosas y distribuidas por toda España de la Real Fábrica de Platería Martínez, cuando su fundador todavía la dirige.

Concluamos, pues, esta introducción, con una última referencia al mundo del marcaje. La marca romana con la umbela que, además de las marcas españolas, muestra la fuente del aguamanil (nº 2) habrá que referirla al pago de algún tipo de impuesto, dada la procedencia española de la pieza. Sírvanos, pues, ahora de pretexto para evitar continuas referencias cada vez que volvamos a encontrarnos con la marca de la localidad de Roma, guiados en este campo por el soberbio estudio de Constantino G. Bulgari: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Stato*. Desde los primeros años del siglo XVII hasta 1734 dicha marca se representa por las dos llaves cruzadas, surmontadas por la umbela litúrgica. Entre 1734 y 1742 la umbela sería sustituida por la tiara pontificia. Vuelve la umbela entre 1742 y 1810, para luego seguir, desde 1810, la tiara.

II. CATÁLOGO

1. ACETRE E HISOPO

Plata en su color, repujada y cincelada.

Acetre: 13'5 cms. de alto, sin el asa x 8'4 cms., diámetro del pie, y 15 cms., diámetro de la boca. Hisopo: 27 cms. de largo.

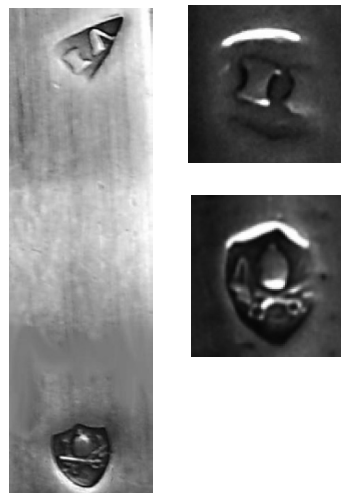
Marcas: la de Roma, post 1810, en el arco del asa y en el mango del hisopo; más la semifrustra del artífice (V II -), en rombo dispuesto horizontalmente.

Artífice: Vincenzo Belli, II (1828-1859).

Cronología: circa 1830.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162340.

Pie circular de borde alto y poco saliente con peana unida al gollote troncocónico. Recipiente de cuerpo semiesférico decorado con hojas lanceoladas dispuestas radialmente. Le sigue un friso liso y saliente sobre el que emerge un último tramo cóncavo, con gallones también cóncavos, y el borde inclinado. El asa, ultrasemicircular, adopta, tanto en su arranque como en su centro, en el que se inserta una anilla de la que pende otra, la traza de una línea quebrada. En la cabeza esférica del hisopo se reitera el friso liso que separa sus dos hemisferios: el superior, calado, y el inferior decorado con las mismas hojas lanceoladas; hojas que se reiteran en la parte superior del estilizado mango balaustral, en cuyo fuste se disponen varios anillos. De limpia ejecución una y otra pieza, siguen los imperativos neoclásicos del momento.



Aunque parcialmente frustra la marca del ártifice, tanto en el acetre (V I –), como en el hisopo (– II –), no nos cabe duda de que corresponde al segundo punzón utilizado por el maestro platero romano Vincenzo Belli, II, (V II B), hijo del también platero Prieto Belli. Tras la muerte de su padre en 1828 Vincenzo sacaría la patente acreditativa en ese mismo año¹. De su obra civil conocemos las logradas piezas de una cafetera y un azucarero². Será en esta segunda pieza en la que se adviertan más claramente las analogías existentes entre ella y nuestro acetre.

2. AGUAMANIL

Plata en su color, repujada y cincelada.

Fuente: 37 cms. de diámetro; jarro: 27 cms. de alto x 8'5 cms. de diámetro del pie.

Marcas: además de llevar la burilada de ensaye, la fuente presenta las de Madrid, villa y corte, sobre 90, que escoltan la del ártifice (en rectángulo y dos líneas: BAR/GAS) en el reverso de la orilla. En el anverso luce la marca romana de las llaves surmontadas por la umbela (1742-1810). En el jarro hallamos una nueva marca del ártifice en una sola línea, VARGAS, sobre el zócalo del pie, mientras que las de Madrid, villa y corte, sobre 90, aparecen en el asa y otros lugares del mismo.

Ártifice: Manuel Timoteo Vargas Machuca

Cronología: 1790.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162275.

Fuente circular, algo plana, con centro resaltado, en el que asienta el jarro, y circuido por moldura de perfil sinuoso, decorada con hojas lanceoladas radialmente dispuestas en doble fondo. La orilla de la misma, ligeramente elevada y de borde recto se enriquece con el entrelazado que se mueve entre una sucesión de óvalos resaltados. El jarro, de pie circular con orilla saliente, ofrece una peana de perfil cóncavo, limitada por moldura de media caña, tras la que emerge el gollete troncocónico rematado por otra moldura sogueada. El cuer-

1. Sobre el árbol genealógico de los Belli y las cuatro marcas utilizadas por Vincenzo, cfr. BULGARI CALISSONE, Anna: *Maestre argentari...*, Fratelli Palombi, Roma, 1987, p. 88.

2. Están fotografiadas en una sola lámina en DABBENE, Roberto e DONAVER, Vittorio: *Argenti italiani del '700 e '800*, edit. Giorgio Mondadori, 1998, entre las pp. 48 y 49.

po de dicho jarro, aunque se abre ligeramente en la parte superior, limitada por el mismo entrelazado de la fuente, ofrece una estructura cilíndrica, asentada sobre un casquete esférico decorado con las características hojas ya indicadas. El cuello se ve interrumpido por otra moldura sogueada, tras la que se proyecta el pico vertedor describiendo una línea sinuosa reforzada en su orilla. La tapa del mismo, dotada de charnelas, se adapta a su movimiento, mientras el asa, que descende a la moldura entrelazada del cuerpo del jarro, concluye en la base del arranque del pico, describiendo en uno y



otro límite dos líneas curvas decoradas de acantos, limitadas por dos rectas casi perpendiculares.

Nos sorprende que los autores del Catálogo elaborado por la citada Soppra Intendenza per i Beni Culturali de Roma ignoren las marcas que se multiplican en estas espléndidas piezas para las que, llevados quizás del remarcaje al que fuera sometida la fuente tras su llegada a Roma, puedan escribir: “fanno certamente datare questo pezzo al’ultimo quarto del sec. XVIII, opera di maestranze romane”. Tras señalar, sin embargo, la influencia francesa en el modelo (también podrían haber hablado de la influencia inglesa y, sobre todo, de las magníficas realizaciones neoclásicas de los maestros madrileños del momento, que parecen desconocer) y haber dado por “ignoto” a su artífice, enfatizan, refiriéndose al jarro: “Questo esemplare presenta la rarità del coperchio incernierato (tapa con bisagras o charnelas), y alaban seguidamente “La sobria decorazione, la presenza del motivi a torglione e di flogie di acanto, l’elegantissimo collarino a cordoncino ritorto che sera l’imbocatura de la broca...”.



Pues bien, en cuanto a la marca en dos líneas, BAR/GAS, no hay duda alguna de que es la personal del platero, de procedencia toledana y familia de plateros de la misma ciudad, Manuel Timoteo quien, al menos a partir de 1765, ejercía ya su profesión en Madrid, por lo que a él tenemos que adjudicar la pieza. Frecuente su nombre y marca en los repertorios españoles de platería, todavía existe, sin embargo, alguna confusión acerca de si la nueva marca desarrollada en una sola línea (VARGAS) sea suya o sea la de su hijo Manuel Ignacio Vargas Machuca, quien la cambiaría a partir de 1813 por la que, desarrollada en dos líneas, sitúa en la primera las iniciales de su nombre (M.I. / VARGAS). Así Fernando A. Martín, quien previamente había dedicado un trabajo a este último platero³, no vacila en adjudicarle la marca VARGAS que presentan unas Cantoneras de Misal del Patrimonio Nacional de 1795⁴. Por nuestra parte y, aunque no habría que descartar la colaboración de ambos artífices en el mismo taller, creemos que también pertenece a Manuel Timoteo la que ostenta el jarro y no a su hijo, Manuel Ignacio. Más aún: acaso sea su marca la que luce en las citadas Cantoneras de Misal del Patrimonio Nacional, dada la diferencia de grafía en la letra G, que valdría para señalar cuál sea la de uno y cual la del otro⁵; Cantoneras, por cierto, en cuyas anchas molduras encontramos, calado, el entrelazado que con resaltos oblongos luce nuestra bandeja y jarro.

3. BANDEJAS (PAREJA)

Plata en su color, repujada y cincelada
70'5 cms. de largo x 50 cms. de ancho

3. MARTÍN, Fernando A.: "Piezas del platero Manuel Ignacio Vargas Machuca en el Monasterio de la Encarnación", *Reales Sitios*, nº 69, Madrid, 1981, pp. 29-36. También ha estudiado piezas de este platero ESTEBAN LÓPEZ, Natividad: *La platería en Cogolludo*, Colec. Scripta Academiae, nº 9, Guadalajara, 1999.

4. MARTÍN, Fernando A.: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, pieza 92, p.124.

5. Cfr. FERNÁNDEZ, A.-MUNOA, R.-RABASCO, J.: *Marcas de la plata española y virreinal*, Antiquaria, 1992. En los registros cuarto y undécimo de la página 244 nos encontramos con la marca VARGAS en un línea. La primera, cuya impronta aparece en un cáliz de 1799, corresponde a M. Ignacio y la segunda, en una naveta de 1803, a M. Timoteo. La diferencia estriba en que la letra G de la marca paterna muestra en su cierre inferior un palito vertical limitado por otro horizontal. Encontramos de nuevo la marca de M. Ignacio, desprovista de referido palito, en una cruz procesional de 1826 (*Ibidem*, *op. cit.*, p. 250, registro cuarto).

Marcas: las mismas de la pieza anterior; es decir, la de Madrid, villa y corte, sobre 90, escoltando la del artífice, en dos líneas, BAR/GAS, situadas en la orilla.

Artífice: Manuel Timoteo Vargas Machuca.

Cronología: 1790.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162250.

Bandejas ovales, de fondo liso, en cuyo centro emerge, bien relevado, un botón de la misma traza, rodeado por una corola de flores lanceoladas, superpuestas unas sobre otras. La orilla se decora con el entrelazado mismo que muestra la fuente del aguamanil anterior, sólo que, en este caso, acoge “perlas”, en lugar de óvalos. En principio debieron llevar asas, como parecen indicar los pivotes que quedan debajo de las orillas de las mismas.



De nuevo nos sorprenden las afirmaciones del Catálogo referenciado, ya que ni siquiera, acierta con la cronología de las piezas, a pesar de la analogía formal y decorativa con las del anterior aguamanil y de la identidad de marcas. De ninguna manera son de “autore ignoto” y menos, del siglo XVII, siendo, como lo son, excelentes exponentes de la platería madrileña dominada por las influencias neoclásicas de las décadas finales del siglo XVIII.

4. BANDEJA

Plata en su color, repujada y calada.

43 cms. de largo x 31'5 cms. de ancho.

Marcas: en el centro del reverso lucen la de Madrid, corte, sobre 90 y la del artífice z/M; muestra, además, en el borde, burilada de ensaye.

Artífice: Real Fábrica de Platería Martínez.

Cronología: 1790.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162351.

Bandeja oval, de fondo enteramente liso, y orilla poco elevada, cuyo borde moldurado se adorna con contario de perlas; contario que se reitera en las cuatro medallas circulares con flor de doce pétalos dobles que se colocan en los extremos de los ejes de la bandeja. Alrededor de dicha orilla se calan radialmente óvalos y circulitos entre ellos.





Por esta vez, aunque no fueran identificables para los autores del Catálogo referenciado, nos hablan de los punzones de la pieza (iniciales z/M y torre con la cifra 90), aproximando su cronología entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. De excelente ejecución y limpio diseño, fue fabricada en la Real Fábrica de Platería Martínez, concretamente en 1790 y, por ello, en esa primera etapa que va desde la fundación de la misma en 1778 –también Escuela “para enseñar la construcción de alhajas finas y comunes de oro y plata...”– hasta la muerte de su primer director en 1798, el por entonces bien conocido platero oscense Antonio Martínez, quien antes había asistido en Zaragoza (1764) a las clases impartidas por el maestro de los Bayeau y Goya, el pintor José Martínez de Luzán.

Los veinte años, pues, de esta primera etapa de la Real Fábrica sirvieron, desde luego, para asentar entre nosotros de forma bien notable las corrientes neoclásicas en el arte de la platería; corrientes de las que Martínez debió beber ávidamente en sus viajes por Europa: París y Reino Unido, sobre todo. Los motivos decorativos empleados y el gusto por los calados en las barandillas verticales y en las orillas de piezas de esta índole permanecerán en las etapas siguientes de la Real Fábrica, como se comprueba, por ejemplo, con una rápida mirada a la colección del Patrimonio Nacional⁶. La dispersión de la obra de la misma Fábrica por todas las regiones de España hace que se convierta en tarea ardua dar cuenta siquiera de las numerosas referencias bibliográficas sobre Antonio Martínez en los trabajos de las últimas décadas. De ahí que nos limitemos a citar para adentrarnos en su personalidad y obra a Fernando A. Martínez, Cruz Valdovino y Martín Vaquero⁷, entre otros posibles.

6. Cfr. MARTÍN, Fernando A., op. cit.: *Catálogo de la Plata...*, nn. 128, 130, 131, 134, 140, 141, etc.

7. MARTÍN, Fernando A.: “La Platería Martínez al servicio de la Real Casa”, en *Reales Sitios*, nº 66, Madrid, 1980. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel; “Pri-

5. CAJA EUCARÍSTICA

Plata dorada, fundida, grabada, con tachones ovales que, en su día, debieron ir esmaltados.

Caja: 4'5 cms. de alto (10 cms. con la cruz de remate) x 9 cms. de diámetro de la base.

Carece de marcas. Taller hispano.

Cronología: entre 1620-1630.

Caja cilíndrica con finas y sucesivas molduras planas en la base, pero también convexa en el borde superior. La tapa, escalonada ofrece un primer tramo ligeramente inclinado, al que sigue otro convexo de mayor desarrollo y una zona rehundida, tras anillo elevado, en la que emerge una pequeña cúpula aplanada, que recibe a



mera aproximación al platero Antonio Martínez”, en *Goya*, nº 160 (1981), pp. 194-201; MARTÍN VAQUERO, Rosa: “La Real Escuela de Platería ‘Martínez’ y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava”, en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 21 (2002), pp. 275-291.

una pequeña cruz de sección romboidal con remates redondeados. La decoración se centra en la superficie cilíndrica de la caja y en el tramo convexo de la tapa. En la primera se disponen verticalmente cuatro tachones recercados, que acogen una cruz cuyos bazos se cierran en roleos, alrededor de los cuales el buril traza finas labores, igualmente de roleos. En la segunda dichos tachones, de tamaño más reducido, se disponen longitudinalmente, alternando con parejas de costillas radiales.

La multiplicación de estas pequeñas cajas, cuyo modelo comenzó a desarrollarse por toda la geografía hispana a lo largo del siglo XVII, acaso venga en paralelo con la multiplicación de los ostensorios eucarístico o custodias de mano, puesto que en más de una ocasión sirvieron para guardar en ellas el viril de tales ostensorios. Nosotros hemos tenido ocasión de referirnos a algunas de estas piezas conservadas en el territorio de la actual Archidiócesis de Mérida-Badajoz y labradas en la citada centuria⁸.

6. CÁLIZ

Plata dorada, cincelada, grabada y esmaltada.

20 cms. de alto x 13 cms. de diámetro del pie.

¿Marca en el extremo interior de uno de los semicírculos del pie, más allá de la inscripción, totalmente frusta? Probablemente la pieza fue labrada en algún taller español.

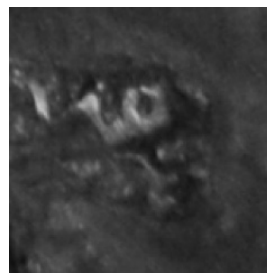
Inscripción en el interior del pie: nº de inventario.

Heráldica: Escudo episcopal, desconocido.

Cronología: primer tercio del siglo XVI.

Pie con pestaña saliente y recortado a base de puntas triangulares y semicírculos alternos (seis y seis), cuya peana, se eleva en forma troncopiramidal de seis lados, rematada por finas molduras salientes. La sección hexagonal se transmite al astil, dotado de un nudo esferoide y achatado que se adorna, en ambos hemisferios, con hojas de resaltados nervios, y circuido de salientes lisonjas con flores tetrapétalas en su interior, que debieron ir esmaltadas en su día. La copa, abierta, es recibida por una flor de escaso desarrollo, en la que se recortan y marcan por incisión puntas alternas en un festón de sucesiones onduladas.

8. Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco: *Platería y plateros bajoextremeños. Siglos XVI.-XIX*, Badajoz, 1998, figs. 119-129, pp. 496-499.



Se ajusta el cáliz a determinados modelos que prolongan, adentrándonos ya en el siglo XVI, maneras todavía gotizantes, claramente reconocibles en la composición del pie, en la persistencia del astil hexagonal, en el nudo esferoide y en la flor de la copa, de menor desarrollo ahora, cual acabamos de describir. Acaso sea la forma del pie de este cáliz, entre los de planta recortada, una de las que más se multiplican en los talleres hispanos del último cuarto del siglo XV y primer cuarto del siglo XVI, como nos sugiere un puntual recorrido por la platería de la época de los Reyes Católicos⁹.

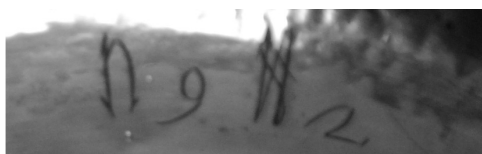
Advirtamos, por último, que, aunque ofrezcamos la fotografía de la que parece ser una pequeña marca, acaso no sea otra cosa que la deformación óptica producida por la que pudiera ser una especie de rebaba interior de la misma plata.

7. CÁLICES (DOS PAREJAS)

La primera pareja ofrece altura similar (24'5 y 25 cms.) y el mismo diámetro en la peana (14 cms.); el uno se sirve de la plata en su color, salvo la parte superior de la copa, dorada, y el otro se dora enteramente. Ambos adoptan un pie circular de borde poco saliente y peana de escasa altura, suavemente convexa y rehundida en el centro. El astil, balaustral, se compone de una mismas piezas acostumbradas: pedestal cilíndrico con molduras salientes en sus extremos, nudo de jarrón, limitado por toro, y cuello alargado troncocónico. La copa, semiesférica en su base y cilíndrica en el resto y poco abierta, queda limitada de la subcopa por un fino listel con moldura convexa. En el interior del pie de ambos hallamos la inscripción referida a un probable inventario de la plata.

La segunda pareja, plata en su color, también se aproximan en altura (25'5 y 24'5 cms.) y diámetro (15'5 y 15 cms.), cambiando ahora el diseño del pie circular, con borde saliente e inclinado y peana en dos tramos: el primero convexo y el segundo, tras elevación, plano y rehundido en el centro. Poco cambia el astil, salvo sustituir las molduras extremas del pedestal por un tipo de arandelas salientes, lo que también sucede en la copa en la que el listel moldurado es sus-

9. Cfr. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992. Compruébese en los cálices de las pp. 25 (nº 11), 26 (nº 12), 43 (nº 20), 56 nº 27), 116 (nº 58), 118-118 (nº 58), 142 (nº 73), 146 (nº 75), 150-151 (nº 78), 152 (nº 79).



tituido por una destacada arandela. Sólo en el primer cáliz de esta pareja nos topamos con la inscripción ya referenciada.

Como ya dijimos en la Introducción a este Catálogo, es frecuente que en determinados centros, atendidos en su devenir histórico por un número elevado de presbíteros (catedrales, colegiadas y otras casas religiosas), algunas piezas del servicio litúrgico, sobre todo los cálices, se multipliquen en número; piezas, además, que, de ser coincidentes en un determinado momento de la producción artística, pueden repetir su modelo casi miméticamente. Tal sucede con aquellos cálices, ayunos totalmente de decoración, en los que dominan los severos dictados de la gramática estructural del Seiscientos, aunque esta misma gramática pueda prolongarse en las primeras décadas del Setecientos o resurgir, más por razones económicas que por razones de predominio estético, en la últimas décadas de esta misma



centuria, conviviendo con el todavía arrollador e imperante estilo rococó. Para el caso de la platería española del siglo XVII, la casi común ausencia de marcaje en la misma viene a ser elemento distintivo de las piezas que entonces se labraran con respecto a las que, bien análogas, se labraron en el siglo XVIII; pero entiéndase que no queremos prejuzgar con esta afirmación la procedencia de las dos parejas de cálices que hemos escogido.

8. CÁLIZ

Plata dorada y parcialmente en su color, repujada, cincelada, grabada, fundida y recortada.

Lleva las tres marcas reglamentarias: la de la localidad, que corresponde a Vitoria, y las totalmente frustras del contraste, SO/TIL, y del artífice, BA/LLER/NA, deducibles por la impronta del punzón de ambos: rectángulo escalonado, la del primero con la sílaba superior SO, y cruciforme, la del segundo, cuya lectura se confirma por la inscripción que dejara en el borde interior de la pieza: LOI-

ZO. JOSEPH. DE. BALLERNA. EN. BITORIA. En el borde exterior se graban iniciales que pueden referirse al propietario de la pieza: GFM.

Artífice: José de Ballerna.

Cronología: la del contraste José Antonio Sotil, entre 1769 y 1779.

Heráldica: escudo arzobispal, desconocido.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162267; *El tesoro artístico de la Obra Pía. Memoria histórica de una presencia*, 2002, p. 14, nº 28.

Pie circular de borde saliente e inclinado. La peana, ligeramente elevada, se funde con el gollete. Dividida en tres campos por otras tantas bandas, sobre las que emergen en la base tres cabezas de querubines de bulto, se repujan en ellos las siguientes escenas: la comida de Jesús con los de Emaús, el Cordero místico sobre el libro de los siete sellos entre nubes y resplandores de rayos y el Sacrificio de



Isaac. El astil, facetado y en forma de jarrón se aproxima en el nudo a lo periforme, decorándose éste con parejas de cabecitas de querubes y racimos de uvas repujados. Concluye en un cuello de doble sección: cóncava y convexo-cóncava. La copa, cilíndrica y alargada, pero ligeramente abierta en la boca, cuenta con subcopa calada y recortada en su borde a base de veneras, rectas e invertidas, enlazadas por cintas planas en roleo.



Antes de referirnos al autor de la pieza, debemos dar cuenta de los errores y aciertos cometidos por los autores del Catálogo referenciado. Datan la pieza con cierta aproximación: “metà sec. XVIII”; pero hacen caso omiso de la inscripción que luce, en la que se nos confirma la autoría de la misma y su lugar de procedencia. Se les escapa lo más sustancioso de la marca de la localidad: *castillo sobre dos leones pasantes* con dos cuervos, uno a cada lado, en las almenas, por lo que se le asigna una localidad imposible: Málaga; pero es correcto el breve comentario sobre la pieza: “Il dinamismo di curve e contracurve presente nel calice è tipico del gusto rocaille diffusosi in Francia e in Spagna verso la mitad del sec. XVIII. La presenza sul bordo superiore del calice [borde de la subcopa] di conchiglie stilizzate fa ritenere l’oggetto opera di argenterie spagnolo”.

En cuanto al artífice que labra el cáliz, José de Ballerna (1743-1815), sabemos que fue hijo del platero vitoriano Rafael de Ballerna (†1772) y de Magdalena de Retola. En 1767 Rafael pedía al Ayuntamiento de Vitoria para su hijo José carta de examen, acreditativa

de haber realizado su aprendizaje de platero, como lo testificaron el platero Pedro Bolanguero, el contraste de la ciudad, que marca nuestra pieza, Juan Antonio Sotil, y Gregorio Salazar, designados por el Ayuntamiento. Necesitaba entonces José de Ballerna dicho examen para poder ejercer su profesión en Madrid, donde residía a la sazón¹⁰. Tal residencia no debió prolongarse mucho tiempo, si tenemos en cuenta la fecha en que labra nuestro cáliz en Vitoria, según nos lo asegura la marca del fiel contraste, José Antonio Sotil, nombrado para este cargo en 1769 y concluyendo en el mismo en 1779¹¹. En 1774, no más iniciarse la Escuela de Dibujo de Álava, dependiente de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, José de Ballerna era designado maestro honorario de la misma¹².

Las iniciales artísticas GJM que aparecen en el borde de la peana acaso indiquen la pertenencia del cáliz a la iglesia de Santiago (Giacomo) y Montserrat.

9. CÁLIZ

Plata dorada, repujada, picada y fundida.

24 cms. de alto x 11 cms. de diámetro del pie.

No se observan marcas.

Cronología: segunda mitad del siglo XVIII.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162268

Pie circular de borde saliente e inclinado, sobre el que se dispone en el arranque de la peana una sucesión de pequeños plegados radiales, a manera de hojas, limitados por bolas diminutas. Dicha peana, fundida con el gollete, se divide en tres campos por resaltadas cintas o costillas tornapuntas en la zona del gollete, mostrando bajo ellas otros tantos querubes, casi de bulto, de medio cuerpo y de manos unidas en posición oracional; querubes que se repiten verticalmente tanto en el nudo como en la subcopa. En la parte inferior

10. Cfr. MARTÍN VAQUERO, Rosa: "En torno a Rafael de Ballerna, un desconocido platero vitoriano. Su testamento", en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 18 (1999), pp. 149-170.

11. Cfr. MARTÍN VAQUERO, Rosa: "La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria"; en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas...*, nº 19 (2000), pp. 589-600; particularmente p. 599, nota 22.

12. Cfr. MARTÍN VAQUERO, Rosa, op. cit.: "La Real Escuela de Platería 'Martínez' y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava", en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas*, nº 21 (2002), p. 290.

de cada uno de estos campos se centran otras cabecitas de querubes bajo ramos de pequeños frutos sobre el fondo picado de la superficie, mientras las figuras quedan enlazadas por ces contrapuestas. En el astil, balaustral, con nudo periforme, a base de secciones cóncavas y convexas, se resaltan de nuevo las costillas y se repujan las ces, ganada también por la decoración la subcopa, en cuyos campos se perfilan sobre el fondo picado referencias o símbolos de la Pasión del Señor: tenaza y martillo, escalera y lanza, esponja y clavos. Una moldura sogueada limita esta subcopa, sobre la que se dispone una crestería a base de roleos. La copa, alta y cilíndrica, se abre en la zona superior.



La ausencia de marcas no nos permite una mayor precisión sobre la que es reconocida como “apreciable obra”, cuyos rasgos estilísticos nos permiten retrasar su ejecución hasta finales casi de la centuria, por más que en esos momentos se vaya imponiendo en el mundo de la platería un lenguaje estructural y decorativo más severo. El modelo se multiplica por doquier, también en España, por lo que consideramos menos concluyente la afirmación de los autores del Catálogo: “per i caratteri stilistici il calice deve considerarsi una pregevole opera di argintiere romano della seconda metà del sec. XVIII”.

10. CÁLIZ

Plata dorada, repujada, cincelada y grabada y tachones con cristales de color.

22 cms. de alto x 12 cms. de diámetro del pie.

No se observan marcas.

Inscripción en el borde exterior del pie: + RECTOR JOSEPH AL. GONZALEZ NOVALIN + QVOD DONO ACCEPERAT IN PRIMIT. A. D. MCMLII + DONO DEDIT IN L^o ANNIV^o ECCAE HISP. IN VRBE.

Cronología: finales del siglo XIX.

Pie circular de borde cóncavo, con peana escalonada en tramos: los dos primeros, cóncavos (liso y decorado mediante hojas con nervadura, respectivamente); el tercero se presenta liso y convexo, mientras el cuarto, elevándose para recibir el ástil, se perfila cóncavo y se decora con el mismo tipo de hojas, ahora más alargadas. Dicho ástil arranca de una pieza convexa y gallonada, a la que siguen pequeños tramos, cóncavos y convexos –en este caso, gallonados–, antes de recibir el nudo periforme, adornado de las mismas hojas y tachones circulares de cristal tallado, alternos los colores y dispuestos en su zona superior. Continúa un doble cuello corto. La copa, acampanada, es recibida por una subcopa limitada por una crestería vegetal, cuya superficie se puebla de finos y movidos tallos de lo mismo. Seis tachones de cristal, de mayor desarrollo que los del nudo, rodeando la subcopa en su centro, completan la decoración de esta pieza que, dada la cuidadosa realización del trabajo, en ningún caso resulta pesante.

La datación recogida en la inscripción, 1952, se refiere al año en el que, por donación, lo recibió Monseñor González Novalín, quien, a su vez, lo dona a la iglesia española de Santiaio y Monserrat con



ocasión del cincuenta aniversario de su ordenación sacerdotal. Por él sabemos de la procedencia filipina de esta pieza, que sigue los dictados, a modo de “revival”, de la platería de la época, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

11. COLGANTE

Hilo de plata en su color y coral.

10'5 cms. de alto, sin la pequeña asa x 9'5 cms. de ancho. Las medidas del óvalo alcanzan los 7 cms. en su eje mayor x 6 cms. en el menor.

Carece de marcas.

Cronología: mediados del siglo XIX.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162529.

Adopta esta delicada pieza afiligranada forma de dije o pequeño relicario. Un estrecho marco oval, sobre cuyo frente se disponen seis flores de otros tantos pétalos alrededor de un resaltado botón a manera de perla, alberga una imagen coralina de la Inmaculada Concepción, cuyo volado manto sobre su derecha sirve de contrapunto a su estilizada figura. Apoyada sobre una gloria de nubes une sus manos en oración y eleva la mirada al cielo. Escoltan a la imagen dos ramos con las mismas flores de seis pétalos, mostrándose al fondo esa especie de celosía floral que conforma el reverso del colgante. Se recorre exteriormente el óvalo por una serie de ces tornapuntas, de doble faz y ahuecadas, entre cuyas uniones se insertan unas formas acorazonadas, de la misma factura. La pequeña asa de suspensión se refuerza con un cordoncillo torso. En el reverso la citada celosía utiliza las mismas flores de seis pétalos, sólo que ahora planas. Algunas de ellas, de menor tamaño, permiten cubrir toda la superficie del óvalo.





Los autores del catálogo, como lo harán al hablar del relicario en forma de ostensorio, labrado en filigrana (infra), de cuya procedencia italiana, por las razones que allí daremos, no nos cabe duda alguna, se empeñan en referir esta pieza a algún platero español de finales del siglo XIX, lo que creemos menos verosímil. En concreto nos dicen: “La presenza della Madonna in corallo e la laborazione a filigrana potrebbe far pensare che l’oggetto sia opera di argentarie spagnolo”.

12. COPÓN (PÝXIDE)

Plata en su color con detalles sobredorados (molduras, letras de las inscripciones...), fundida, cincelada, grabada y esmaltada.

24’5 cms. de alto (16’5 sin la tapa) x 10’5 cms. de diámetro de pie.

Carece de marcas. ¿Taller catalán?

Inscripciones: en el friso del gollete: XPS * IHE * XPS *; en el de la copa: + VERBUM * CARO * FACTVUM * EST * ET * HABITAVIT * IN * NOBIS; en el de la tapa: IN MANVS * TVAS * DOMINE * CHOM.

Heráldica: armas de la familia Mahull: una mano de plata y en su centro un ojo abierto.

Cronología: alrededor de 1500.

Pie circular de borde saliente y moldurado sobre el que se dispone un friso en el que enfilan estrechas aberturas verticales. La pestaña superior del friso dobla sobre la superficie de la peana que, al elevarse, busca forma cilíndrica. Se remata con pareja de finas molduras, decorándose el conjunto con un tondo esmaltado con las citadas armas y con un friso sobre ellas con la inscripción primera sobre fondo rayado. En la caja cilíndrica, moldurada en sus extremos, se dispone la segunda leyenda (Jn 1,14), sobre fondo igualmente rayado. La tapa cónica, unida a la caja por una charnela, se remata con la misma mano de las armas, ahora de bulto, sosteniendo una bola entre sus dedos, y recibe la tercera inscripción en un friso dorado. Incompleto el texto de esta inscripción, resulta suficientemente conocido: In manus tuas...comendo spiritum meum (Lc 23, 46), réplica de la plegaria sálmica (Ps 31, 6) con la que Jesús expiró.





Ninguna dificultad nos ofrece esta pieza a la hora de fijar su datación: se trata de una de las muchas píxides u hostiarios que, con pie o sin pie, menudearon en nuestras iglesias durante el siglo XV y primeras décadas también del siglo XVI; como tampoco ofrece dificultad alguna la lectura de las armas sobrepuestas en las peanas; armas que hemos podido contemplar en la lauda sepulcral de don Juan Ferrer Mahull († 24-VII-1574), sita en el presbiterio de la iglesia de Montserrat en Roma. Se conocen ya, con alguna variante, desde finales del siglo XV¹³, como también son conocidos los miembros de

13. MORALES ROCA, Francisco José, nos informa de la existencia de un sello de Bernardo Mahull, juez de apelaciones de Lérida, de 1495, cuyas armas

la familia leridana de aquella centuria y la siguiente que las ostentaron¹⁴. El origen, pues, catalán de los Mahull justifica la más que probable procedencia de la pieza que, a todas luces, resulta exquisita en su tratamiento decorativo con la bella grafía de los textos escriturarios sobre las limpias superficies de la misma.

13. COPÓN

Plata dorada, repujada, fundida y cincelada.

20 cms. de alto x 9 cms. de diámetro del pie.

Carece de marcas.

Inscripción en el interior del pie: nº de inventario.

Cronología: principios del siglo XVIII.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162270.

Pie circular cuya peana plana se adorna con una sucesión de molduras concéntricas, mientras se marcan gallones planos en el elevado gollete. El astil se compone de un nudo de jarrón de cuerpo aovado, con elementos vegetales en su parte inferior y superior, entre dos cuellos de escaso desarrollo y perfil cóncavo-convexo, el inferior, y convexo-cóncavo el superior. La copa semiesférica de superficie lisa, sobre flor vegetal de hojas rizadas, se cubre con una tapa cupuliforme de saliente borde, decorada en su primer tramo con gallones recercados y en el casquete final con moldura circular con pequeños espejos resaltados en los huecos de dos hilos serpeantes enlazados. Se remata el conjunto con una cruz plana de brazos rectos con expansiones circulares.

Encuentran los autores del Catálogo en esta elegante y delicada pieza “afinità stilistiche con opere di argenteria romana della fine del sec. XVIII, inizi sec. XIX”, lo que nos llevaría a aceptar que sería labrada en la fecha indicada por un platero afecto a las corrientes neoclásicas. Nosotros preferimos adelantar considerablemente el año

son: de gules, una mano de plata con tres ojos de sable, en *Prelados, abades mitrados, dignidades capitulares y caballeros de las Órdenes militares habilitados por el brazo eclesiástico en las Cortes del Principado de Cataluña... (1410-1599)*, Inst. Salazar y Castro, Hidalguía, Madrid, 1999, t. 2, p. 21.

14. Cfr. MORALES ROCA, Francisco José: *Ciudadanos y burgueses honrados habilitados como síndicos del brazo real en las Cortes del Principado de Cataluña, Dinastías de Trastámara y de Austria. Siglos XV y XVI (1410-1599)*, Inst. Salazar y Castro, Hidalguía, Madrid, 1995.



de su labra, no sólo por la ausencia de marcas (cosa menos frecuente en las piezas de finales del siglo XVIII y principios del XIX), sino por el lenguaje ornamental que nos habla de cierta persistencia clasicista en momentos de un barroco todavía atemperado.

14. COPÓN

Plata dorada (nudo, en su color) y opalina.

20 cms. de alto con la figura de remate x 8'5 y 7 cms. de longitud en los ejes de la planta del pie.

No se observan marcas.

Cronología: hacia 1760.

Heráldica de la caja: armas del cardenal Ganganelli.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162269.

Pie oval con pestaña saliente recortada en festón y peana convexa que se une al gollete poco elevado. El astil, de escaso desarrollo, se reduce a un nudo de perfil sinuoso entre molduras. La caja del copón es de opalina, en forma semioval, decorada con un arbustillo floral apenas relevado. Sobre el borde de la misma se deja ver una sucesión de pequeñas hojas verticales, resultantes de la doblez sobre éste del borde de la caja interior metálica, también semioval, que encierra dicha caja. La tapa, con pestaña, se perfila convexa y remata en forma troncocónica. Sobre ella se leva la figurilla de un niño que alza en su mano izquierda una cruz. La decoración sobre la superficie de la plata es todavía naturalista, a base de acantos que persiguen



cierto movimiento helicoidal, flores de tipo girasol y capullos cerrados o poco abiertos. Se guarda la pieza en una cuidada caja de cuero, ajustada a su forma, con estampaciones doradas, ostentando en su frente las armas del cardenal Ganganelli (1759), de procedencia franciscana y luego papa Clemente XIV (1769), tristemente célebre por la disolución de la Compañía de Jesús (1773): sobre tres estrellas, los brazos cruzados de Jesucristo y San Francisco sobre la cruz.

Datan esta pieza los autores del Catálogo con dos fechas: finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, en cuanto “si trata probabilmente di un riutilizzo di parti tardo settentesche..., con l’opaline ottocengtesca”. Nosotros preferimos adelantar la labra de la pieza por razones meramente estilísticas: en ningún caso las hojas de la decoración son de rocalla, como afirman dichos autores, sino todavía naturalistas, como afirmamos nosotros. Por otra parte el acomodo de la pieza a su estuche de piel, independientemente de si se sustituyó o no un anterior cuerpo de plata por el de opalinina, dada la presencia en el estuche de las armas del todavía cardenal Ganganelli, apoya nuestra cronología. Por último, esta pieza pudo ser utilizada como portaviático.

15. CRISMERAS

Plata en su color, fundida, cincelada y grabada.

10’9 cms. de largo x 6’4 cms. de ancho y 8 cms. de alto, sin el remate, que añade otros 5 cms.

Carece de marcas.

Cronología: 1547.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 2/00162248.

En forma de cofre, sobre zócalo de borde inclinado decorado con pequeñas hojas en punta de superficie rayada, procedimiento éste que se utiliza en otros lugares de la pieza, incluidas las figuras, que aparecen grabadas; figuras, por otra parte, que, con sus respectivos símbolos, en unas, y leyendas en todas, que las identifican, inundan la superficie del cofre. En el frente, y de medio cuerpo, aparecen las de la virtudes teologales: SPES, FIDES, CHARITAS; en el lado opuesto, tres de las cardinales: FORTITVDO, IVSTITIA, TEMPERANTIA; en el costado derecho de la cubierta y de la caja, los personajes bíblicos ABRAHAM y DAVID PROFETA; en el izquierdo: ISAAC y, con evidente error del grabador, que debiera haber escrito IONAS, TOMAS PR[O]PHETA; en la cubierta del cofre, dentro de semicírculos,

nos hallamos con la virtud de la PATIENTIA y el año de la labra de la pieza, 1547, al frente; en la parte posterior, la figura de MATVSALEM, mientras en los extremos se reitera la representación simbólica de la muerte: MORS. El cierre de la cubierta con la caja se logra mediante dos pequeñas piezas tubulares y un pasador que pende de una cadena. La charnela en cinco tramos sigue el mismo procedimiento tubular. Se remata el todo con una cruz de brazos de sección romboidal con bolas extremas sobre pedestal en forma de jarra.



En el interior del cofre se disponen tres vasos cilíndricos con tapas en forma de flor, surmontadas por cabecitas planas de querubes, grabándose en ellas las letras y signo relativos al contenido de los vasos: O, que equivale a óleo de los catecúmenos; †, que identifica al santo crisma; y F, que se refiere al óleo de los enfermos; óleos, pues, bendecidos y crisma consagrado que el sacerdote utiliza en la admi-



nistración de los sacramentos del bautismo y unción de los enfermos, por lo que ninguna de las figuras del abigarrado programa iconográfico que ofrece la crismera resulta gratuita. Bástenos señalar, a título de ejemplo, que la figura de Jonás, encerrado en el vientre del cetáceo durante tres días y tres noches, fue tomada por Jesús como imagen de su estancia en el sepulcro (Mt 12,40) y, por ello, cabe relacionarla también con el bautismo cristiano, inmersión y emersión en la muerte y resurrección de Cristo, mientras las virtudes representarían la nueva vida en Cristo de los bautizados. La figura longevísima de Matusalén (Gn 5,25-27), por otra, parte, podría hacernos caer en la cuenta del efecto producible por la unción de los enfermos (St 5,14-15), etc., etc.

Quieren los autores del Catálogo, y nosotros con ellos, que esta pequeña obra sea “probabilmente di artigianato spagnolo”, aunque nos convece menos la razón que aportan para esa atribución: “per l’esecuzione molto piatta e primitiva delle figure incisi”. Hablemos más bien que, incluso la rapidez con la que se ejecuta el grabado y el menor cuidado que se presta a la figura, más allá del mero dibujo de la misma, no perjudican el particular encanto de esta obrita de alguno de los no vulgares maestros españoles del siglo XVI, que nos la han quedado en el anonimato.

16 A. CRUZ PROCESIONAL

Plata en su color, fundida, repujada, cincelada y grabada.

Medidas del árbol: el palo vertical con el enchufe, 62 cms.; el palo horizontal, 37'5 cms.

Medidas de la macolla: 30 cms. de altura.

No se observan marcas.

Inscripción en el enchufe del árbol: n. de inventario.

Cronología: segunda mitad del siglo XVIII.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162271; *El tesoro artístico de la Obra Pía. Memoria histórica de una presencia*, 2002, p. 18, nº 41.

Los brazos del árbol de la cruz, de sección rectangular y planos, presentan una superficie enteramente lisa, recorrida tan sólo por la incisión de una línea, próxima a los bordes. En esta apuesta por la mayor sobriedad se renuncia a la medalla en la cruceta, sustituida por un disco pequeño también liso. Los extremos del árbol, sin embargo, se rematan con lucidas cartelas de borde mixtilíneo, perfila-

das en su base con tornapuntas vegetales y decoradas en su interior con una resaltada cabeza de querube de alas delanteras, con peineta a modo de venera Otra cabeza de querube se centra en la cartela horizontal del INRI cuyos bordes se recortan perfilados en tornapuntas. Una gran serenidad transmite la figura del Crucificado, de tres clavos, bien modelada su anatomía, cuyos brazos describen una suave curvatura. De rostro barbado, inclina la cabeza hacia su derecha, por donde cae su ondulada cabellera A este lado también se anuda el paño de pureza. Contrasta con la calidad del conjunto la tosquedad de la labra de los rayos en haz colocados en los ángulos de la cruceta.





Se compone el pie de la cruz, de abajo arriba, de varias molduras, primero sogueada, convexas y cóncavas, seguidas de un casquete esférico, recubierto de hojas repujadas, y de un cuerpo esferoide de mayor volumen en cuya parte superior se recercan gallones radiales. Otro cuerpo cóncavo de menor sección va cerrando esta macolla, seguido de una media caña, recubierta de puntas vegetales, cuello y toro, sobre el que otro cuerpo conformado por un haz de hojas cerradas y rizados bordes propicia el enchufe con el árbol.

Datan los autores del Catálogo citado de la Soppra Intendenza al conjunto de la cruz con su macolla en la segunda mitad del siglo XVIII, a lo que no debemos oponernos en principio, si tenemos en cuenta la posible reinterpretación por su artífice, al conjuro de los primeros atisbos neoclásicos, de determinados elementos decorativos del Seiscientos, cuales las cartelas de remate de los brazos de la cruz o los gallones de la macolla. En cuanto a la procedencia de la obra, referidos autores comentan: “Por la tipología del Cristo e per la resa del modelato la croce si può ritenere opera di argentario romano”.

16 B. CRUZ PROCESIONAL (MACOLLA Y CAÑÓN)

Plata en su color, repujada y grabada.

Medidas de la macolla: 31 cms. de altura.

Marca: Se reiteran en la pestaña saliente de la macolla las iniciales F. P, surmontadas por el león con nimbo, símbolo de San Marcos y marca de Venecia.

Cronología: finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII.



Desaparecido no hace muchos años el árbol de la que debió ser interesante cruz procesional labrada en Venecia, nos resta, al menos, el maltratado pie de la misma (macolla y cañón). Este último, tronco-cónico, se remata con molduras y se decora con una rama de generosas hojas, apenas relevadas, que asciende en espiral. La misma técnica a la hora de añadir al resto de las superficies la decoración vegetal, marcada con cierta precisión por el buril, se reitera en los restantes volúmenes de la macolla, compuesta por una primera moldura con-

vexa, entre dos secciones cóncavas, un más ancho cuerpo esferoide con resaltados bollones, un cuello circuido por un listel en su centro y cubierto en su parte superior por un saliente pestaña inclinada y una última sección decreciente también esferoide con los mismos bollones. El fondo de las superficies decoradas se muestra matizado.

La marca indicada nos asegura, como ya hemos dicho, la procedencia veneciana de la pieza. Recogida por algunos autores que la describen “semicircolare su cartela orizzontale, profilo liscio soggetto: leone di S. Marco, di prospetto, in maestá e con il Vangelo a sinistra; sotto il leone la letre “F” e “P, separate de un punto”, son dichas iniciales las que nos remiten al “toccatore della zecca di Venezia” de la fecha indicada: finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII¹⁵.

17. CUSTODIA

Plata dorada, salvo el detalle de unas ramas que se expanden por encima del nudo, fundida, cincelada, grabada y esmaltada.

103 cms. de alto por 33'5 cms., los lados de la base.

No se observan marcas.

Cronología: Entre 1630 y 1640.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162264.

Pie cuadrangular con zócalo de bordes rectos y salientes. En cada frente del zócalo se dispone horizontalmente en tachones oblongos un esmalte nihelado, escoltado por labores incisas a buril. La peana, plana, adopta forma circular poco elevada en un segundo tramo, de borde convexo, que se adorna con otros cuatro esmaltes, radialmente dispuestos. El astil arranca de un pedestal rectangular de ángulos entrantes, en los que apoyan cuatro vigorosa *eses*, adornadas por contario de perlas. Se reiteran en los frentes de dicho pedestal, ahora en disposición horizontal, los esmaltes. Descansa sobre el pedestal un jarrón de escaso desarrollo y copa semiovoide, dotado de costillas tornapuntas voladas; jarrón que recibe a su vez otro análogo, si bien ahora las costilla son planas y nervudas, colocándose de nuevo entre ellas y en disposición vertical los reiterados esmaltes oblongos. Continúa el nudo, un templete cerrado con columnas dóricas, de planta cuadrangular y ángulos retrotraídos en chaflán, sobre una

15. Cfr. DONATI, Hugo: *I marchi dell'argenteria italiana. Oltre 1.000 marchi territoriali e di garanzia dal secolo XIII a oggi*, Inst. geográfico de Agostini, Novara, 1993, pp. 51-52, scheda 266 y 267.

media caña con las mismas costillas voladas (dos a cada frente), y en el que emergen, sobre la vertical de las columnas, remates torneados, en el frente, y las dos ramas vegetales sobre las que se posan ángeles turiferarios, en los costados. Se cubre el templete con una cúpula sobre la que resaltan las costillas planas y los esmaltes entre ellas, a la que sigue un jarroncito con costillas voladas y un largo cuello recorrido por nervios verticales. Emerge sobre el cuello un doble sol: el exterior, circuido de rayos alternos, lisos con estrellas y flameados, se corona con una cruz de sección romboidal con remates esféricos, sobre un pedestal conformado por un jarroncito con costillas voladas y un mundo con tachones esmaltados, mientras en el anillo plano y moldurado del mismo sol los esmaltes adoptan forma rectangular. En el interior de ese gran anillo se centra sobre otro pequeño pedestal la caja circular del viril.

Nos sorprende que los autores del Catálogo varias veces citados, salvo que se trate de una errata, hayan datado tan extraordinaria pieza a mediados del siglo XIX, reconociendo seguidamente que “ti-



pológicamente l'ostensorio presenta strette affinita, per la forma del piedistallo, lo uso della lamina d'argento e degli smalti, con analogli pezzi spagnoli", pues de esto se trata, efectivamente: que tanto en su lenguaje formal como en el decorativo esta pieza se convierte, de algún modo, en referencia significativa de modelos de este orden que se difundieron por toda la geografía hispana, sólo que alrededor del primer tercio del siglo XVII.

18. CUSTODIA

Plata en su color y parcialmente dorada, fundida, moldeada y torneada.

44 cms. de alto x 16 cms. de diámetro del pie.

Carece de marcas.

Hacia mediados del siglo XVII.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162340.



Modelo seiscientista desornamentado, con pie circular de borde saliente y peana en dos tramos: suavemente convexo el primero y rehundido en su centro el segundo. El astil, de una sola pieza, se compone de elementos bien característicos del modelo: pedestal cilíndrico, nudo de jarrón surmontado de toro y cuello troncocónico. El enchufe, cilíndrico, se adorna con molduras convexas y el sol va circuido por rayos alternos: rectos, con estrellas de centro calado como remate, y flameados. Una cruz de brazos de sección romboidal, limitados por perillones, corona el conjunto.

Ya dimos la posible cronología de otras piezas que siguen este mismo modelo en el desarrollo de su pie y su astil, como es el caso de los cuatro cálices (nº 7) estudiados. Los autores del Catálogo referenciado ofrecen para este ostensorio eucarístico la misma cronología que para dichos cálices (siglo XIX), que de ningún modo podemos admitir.

19. CUSTODIA

Plata en su color con detalle (mundo) sobredorado, repujada, fundida y picada de lustre.

51'5 cms. de alto x 15'5 y 12'5 cms. en los ejes del pie.

Marcas en el borde de la tapa de la caja del sol. Dispuestas una tras otra longitudinalmente, la primera, cuya parte superior no queda impresa del todo, nos ofrece en dos líneas la siguiente leyenda: NAP / 722; la segunda, en cartela horizontal, y la más nítida, presenta las dos iniciales del artífice, acompañadas de gruesos puntos a su media altura: •A•I•; la tercera, en cartela irregular, ofrece también las iniciales del cónsul de la plata en línea superior y la inicial del cargo en línea inferior, acompañadas también de gruesos puntos: O•G• / C•.

Artífice: A.I. (no identificado)

Cronología: 1722.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., 12/00162261. *El tesoro artístico de la Obra Pía. Memoria histórica de una presencia*, 2002, p. 13, nº 27.

El pie, ovalado, descansa sobre cuatro patas tornapuntas. Su borde, recortado y de perfil convexo, se decora con hojas perpendiculares, resaltándose en el mismos dos espejos oblongos, situados en los extremos del eje mayor y en cartelas perfiladas en ces. La peana, suavemente convexa, se alza en su centro para recibir el mundo, del que arranca el astil. La superficie de la peana se divide en cuatro campos, dos mayores y dos menores, de traza triangular, decorados con moti-

vos vegetales: colgantes en los menores y entre *ces* contrapuestas en los mayores, sobre fondo picado de lustre. El astil se conforma con la figura de bulto de un angelote semidesnudo, a cuyo pie derecho sirve de pedestal el referido mundo, mientras alza sus manos en ademán de



sostener el sol que viene a descansar su cabeza, interpuesta una tarja con roleos y espigas. La caja circular del viril, ancha y convexa, ofrece en su aro cabecitas de querubes emparejadas, espigas y racimos de uvas, expandiendo a su alrededor haces de rayos biselados, escalonados unos y rectos otros. En su centro y sobre una tarja análoga a la de la base se alza una pequeña cruz de brazos balaustales con bolas de remates y haz de rayos en los ángulos de la cruceta.

Los autores del Catálogo referenciado o no advirtieron las marcas de la custodia o ignoraron la generosa bibliografía existente sobre la mismas; bibliografía coincidente sobre el “bollo dell’arte” napolitano, desde 1609 a 1808, representado por la corona de cinco puntas, las primeras letras de la ciudad de Nápoles y las tres últimas cifras de año¹⁶. Les bastó con afirmar, tras indicar que su artífice es “ignoto”, lo que sigue: “Le elegante proporzioni e gli elementi stilistici di questo ostensorio sono tipici della argenteria romana della metà del sec. XVIII”. Sólo nos resta, pues, esperar a la identificación del artista, cuyas iniciales, al menos, le libran de ser alguien “ignoto”.

La sustitución de las diversas piezas que solían conformar el astil por la figura de un angelote sobre una esfera se hizo muy frecuente también en la platería española del siglo XVIII, particularmente en la salmantina de mediados de la centuria (García Crespo y otros), por lo que se reiteró el modelo aun en aquellos otros centros menores que mostraron alguna dependencia de Salamanca. Tal sucedió en Badajoz¹⁷.

20. CUSTODIA

Plata en su color, repujada y recortada.

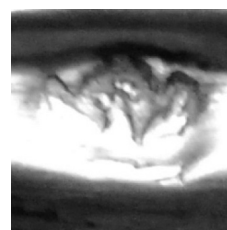
Marcas en el borde exterior del pie, algo frustras: la de Palermo y la correspondiente al contraste o cónsul de la plata: GP717. En el interior del pie se deja ver la burilada de ensaye.

Cronología: 1717.

16. Cfr., entre otros, CATELLO, Elio e Corrado: *Argenti napolitani del XVI al XIX secolo*, edizione del Banco di Napoli, 1972; DABBENE, Roberto e DONAVER, Vittorio, op. cit. *Argenti italiani...*, pp. 19-20; DONATI, Ugo, op. cit. *I marchi dell’argenteria italiana...*, p. 128, scheda 843.

17. Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit.: *Platería y plateros bajo-extremeños...*, pp. 559-560, figs. 367, 369; p. 557, figs. 438-439, p. 585, fig. 470; IDEM: *Eucaristica 2000*, Badajoz, 2000.

Pie circular de borde saliente algo inclinado y peana convexa con hojas vegetales radiales, separada del gollete troncocónico por una gruesa moldura vegetal a modo de laurea. En la base del gollete se resaltan tres cabezas de querubes entre carnosas ces. El astil se compone de un pedestal en forma de copa revestida de hojas, un nudo esferoide con otras tres cabezas de querubes y un largo cuello balaustral con jarrón en su centro. Las molduras convexas del astil van rayadas al bies. En la tarja del enchufe del sol se repuja de nuevo sobre dos roleos una cabeza de querube de elevadas alas. La caja del sol muestra superficie convexa, decorada con los reiterados querubes, uvas y espigas y rodeada de rayos en bisel flameados y rectos.



Trabajo realizado sin grandes pretensiones, nos remite a un artista un tanto apegado a esa decoración vegetal abigarrada y falta de nitidez, propia del barroco tardío, resultando un tanto pobre el

recurso al recorte de la lámina de plata en los rayos del sol. No hay duda de que la pieza se labró en 1717, siendo cónsul de la plata Giuseppe Palumbu, como indica su marca¹⁸. La de la ciudad, águila en vuelo alto, dado el estrecho margen para depositar su impronta, se nos da fraccionada. La pieza procede de la Casa de Santiago de Palermo, de donde se trajo a la iglesia española de Santiago y Montserrat el 9 de julio de 1998.

21. CUSTODIA

Plata dorada, fundida, repujada, y cincelada.

70 cms. de alto x 21'5 cms. de diámetro del pie.

Marcas en más de un lugar del anverso del sol: la de Palermo, la del contraste o cónsul (GU17) al lado de la marca de la localidad, y la del artífice, en solitario (OM). También vemos, en el reverso del sol, la burilada de ensaye.

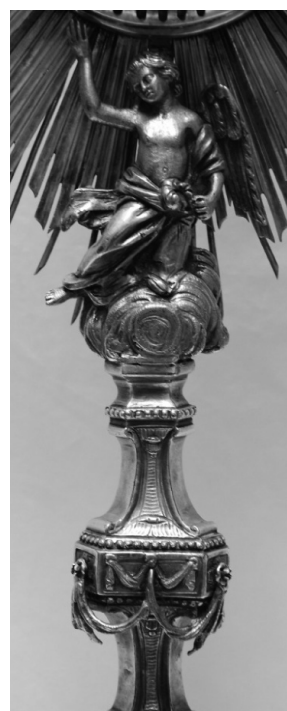
Artífice: OM (no identificado)

Cronología: 1817.

El pie circular, de borde alto y recto, presenta tres expansiones rectangulares por las que también discurre una moldura superior cóncava. La peana, que presenta igualmente elevado su propio borde, ligeramente convexo, se acomoda a tales expansiones, las cuales, resaltadas radialmente, ascienden por la superficie de la misma y el gollete. De este modo la superficie de una y otra sección se divide en tres campos. Destaca en referida peana todo un sistema decorativo ligado a la gramática neoclásica: enfilado de perlas en el extremo superior del borde del pie, rosetas octopétalas en el frente del mismo, escoltadas por postas, y en el frente de las expansiones; especie de gallones planos que se prolongan en finos nervios de contario sobre la superficie de los campos resultantes, cual si pendieran del borde del gollete, desde el que también cuelgan guirnalda de laurel y enfilados de hojas de lo mismo sobre el resalto de las expansiones.

El astil arranca de una pieza cuya sección es un hexágono irregular, en el que alternan lados mayores y menores; sección que se transmite a todo el conjunto del mismo. Sigue un cuerpo cóncavo delimitado por contarios y otros dos alargados, igualmente cóncavos en los que las superficies de los lados menores se enrollan en sus

18. Cfr. BARRAJA, Silvano: *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Milán, 1996, p. 72.



extremos y las de los lados mayores se adornan de ondas verticales y horizontales. Entre éstos dos se sitúa, a manera de nudo, otro cuerpo prismático decorado en sus frentes mayores con paños colgantes, mientras en los menores se sobreponen rosetas de las que cuelgan otros paños que vienen a parar al centro de los lados mayores. Cierra el astil otro cuerpo cóncavo limitado por otro de menor altura y perfiles rectos. Se dispone ahora una gloria de nubes sobre la que, semiarrodillado, un ángel, cuyo movido manto anudado a la cintura permite ver desnudo todo el torso, eleva su diestra en ademán de sostener un sol de caja circular y haces de rayos en doble fondo. Va circuida dicha caja de tres órdenes de molduras: en su zona exterior se ahuecan vanos de medio punto; en la central se disponen perlas entre eses unidas o postas, interrumpidas en los ejes de la caja por cuatro flores resaltadas hexapétalas; en la interior, basta con un limpio enfilado de perlas. Por último, sobre una cabeza de querube emerge la cruz de brazos planos, con expansiones semicirculares en los extremos y haces de rayos en los ángulos de la cruceta.

La calidad de la labra, lo ponderado del diseño y la ornamentación neoclásicos, nos invitan a saber algo más de su artífice, del que, al menos, quedan identificadas las iniciales de su nombre, como lo quedan las del cónsul de la plata¹⁹. La marca de la localidad sólo nos deja ver parcialmente las letras R.V.P. (Regia Urbs Panormi) bajo el águila que la caracteriza. Un pequeño texto mecanografiado en la base interior del pie ha querido dejar también constancia de que esta custodia, como la anterior, vino desde el mismo lugar de Palermo y en la misma fecha a la iglesia española de Santiago y Montserrat.

22. CUSTODIA

Plata en su color y dorada, fundida, repujada, cincelada.

104 cms. de alto x 22 cms. cada lado del triángulo de la base (diámetro del círculo ideal envolvente, 30 cms.).

No se observan marcas.

Artífice: ¿Vincenzo Belli, II?

Cronología: Hacia mediados del siglo XIX.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162263.

19. Cfr. ACCASINA, María: *I marchi delle argenterie e orificerie siciliane*, Bramante Editrice, 1976, p. 63; BARRAJA, Silvano, op. cit., *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, p. 84.

Pie triangular con zócalo escalonado de ángulos romos. El frente del escalón superior se decora con moldura convexa, conformada por un enfilado de anillos en los que alternan la plata en su color y la dorada, a la que se superpone un friso adornado con greca. Sobre la superficie y en los ángulos tres leones sentados sobre sus patas traseras se quedan sujetos a una esfera central mediante finos roleos que descansan en sus bajos; esfera sobre la que se alza un cuerpo cúbico con arco moldurado superior de medio punto, que viene a cobijar en cada lado una medalla sobrepuesta y colgante de un lazo rizado.



Ofrecen las medallas las siguientes escenas: la entrada de Jesús en Jerusalén, la santa cena, el lavatorio de los pies y la multiplicación de los panes y los peces. Las expansiones rectilíneas o cornisas de dichos arcos servirán de apoyo para cuatro angelotes que portan en sus manos el paño de la Verónica con la Vera Faz, la cartela del INRI, la cruz y la lanza. De la parte inferior del cuerpo cúbico caen, a modo de faldones, hojas de acanto, sobre las que penden guirnaldas de hojas y fruto de la vid. Tales acantos se enrollan en su extremo, partiendo los de las zonas angulares del cubo, achaflanadas, de unas cabezas de querubes y acabando por posarse sobre la espalda de los citados leones. Sigue a este cubo otro cuerpo cilíndrico, con saliente moldura de laurel en su base y un friso superior en el que se desarrollan, en continuo, las siguientes escenas: las mujeres, algunas con sus niños, lloran por Jesús en el camino hacia el calvario; Jesús, cargado con la cruz, camina hacia el calvario, custodiado por soldados romanos y en medio de una larga comitiva encabezada por soldados a caballo; comitiva en la que no faltan los dos ladrones que van a ser ajusticiados con Jesús; sigue, por último, la escena de la caída del Señor y la del desmayo sufrido por la Virgen doliente, acompañada de otras mujeres. Sirve de pedestal este cilindro a una gloria de nubes sobre la que se alzan, elegantísimas y a modo de Victorias clásicas dos figuras aladas que sostienen con una de sus manos, alzada, las herramientas de la crucifixión (martillo, tenaza y los tres clavos), mientras elevan con la otra un ramo de espigas, recogido en una especie de cesta abierta y gallonada, de las que brota un espléndido sol circuido de ráfagas dispuestas en doble fondo, doradas y en el color propio de la plata.



La caja del viril se cubre en el anverso de “diamantes” y queda rodeada sobre las ráfagas por dos guirnaldas atadas de pámpanos y racimos de uvas y otra gloria de nubes sobre las que dos ángeles desnudos sostienen referidas guirnaldas, otro, la corona de espinas, y un último sobre la cúspide sujeta una cruz plana con expansiones trilóbulas y ráfagas en los ángulos del cuadrón.

Espectacular es el término con el que cabe referirse a la obra en su conjunto, aunque no sería menos si atendiéramos sólo a la soberbia labra de determinadas figuras de bulto o en relieve (preciosas las “Victorias”, de movidos ropajes, pero también los ángeles, de cuidada y fina anatomía, que se disponen alrededor del viril); figuras con las que se nos ofrece una muy completa narrativa de los Pasos de la Pasión del Señor con un lenguaje que discurre por la mejor gramática clasicista del momento en su versión “imperio”. Los autores del Catálogo referenciado quieren en este caso que “per le peculiarità stilistica e per la molteplice presenza de motivi e scene alludenti alla Passione di Cristo, l’ostensorio si può ritenere elegante opera di argentario spagnolo”. Nosotros una vez más tenemos que llevarles la contraria, estudiado el total de las piezas, postulando para ésta a un magnífico argentario romano, cuyas maneras, aunque menos gloriosas, se vislumbran en la siguiente custodia, ahora marcada e hija menor de la que nos ocupa; marca que, como veremos, nos lleva a sugerir para una y otra pieza el nombre del platero que labrara el acetre de esta misma iglesia (nº 1): Vincenzo Belli, II.

23. CUSTODIA

Bronce dorado y plata, dorada y en su color, fundida, repujada y cincelada.

66’5 cms. de alto x 12’5 cms. de diámetro del pie, sin la proyección de las patas.

Marcas: la de Roma en cartela de medio punto y la del artífice: rombo en disposición horizontal con la leyenda V II –, sobre la faja del mundo.

Inscripción: IVLIANVUS EQVES VILLALVA. HVIVS ECCLESIAE GVBERN. TEST. DONAVIT AN. MDCCCXLIII.

Artífice: Vincenzo Belli, II.

Cronología: la de la inscripción, 1843.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162262.



El pie circular, de borde saliente y ligeramente inclinado, sobre el que se desarrolla la inscripción indicada, descansa en tres patas de garras sobre bolas. La peana, acampanada, se decora en el borde con hojas lanceoladas, dispuestas en doble fondo y en el cuerpo, con colgantes sobrepuestos de vid y espigas pendientes de tres cabecitas de querubes. Limita la peana una moldura convexa y laureada, seguida de un cuello corto y una esfera o mundo, cuyo ecuador queda fajado por la moldura de un listel. En dicha esfera apoya la figura de un ángel, sobre una reducida nube, vestido con una túnica que alcanza sus rodillas y un manto que, desde la espalda, cae arremolinándose a los pies. Su diestra, elevada, llega a tocar casi una cesta vegetal en forma de campana invertida que descansa sobre su cabeza y sobre la que se eleva el sol: caja circular con cristales engastados, de mayor

tamaño los de color, y doble fila de hace de rayos biselados, sobre los que aplican cabezas de querubes (emparejados los del eje vertical). Una cruz latina, con expansiones semicirculares extremas, perfiladas por ces, y perillones, cubierta por los referidos cristales de color y con alargados rayos en la cruceta, remata la pieza.

Como en la anterior custodia cabe señalar el mismo gusto por la alternancia de la plata en su color y dorada en un juego de equilibrada bicromía, así como la incorporación al astil de la cuidada figura de bulto, en este caso el ángel, que lleva sobre su cabeza la misma cesta que las “Victorias” de la anterior elevan sobre un fuste quebrado para recibir el sol; un sol que se ejecuta de manera análoga en una y otra custodia, marcando la diferencia –eso sí– la mayor riqueza ornamental de la primera.

No se les ha pasado en esta ocasión a los autores del Catálogo la existencia de las marcas en la custodia: la de la ciudad, representada por las “chiave camerale” surmontadas por la tiara pontificia, que no se paran a estudiar, y la del artífice, que les resulta desconocida, por lo que escriben: “Bechè il punzone sia di argentiere ignoto, il gusti e gli elementi stilistici sono così caratterizzati da far retinere l’opera molto vicina a quelle eseguite nelle botteghe del Valadier²⁰ e edello Spagna”. Refirámonos, pues, nosotros a las marcas. De reducido tamaño la de la ciudad, se ajusta en su diseño a las que fueron usadas entre 1815 y 1870 en objetos pequeños y “al titolo minimo de 889/000”²¹. Mientras que de las que utilizara Vincenzo Belli correspondería la que aquí se muestra a su segundo punzón (el tercero es muy parecido: V 11 B), según ya dijéramos (nº 1), si bien desconocemos durante cuanto tiempo lo estuvo utilizando. Nada sabemos, por el contrario, del generoso donante, más allá de lo que el mismo nos ofrece en la inscripción.

20. El más coetáneo a la obra sería Giuseppe Valadier (Roma, 1762-1839), arquitecto, urbanista, arqueólogo, pero también orfebre, como su padre, Luigi Valadier (†1785), de ascendencia francesa, a quien se debe la urna o sagrario de oro para el Jueves Santo de la catedral de Sevilla; obra que le encargara en 1771 el canónigo hispalense Ignacio del Rosal [cfr. SANZ SERRANO, María Jesús: “Orfebrería italiana en Sevilla (I), en *Laboratorio de Arte*, nº 7 (1994), Sevilla, p. 105]. José Valadier fue uno de los más decididos representante del neoclasicismo en la Ciudad Eterna. A él se debe la remodelación de la Piazza del Popolo, realizada durante la época napoleónica (1809-1812).

21. Cfr. BULGARI, Constantino: *Argentieri, gemmari e orafi d’Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Stato*, Parte I, Roma I, Lorenzo del Turco, Roma, s/a, p. 32, nº 172.

24. NAVETA

Plata en su color, repujada, cincelada y picada de lustre.

14'5 cms. de alto x 9 cms. de diámetro del pie; 19 cms., nave: 19 cms. de largo x 8'5 de ancho.

Marcas en el borde del pie: la de Roma (tiara pontificia sobre llaves cruzadas) y la del artífice (punzón romboidal con letras totalmente ilegibles).

Inscripción de propiedad en el interior del pie en dos líneas: S. / G. et M. (= San Giacomo et Montserrat) N° 2.

Cronología: circa 1830.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162349.

Pie circular de borde alto y saliente, con peana algo plana, ligeramente cóncava en su arranque y con pequeña elevación en el centro, decorada con doce hojas con nervio insertas en gallones y un especie de enlosado de pequeños círculos alrededor del arranque del vástago que sostiene la nave: una pieza ovoide seguida de un cuello, en



la que se disponen verticalmente hojas lanceoladas, seguidas de un friso con palmetas y una moldura plana a base de pequeños círculos. El cuerpo de la nave muestra en su zona inferior las mismas hojas lanceoladas, reservándose para las tapas de la cubierta, dotadas de charnela central, una preciosa decoración de cardinas dispuestas en candelieri. Se logra la bicromía de la pieza, matizando los fondos de las zonas decoradas.

Nada tenemos que objetar en esta ocasión a los autores del Catálogo referenciado, cuando apostillan sobre esta pieza: “Il motivi decorativi di gusto neoclasico e la presenza della sigla S.G.et M., como en la palmatoria [infra] datada 1828, portano a datare la navicella inizi del sec. XIX”, si bien cabe precisar que la marca de la ciudad es posterior a 1810 y que la presencia de la sigla indicada, aconseja similar datación a la de la palmatoria.

25. NAVETA

Plata en su color, repujada, fundida, cincelada y picada de lustre.

17 cms. de alto x 12'5 y 6'5, largo y ancho del pie; nave: 23'5 cms. de largo x 9'5 cms. de ancho.

Marcas en la cubierta de proa de la nave: la de la localidad de Roma (tiara sobre llaves) y la del artífice en rombo horizontal (G53N).

Artífice: Giuseppe Nelli, II.

Cronología: circa 1830.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162277.

Pie conformado por una ola que se eleva sobre la que descansa la embarcación. Se graba en la superficie de ésta radialmente la tablarón con los clavos que la fijan, decorándose cada tabla en su extremo superior con adorno vegetal inciso. Los extremos de la proa y popa se recubren con una hoja de acanto que se enrolla, colocándose en el puente la figura de bulto de un ángel arrodillado y en disposición oracional. La cubierta de uno y otro lado se resuelven idénticas, incluso imitándose en la popa la charnela de la tapa de proa. Tallos en movimiento ascendente a partir de una venera, sobre fondo picado de lustre, se curvan en roleos que concluyen en flores tetrapétalas a uno y otro lado de la dicha cubierta. Se resalta la orilla plana de las dos partes de la misma, lo que contribuye a subrayar la bicromía que se establece entre la superficie lisa y la picada.

Adelantamos la datación establecida por los autores del Catálogo, quienes la establecen a mediados del siglo XIX, dada la seguridad



de que no es obra de Gaspar Nobler (G43N), maestro platero que obtiene la patente en julio de 1842 y fallece en mayo de 1858, sino que es obra de Giuseppe Nelli, platero y reconocido fundidor, quien la obtuvo en 1826, renunciando a ella en 1873, tras cuarenta y siete años en el oficio²².

26. PALMATORIA

Plata en su color, grabada, cincelada y troquelada.

29 cms. de largo x 11'5 cms. del plato. Altura del mechero: 6'6 cms.

Marcas: la de Roma (tiara sobre llaves) y la del artífice con letras y cifra totalmente frustras en rombo horizontal

²². Cfr. BULGARI, Constantino G., op. cit.: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia...*, parte I, Roma I, pp. 203 y 197.

Inscripción en el mango: la de propiedad en el anverso y en dos líneas (S. G. / M con e volada) y otra en el reverso con la datación de la pieza: ON. 10 EN. 14 / ANNO 1828.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162350.

Mango plano en la zona de unión con el plato y abombado en su extremo redondeado, reforzado en el borde por moldura de pequeñas puntas vegetales troqueladas, adorno que se extiende también por el borde del plato circular. La unión de mango y plato se realiza mediante una pieza recubierta con hojas de acanto rizadas en su extremo. El mechero está formado por un jarroncito cubierto con hojas lanceoladas verticales, limitado por abierta arandela de base sinuosa.



Nada podemos saber del artífice de esta pieza, al no tener certeza alguna ni de las iniciales ni de la cifra de su marca. Séanos, pues, suficiente el señalar la calidad de su labra y la apuesta por unas formas concisas y rotundas.

27. PORTAPAZ

Cobre dorado y esmalte.

14'5 de alto x 11 cms. de ancho.

Carece de marcas.

Esmalte, siglo XV; enmarque, siglo XVI.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162247; *El tesoro artístico de la Obra Pía. Memoria histórica de una presencia*, 2002, p. 12, nº 23.

En forma de pequeño retablo de medio punto, se compone de un zócalo o banco liso entre molduras, y un marco igualmente moldurado en el que destaca un entrelazado con circulitos o perlas. La escena del esmalte inserto en dicho marco acoge la crucifixión del Señor escoltado por las figuras de María y Juan, predominando las tonalidades verdes del paisaje, el azul de los mantos y el rojizo de la cruz y las túnicas de los personajes.



Relacionan los autores del Catálogo el esmalte de este portapaz con la escuela francesa de Limoges, si bien tampoco debemos echar en olvido el desarrollo de esta técnica en los talleres catalanes de la época. Por lo demás, aceptamos que la búsqueda plástica del artífice del esmalte, “molto segnata e primitiva”, obligue a retrotraer su ejecución a un momento no determinado del siglo XV, siendo posterior la estructura en la que se enmarca.

28. PORTAPAZ

Metal dorado.

27'8, sin la plataforma x 15 cms. de ancho.

Carece de marcas.

Cronología: ¿mediados del siglo XIX?



Sobre una plataforma lisa se eleva esta pequeña réplica del baldaquino de Bernini en San Pedro, dispuesta en perspectiva. Sigue a la plataforma un banco sobre garras, cuyo frente y costados, de bordes moldurados, describen una suave curva entrante. Cuatro columnas salomónicas (dos al frente y dos al fondo) sobre otros tantos pedestales, de capitel corintio y fuste estriado en el tercio inferior, descansan sobre el pedestal y reciben en lo alto sobre su eje las correspondientes porciones de un entablamento, unidas éstas por una cornisa de molduras salientes de la que pende una colgadura de pequeños faldones verticales a manera de palios. Dicha cornisa también adopta, al frente y en los costados, la ya indicada curva entrante. Sobre ella se elevan cuatro vigorosas *eses* tornapuntas, cubiertas en su mitad inferior de hoja carnosas, que buscan el encuentro a fin de recibir sobre una segunda cornisa la cruz de remate, apoyada sobre una esfera. Entre las dos *eses* al frente se cobija un escudo con las armas de Castilla y León, orlado con una guirnalda. En el espacio central del baldaquino contemplamos sobre un pedestal, a manera de mesa de altar, un estandarte con la efigie de medio cuerpo de un *Ecce Homo*, inserta en un marco oval, rodeado con guirnalda de rosas y aureolado con ráfagas de rayos. Una cabeza de querube de alas explayadas luce en la cúspide del marco.

Nos sorprende tan bella y ponderada representación del citado baldaquino. El anónimo artífice ha seguido bien de cerca y con notorios resultados las proporciones de la gigantesca obra, de la que en su versión faltan tan sólo los elementos escultóricos del original y el adorno de los racimos de uvas sobre las espiras de las columnas. Carecemos, sin embargo, de documentación alguna que nos hubiera permitido aproximar la datación de una pieza que pensamos pudo ser labrada hacia mediados del siglo XIX.

29. RELICARIO DE SAN DIEGO DE ALCALÁ

Plata en su color, fundida, torneada, repujada y grabada.

58'5 cms. de alto x 15 cms. de diámetro del pie.

No se observan marcas.

Inscripción (medalla del pie): CONDITVR / HIC / DIGITVS / SANC-TI / DIDACI.

Heráldica (medalla del pie): armas de IOHANNES ENRIQUES DE HERRERA.

Inscripción en la voluta inferior del pie, a nuestra diestra: nº de inventario.

Cronología: circa 1640.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162252.

Pie troncopiramidal de tres frentes, perfilados en volutas sobre patas de garras. En cada frente se repuja una medalla oval sobre cabeza de querube de alas explayadas. En dos de las referidas medallas se graban la leyenda y armas indicadas y en una tercera, la figura de san Diego de Alcalá.





El astil, balaustral, muestra una corola de hojas en la base de un jarroncito inicial y en la del largo cuello con el que concluye. Sobre él se sostiene un templete rectangular abierto de columnas dóricas y cubierta a cuatro aguas sobre un sencillo entablamento de friso liso entre cornisas. En los faldones mayores de dicha cubierta, en forma de trapecios, se repujan cabezas de querubes y en los menores, de la misma forma, palomas. Recibe todavía la cubierta un pedestal piramidal de perfiles cóncavos sobre el que se eleva una cruz latina con expansiones semicirculares en los extremos de sus brazos. Protegida la reliquia (dedo de san Diego) en un cilindro de cristal, se coloca en el centro del vano del templete.

Perteneció este relicario a la capilla de San Diego de Alcalá, que mandara edificar en la iglesia de Santiago de los Españoles el prócer palentino Juan Enríquez de Herrera, confiando su decoración (frescos y otras pinturas) al pintor boloñés Annibale Carracci. Artista y mecenas fallecerían el mismo año: 1609. Es conocida la devoción de Felipe II hacia este santo franciscano, a quien se le atribuía el hecho de que el príncipe don Carlos, primogénito de Felipe II y doña María Manuela de Portugal, sobreviviera tras la muerte de su madre en el parto. Como también es conocida la devoción particular que le tuviera Juan Enríquez de Herrera, al atribuirle la curación de su propio hijo, tema representado en el gran lienzo (*San Diego presenta al joven Herrera a Cristo en su gloria*) que hoy ocupa en la iglesia de Montserrat en Roma el testero de la capilla primera, a la entrada, del

lado de la epístola, a donde fue traslado desde la iglesia de Santiago, enajenada al culto en 1878²³. De ella fueron también trasladados a la iglesia de Montserrat en 1890 los restos mortales de Juan Enríquez Herrera²⁴.

Creemos que la datación que establecen para este relicario los autores del Catálogo (final del siglo XVII) puede adelantarse, si bien las armas del fundador de la capilla en el mismo no implican que su labra tenga que ajustarse alrededor de la fecha de su muerte en 1609. Precisan también dichos autores que “il reliquiario nella struttura del ciborio e nei sobri motivi ornamentali ripete modelli assai difussi nella Italia centrale”. Precisamente podríamos señalar la analogía formal existente entre el pie y el astil del relicario y los blandones de latón que, en 1638, regalara don Bernardo de Toro para el altar de Nuestra Señora de la Concepción, con ocasión de su festividad²⁵.

30. RELICARIO DE SANTIAGO EL MAYOR

Plata en su color, fundida, repujada, cincelada y picada de lustre.

115'5 cms. de alto x 35 cms. de ancho.

Marcas: la de la localidad de Roma, totalmente frustra, en la cartela del pie con los símbolos santiaguistas, y la del artífice –ésta reconocible–, uno de los Arrighi, que, a manera de garra, se muestra en el ángulo inferior a nuestra derecha de referida cartela.

Artífice: Arrighi, ¿Antonio?

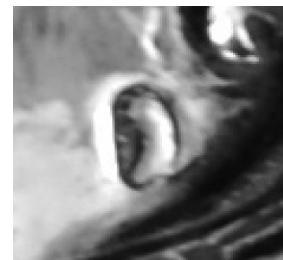
Cronología: mediados del siglo XVIII.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162257.

23. Cfr. ROIG I TORRENTÓ, M^a Assumpta: “Los frescos de la capilla Herrera de Annibali Carraci y colaboradores”, Universidad de Gerona, marzo, 2009.

24. Contamos con una descripción y documentación excepcional del acontecimiento, datada en Roma el 7 de marzo de 1897, por el historiador don José BENAVIDES CHECA, rector a la sazón de la Iglesia Nacional Española de Santa María de Montserrat y luego chantre de la catedral de Plasencia (Cáceres): “El cardenal Sáenz de Aguirre y el obispo de Zamora D. Diego Meléndez de Valdés. Memorias sepulcrales”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cuaderno IV, 1897, pp. 315-323.

25. Cfr. SANTA MARÍA, Ramón de: *La fiesta de la Concepción en la antigua R. Iglesia de Santiago y San Ildefonso de los españoles en Roma, el año 1715*, Imprenta Poliglota de “Propaganda Fide”, Roma, 1908, pp. 84-85. De interés resulta la relación de obras de plata que correspondían al altar de la Concepción (pp. 100-109), según un Libro Maestro o Inventario de la R. iglesia de Santiago de 1718.





Aunque el presente relicario contiene varias reliquias, lo identificamos por la que parece de mayor relevancia, la de GIACOMO MAG. Se conforma con una lámina de plata, sobre alma de madera, que descansa sobre un basamento mixtilíneo (resalto al frente y costados en chaflán), al que se sujeta con una *ese* de hierro fijada en el reverso. El extraordinario repujado realizado en dicha lámina produce la ilusión de una cierta solidez arquitectónica de la pieza²⁶.

Sobre dos poderosas patas de garras se dispone un zócalo, conforme a la traza mixtilínea del basamento, de borde alto e inclinado, moldura de perfil cóncavo-convexo, decorada con hojas verticales dispuestas en doble fondo, de las llamadas acuáticas, y moldura cóncava. La sección decreciente de referido zócalo se continúa en el que sería propiamente el pie del relicario: de nuevo el borde recto, una

26. Sobre las razones de la multiplicación de este tipo de relicarios a partir del siglo XVIII y de los de diseño análogo labrados en filigrana, véase MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: "Relicarios romanos en Italia", en *Cuadernos de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3, Universidad de Navarra, 2008, pp. 661-671. El autor sugiere y nos parece acertado que el principal y primer centro de difusión de estos tipos de relicarios, análogos, a su vez, a las custodias de mano, fue Roma, siendo luego imitados en otros centros italianos, como Sicilia. Sin duda que el modelo abundó también entre los plateros españoles.

escocia y una moldura convexa con gallones alternos y sesgados, anchos y estrechos, seguidos de un cuerpo troncopiramidal de perfil cóncavo y frente resaltado, en cuyos extremos descansan dos poderosas volutas, tras las que asoman dos querubes, una de cuyas alas se abre delantera. En referido frente resaltado, decorado con ces y tornapuntas, se conforma una cartela vertical, de marcado carácter geométrico y fondo matizado, en la que se muestran símbolos santiaiguistas: el bordón y dos veneras.

El astil consta de un pedestal cóncavo entre molduras convexas gallonadas y un elevado cuerpo perfilado a base de diversas tornapuntas en disposición vertical, que concluye en su frente con una cabeza de querube tocada de venera. Sobre él se levanta el ostensorio, cuya caja se conforma también mediante *eses* y *ces*, sostenido por dos angelotes con volandero manto y coronado por una corona vegetal con friso recorrido por un espejo oval, perlas y lisonjas. Sobre la gran floración de la corona, todavía asoma una cabeza de querube. Remata el todo, acogida a un capullo entreabierto de hojas verticales, una cruz plana de bordes biselados y remates trilobulados, con haces de rayos en los ángulos de la cruceta. El fuerte claroscuro producido por la profundidad del relieve se ve acompañado, además, por la bien contrastada bicromía de la plata, al picarse de lustre determinadas superficies del conjunto.

En este caso no ha pasado desapercibida a los autores del Catálogo la marca personal del artífice de esta logradísima pieza, apresurándose a escribir: “Autore: GF [Giovanni Francesco] ARRIGHI (1683-1730)”, de la que ya había dado cuenta Bulgari al examinar unos candelabros de la iglesia de Santa María Asunta de Capranica (Viterbo)²⁷. Se trata de un artista, por cierto, que también había trabajado para la iglesia de Montserrat en la Via Giulia, labrándole en 1702 seis candeleros grandes con cruz central de altar. En cualquier caso son fechas éstas que nos parecen algo tempranas para este relicario, por lo que tendríamos que tener en cuenta a su hijo Antonio II Arrighi, activo entre 1733 y 1776. También utiliza la marca de la garra, en la que se deja ver un punto, sólo que en la del relicario, dado lo frustrado de la misma, no podemos verificarlo. Del renombre artístico alcanzado por Arrighi, el joven, dan cuenta algunos de los comitentes de su obra: el museo de Arte Sacro de Lisboa conserva de este artista un gran frontal de altar labrado en 1749 para la capilla

27. Cfr. BULGARI, Constantino G., op. cit: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Sato*, Parte I, Roma I, pp. 76-77.

del Palacio real de dicha ciudad y sabemos que el 1 de octubre del mismo año Benedicto XIV bendecía en el palacio de la Pilotta, sede de la Embajada de Portugal, unas sacras con destino a la capilla del citado palacio real lisboeta²⁸. Es claro, por la datación que asignamos a esta pieza, que nosotros señalamos por autor a Fernando Arrighi.

31. RELICARIO DE SAN JULIÁN

Plata en su color, con detalles dorados.

58 cms. de alto x 16'5 cms. el diámetro del pie.

Marcas en el pie del relicario, reiteradas en su borde, en la peana y en el jarrón del nudo: la tiara sobre las llaves y la del artífice (G/104/F), dentro de un rombo vertical.

Artífice: Giovanni Fedeli.

Cronología: entre 1815 y 1829.

Referencia: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/0016225.

Idéntica la parte superior o ciborio de este relicario a la del relicario de San Diego, nos limitamos ahora al estudio del parte inferior que le fuera añadida en el primer cuarto del siglo XVIII. El pie es circular, de borde alto y saliente ligeramente inclinado. La peana, acampanada, queda limitada en su arranque por un contario de perlas, al que sigue una moldura cóncava gallonada y un escalón liso. En el cuerpo de la campana se sobreponen tres medallas ovales con las figuras de San Julián, la Inmaculada Concepción y Santiago peregrino, enmarcadas con moldura de hojas en forma de escama y escoltadas por sendas ramas de laurel, atadas en la base. Unas guirnaldas de flores y frutos decoran la parte superior, suspendidas de tres cabezas de querubes de bulto. Éstas se fijan a una moldura gallonada que sirve de límite entre el cuerpo de la campana y su cabeza: un casquete de perfil cóncavo-convexo, recubierto de acantos verticales. Sobre dicha cabeza ascienden todavía dos jarrones (el inferior, de cuerpo ovoide) y un cuello troncocónico, en los que vemos repetirse el repertorio decorativo antes indicado: hojas diversas, guirnaldas, etc.

En este caso los redactores del Catálogo han identificado la autoría de esta elegante pieza neoclásica, tras reconocer la marca del platero Giovanni Fedeli, quien, según nos ilustra Bulgari, nació y murió en Roma (1767-1855). Activo desde 1790, el presente punzón es “el suo

28. Ibidem, op. cit.



bollo adoperato dal 1815 (o dal 1811) al 1829”²⁹. De ahí la cronología, bastante precisa, que podemos señalar para esta pieza.

32. RELICARIO DE SAN PANTALEÓN

Hilo de plata y plata en su color.

35 cms. de alto x10’5 cms. de diámetro del pie.

Marcas: – 20 GF en un rombo en disposición horizontal, más otra oblonga con cifra, al parecer, en su interior (¿ley de la plata?); ambas en la tapa de la caja del sol.

Artífice: – 20 GF (no identificado)

Cronología: hacia siglo XIX.

Referencia: Nº Catálogo... 12/00162258.

Relicario en forma de ostensorio con pie circular y peana sinuosa a base de hojas radialmente dispuestas. Ocho tornapuntas verticales sobre aquella se ajustan al astil cilíndrico, al que se dota de un nudo esférico, cuyos polos queda seccionados por un hilo, a modo de cordón torso, que también recorre la línea del ecuador. Antes de concluir, rematado por un casquete esférico, se sobrepone en él una flor octopétala con botón resaltado y se expanden lateralmente dos ramas con sus hojas. El ostensorio, en forma de sol, se compone de una pequeña caja circular rodeada por diez semicírculos, circuidos por el mismo cordón torso y hojas alargadas a manera de rayos, sobre las que descansan flores, ahora de cinco pétalos, dotados de tallo curvilíneo. Sobre las alargadas hojas se adelantan otras más pequeñas y curvadas que vienen a imitar los rayos flameados. Una cruz latina, cuyos brazos balaustales adoptan forma de hojas redondeadas en su extremo, sirve de remate.

Por tratarse de un artista inspirado en el delicado dibujo de los diversos elementos vegetales (hojas y flores) que conforman la superficie de la pieza, sentimos no haber identificado la marca personal de su autoría, dada la menos profunda nitidez de la impronta, de la que no podemos tener duda por lo que se refiere al número 20 y a la letra inicial de su apellido, G; marca, también sin duda, que deberá encontrarse entre los plateros romanos del siglo XIX, aunque nos falte en este caso la de la localidad. De nuevo, sin embargo, los auto-

29. BULGARI, Constantino G., op. cit: *Argentieri, gemmari e orafi d’Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Sato*, Parte I, Roma I, pp. 437.



res del Catálogo, que ni siquiera se han advertido de la existencia de las marcas, se extralimitan en afirmaciones como ésta: “per la tipologia della lavorazione è molto probabilmente opera di maestranze spagnole”.

33. SACRAS

Plata en su color, aunque dorados todos los elementos escultóricos, fundida, repujada y picada de lustre.

46 cms. de alto x 41'5 cms. de ancho, las que enmarcan las palabras del Lavabo y del Evangelio.

No se observan marcas en la superficie del anverso.

Artífice: Arrighi (atrib.)

Cronología: mediados del siglo XVIII.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162256; *El tesoro artístico de la Obra Pía. Memoria histórica de una presencia*, 2002, p. 17, nº 38.

Lámina de plata sobre alma de madera en la que, como dijimos al referirnos al Relicario de Santiago el Mayor, cabe destacar el vigoroso repujado con el que se conforma la que viene a sugerirnos una estructura de carácter arquitectónico, cuyos bordes se perfilan y recorren a base de roleos y tornapuntas. La pieza apoya sobre los dos trozos extremos de un zócalo de borde recto y curvilíneo, cuyo desarrollo entrante se ha visto interrumpido en la zona central, ya que debe dar paso a una cartela de recortados bordes; cartela que queda sostenida por la proyección a uno y otro lado de los cuerpos que ascienden desde el zócalo, en los que se dibujan otras cartelas de escamada superficie, limitados por una cornisa moldurada: en la moldura cóncava se dibujan pulidos gallones sobre el fondo matizado y en la convexa, se seccionan. Destaquemos la fuerza y movimiento que originan sobre el zócalo referidos roleos y tornapuntas, pues buscan expandirse en varias direcciones y la prestancia que cobra la indicada cartela, dorada y tamizada la superficie recortada de la misma, sobre la que se muestran, relevados, los símbolos santiaguistas: el bordón y dos estrellas. Sobre dicha cartela y entre dos volutas, a manera de arranque un frontón curvo partido, se coloca una corona imperial.

El marco del texto de Lavabo continúa el mismo movimiento, limitándose ahora en cada lado por una vertical *ese* en el borde interior y una *ce* tornapunta en el borde exterior, sobreponiéndoseles, a uno y otro lado, la dorada cabeza de un querube cuyas alzadas alas



se muestran delanteras. De nuevo sirven de cornisa las molduras con los gallones antes comentados, en las que apoya el espectacular cierre del marco: generoso copete en cuyo centro se sobrepone una medalla oval con la figura relevada y sedente del apóstol Santiago, con bordón a su izquierda y venera sobre el hombro derecho; medalla que se escolta con otras dos cabezas de angelotes que, emparejadas en este caso, asoman sobre la cúspide del copeta. De tales querubes parten sendas guirnaldas sobrepuestas sobre la cornisa final, como de los anteriores parten otras menos relevadas. La decoración escultórica se enriquece sobremanera con las figuras sedentes de la Fe y la Esperanza sobre las eses en roleo del arranque del copete.

La única diferencia de la sacra con el pasaje del Evangelio de San Juan, con respecto a la anterior, está en haber repujado en la medalla del copete la figura de un santo obispo que porta en su mano una cruz de palo largo. La sacra central, de mayor amplitud pero de idéntico diseño, sustituye la cartela con los símbolos del apóstol Santiago por otra con las armas de Castilla y León, mientras coloca en la medalla superior la figura de la Inmaculada Concepción. Pertenecientes que fueran estas sacras, como lo fuera el Relicario de Santiago, a la iglesia de su título en Roma, la ausencia de marcas no nos impide apostar por un mismo artífice, dadas las analogías formales y técnicas entre ambas obras: el platero romano Fernando II Arrighi.

34. VINAJERAS

Plata en su color, fundida y repujada; hilo de plata y cristal.

22'5 cms. de largo x 14'7 de ancho, la salvilla; 18'5 cms. de alto x 6 cms. de diámetro del pie, los recipientes.

No se observan marcas.

Cronología: mediados del siglo XIX.

Referencias: Catálogo S.I.P.I.B.C., nº 12/00162251.



De forma oval, se decora la salvilla en su borde con moldura sogueada y hojas verticales, de las llamadas de agua, con pequeño botón. Se elevan en su fondo dos aros a los que se ajustan los recipientes del vino y el agua, dos delicadas jarras de cristal con pico vertedor y asas en roleo, recubiertas con labores de filigrana.

Quieren ahora los autores del Catálogo datarlas, al voleo, en el siglo XVII, insistiendo, una vez más, en la procedencia española de las piezas: “Il laboro, de sobria eleganza, non e disimile da altri lavori di orifereia spagnola”. Pero ya hemos mostrado (nn. 11 y 32) cuán errados andaban dichos autores al afirmar tal procedencia para otras piezas labradas en filigrana, como lo andan al no advertir que la bandejita de las vinajeras es obra neoclásica.

III. BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- BARRAJA, Silvano: *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, Milán, 1996
- BARRIO GOZALO, Maximiliano: “La iglesia nacional de la corona de Aragón en Roma y el poder real en los siglos modernos”, en *Manuscripts* (U. A. de Barcelona) 26, 2008, pp. 135-163.
- BENAVIDES CHECA, José: “El cardenal Saenz de Aguirre y el obispo de Zamora D. Diego Meléndez de Valdés. Memorias sepulcrales”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cuaderno IV, 1897, pp. 315-323.
- BULGARI, Constantino: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Stato*, Parte I, Roma I, Lorenzo del Turco, Roma, s/a.
- BULGARI CALISSONI, Anna: *Maestre Argentari...*, Fratelli Palombi, edit., Roma, 1987.
- CATELLO, Elio e Corrado: *Argenti napolitani del XVI al XIX secolo*, edizione del Banco di Napoli, 1972.
- CRUZ VALDOVINO, José Manuel; “Primera aproximación al platero Antonio Martínez”, en *Goya*, nº 160 (1981), pp. 194-201.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992.
- DABBENE, Roberto e DONAVER, Vittorio: *Argenti italiani del '700 e '800*, edit. Giorgio Mondadori, 1998.
- DONATI, Hugo: *I marchi dell'argenteria italiana. Oltre 1.000 marchi territoriali e di garanzia dal secolo XIII a oggi*, Inst. geográfico de Agostini, Novara, 1993.
- ESTEBAN LÓPEZ, Natividad: *La platería en Cogolludo*, Colec. Scripta

- Academiae, nº 9, Guadalajara, 1999.
- FERNÁNDEZ, A.– MUNOA, R.– RABASCO, J.: *Marcas de la plata española y virreinal*, Antiquaria, 1992.
- MARTÍN, Fernando A.: “La Platería Martínez al servicio de la Real Casa”, en *Reales Sitios*, nº 66, Madrid, 1980.
- MARTÍN, Fernando A.: “Piezas del platero Manuel Ignacio Vargas Machuca en el Monasterio de la Encarnación”, *Reales Sitios*, nº 69, Madrid, 1981, pp. 29-36.
- MARTÍN, Fernando A.: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987.
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: “En torno a Rafael de Ballerna, un desconocido platero vitoriano. Su testamento”, en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 18 (1999), pp. 149-170.
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: “La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria”; en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas...*, nº 19 (2000), pp. 589-600.
- MARTÍN VAQUERO, Rosa: “La Real Escuela de Platería ‘Martínez’ y su relación con la Escuela de Dibujo en Álava”, en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 21 (2002), pp. 275-291.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: “Relicarios romanos en Italia”, en *Cuadernos de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3, Universidad de Navarra, 2008, pp. 661-671.
- MORALES ROCA, Francisco José: *Ciudadanos y burgueses honrados habilitados como síndicos del brazo real en las Cortes del Principado de Cataluña, Dinastías de Trastámara y de Austria. Siglos XV y XVI (1410-1599)*, Inst. Salazar y Castro, Hidalguía, Madrid, 1995.
- MORALES ROCA, Francisco José: *Prelados, abades mitrados, dignidades capitulares y caballeros de las Órdenes militares habilitados por el brazo eclesiástico en la las Cortes del Principado de Cataluña... (1410-1599)*, Inst. Salazar y Castro, Hidalguía, Madrid, 1999, t. 2.
- ROIG I TORRENTÓ, M^a Assumpta: “Los frescos de la capilla Herera de Annibali Carraci y colaboradores”, Universidad de Gerona, marzo, 2009.
- SANTA MARÍA, Ramón de: *La fiesta de la Concepción en la antigua R. Iglesia de Santiago y San Ildefonso de los españoles en Roma, el año 1715*, Imprenta Poliglota de “Propaganda Fide”, Roma, 1908.
- SANZ SERRANO, María Jesús: “Orfebrería italiana en Sevilla (I), en *Laboratorio de Arte*, nº7 (1994), Sevilla.
- TEJADA VIZUETE, Francisco: *Platería y plateros bajoextremeños. Siglos XVI-XIX*, Badajoz, 1998.
- TEJADA VIZUETE, Francisco: *Eucarística 2000*; Badajoz, 2000.