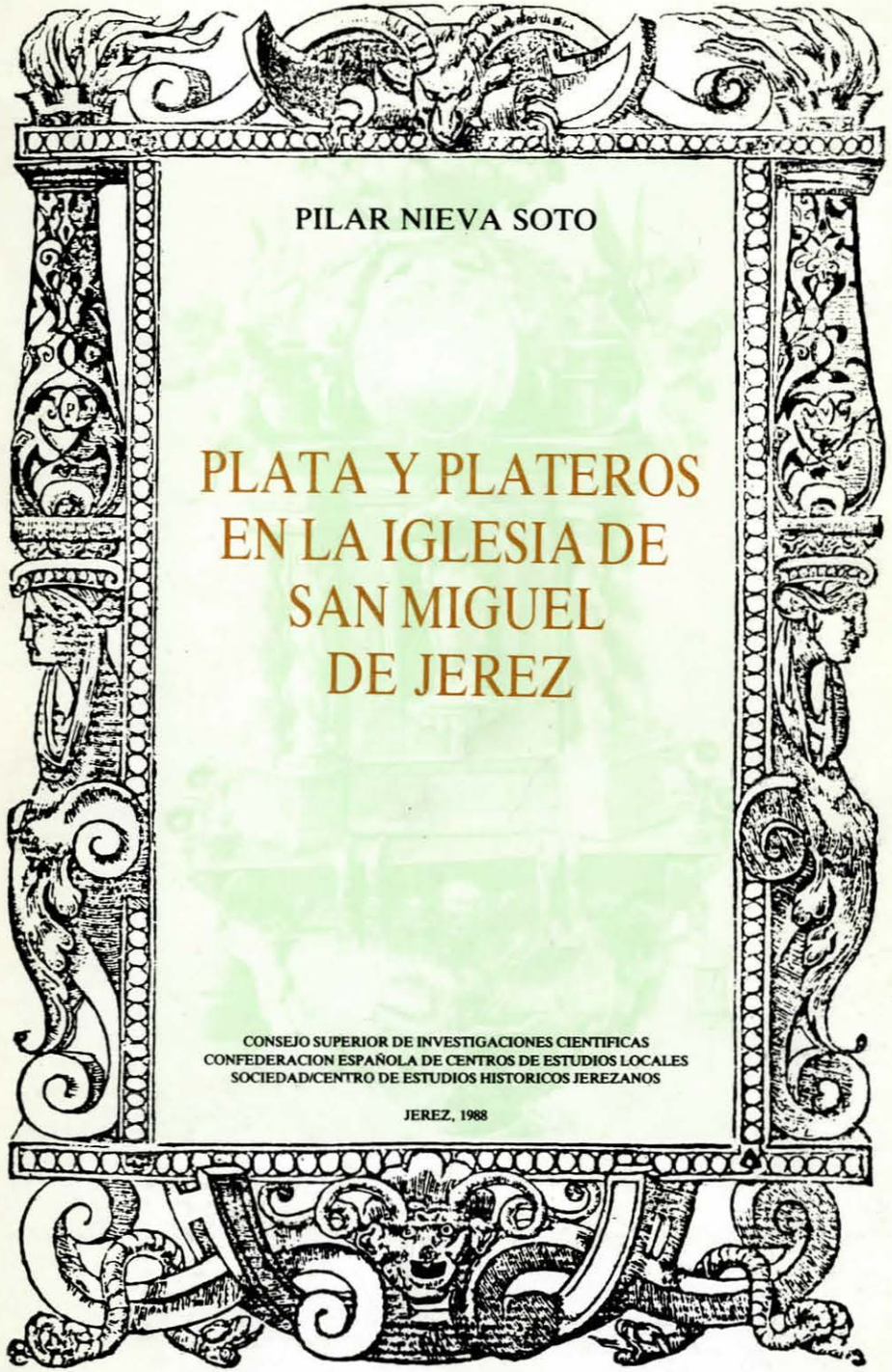
PILAR NIEVA SOTO

PLATA Y PLATEROS EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ

C.E.H.J.



PILAR NIEVA SOTO

PLATA Y PLATEROS EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES
SOCIEDAD/CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

JEREZ, 1988

Publica: Sociedad/Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(CSIC – CECEL).

Edita: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CECEL).
Sociedad/Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

Imprime: Gráficas del Exportador – Caracuel, 15 – Jerez de la Frontera.
I.S.B.N. 84-00-06942-0 – Dep. Legal CA. 127/89.

PLATA Y PLATEROS EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ

PILAR NIEVA SOTO

PLATA Y PLATEROS EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES
SOCIEDAD/CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

JEREZ, 1988

La Sociedad/Centro de Estudios Históricos Jerezanos agradece a la Confederación Española de Centros de Estudios Locales de C. S. I. C. la subvención de las costas de esta obra.

DEDICATORIA

a Margarita.

DIRECCION:

Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
SECCION DE HISTORIA DEL ARTE

PROLOGO

Siempre resulta una feliz obligación prologar el libro de un discípulo, pero si se trata además, como en la presente ocasión, de una entrañable amiga, se convierte en una gozosa satisfacción.

Apenas hace unos pocos años hubiera resultado impensable que una tesis de licenciatura dedicada al arte de la platería llegara a ver la luz. Diversos factores han contribuido a este acontecimiento todavía extraordinario. Por una parte, el arte de la platería ha alcanzado en este país su mayoría de edad. Numerosos estudiosos universitarios y algunos conspicuos anticuarios y coleccionistas están contribuyendo a esta tarea desde hace diez o doce años. Por otra, ciertas tesis de licenciatura se vienen realizando con tal rigor científico y con aportaciones tan originales que llegan a borrar la distancia que las separa de una tesis doctoral. Finalmente, y esto es fundamental, comienzan a aparecer mecenas generosos —centros privados o públicos y, sobre todo, las personas que rigen esas instituciones— que amplían con visión de futuro y profundo amor a la cultura los puntos de mira de su labor editorial y protegen a quienes han realizado una meritoria tarea científica.

Todo lo expuesto ha venido a confluir en el caso de Pilar Nieva. Desde que comenzó a asistir a nuestras clases de Historia del Arte en la Universidad Complutense, cuando ya le faltaba poco tiempo para acabar su licenciatura, y a participar en los trabajos de investigación y catalogación artística que proponíamos y dirigíamos a nuestros alumnos, pudimos observar sus especiales cualidades y aptitudes para las labores de nuestra disciplina, su capacidad de trabajo llena de tesón y superadora de las dificultades que se pudieran presentar, su formación intelectual y, sobre todo, su vocación. Nada tiene de extraño, por tanto, que pronto se produjera la compenetración

necesaria y suficiente como para que se uniera a nuestro grupo de investigación de la platería y encaminara sus pasos hacia arte tan excelso pero todavía muy desconocido.

Su tesis de licenciatura versó sobre la platería de San Miguel de Jerez. Razones familiares de un lado y de otro la absoluta carencia de estudios sobre el tema justificaron la conveniencia de esta elección. La autora comenta en la introducción la estructura del trabajo y la metodología seguida. A nosotros nos interesa destacar la seriedad y empeño con que lo llevó a término. Téngase en cuenta que hubo de familiarizarse con objetos, documentos y métodos apenas conocidos y no siempre coincidentes con los más comunes en Historia del Arte. Pero el esfuerzo requerido lo efectuó sin traumas y su vocación se acrecentó conforme discurría la investigación. Debemos decir que captó con clarividencia los presupuestos metodológicos que se le recomendaban y adaptó a su pesquisa específica las experiencias precedentes, haciendo grata la labor del director. Paso a paso fuimos conociendo el desarrollo del trabajo y los brillantes resultados que se iban obteniendo. Pero a nuestro convencimiento de que era magnífico el estudio realizado se unió la confirmación proporcionada por los otros dos miembros del Tribunal que juzgaron la tesis el 13 de Octubre de 1983 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense. No sólo obtuvo la máxima calificación de sobresaliente por unanimidad, sino que tan distinguidos profesores mostraron su admiración por el trabajo de manera poco acostumbrada, abundando en elogios nada convencionales.

Un estudio sobre determinada colección, eclesiástica o civil, debe incluir por obligación el catálogo de las piezas que la componen y que en esta ocasión supera ampliamente el centenar. Pero no siempre —ni en estudios de platería ni sobre otras ramas artísticas— se redacta una ficha técnica completa de cada una de ellas y se efectúa sistemáticamente su descripción y el pertinente comentario valorativo. Además se incluye un estudio biográfico y de la obra de una treintena de artífices y se indican los datos oportunos de casi diez marcadores. Pero no se agota aquí el contenido del libro. Porque catálogo de piezas y de plateros constituyen casi un apéndice. Una primera parte se dedica a un estudio de tipología, marcaje, precios y otras cuestiones

fundamentales con las que se supera con moderna actitud metodológica el pernicioso y formal sistema de exclusiva catalogación.

Gracias al trabajo de Pilar Nieva hemos pasado de la ignorancia absoluta sobre la platería jerezana a un conocimiento todavía parcial pero suficiente ya como para esbozar su desarrollo estilístico, las influencias y relaciones con otras platerías —andaluzas y mejicanas sobre todo—, la personalidad de artífices de tanta categoría como Marcos Espinosa de los Monteros, o el sistema de marcaje inédito hasta la fecha. Pero son muchos otros los aspectos que el lector inteligente y curioso encontrará en esta obra. La introducción y las conclusiones de la autora le pondrán con brevedad al corriente de la labor realizada y de las mayores aportaciones efectuadas, pues en realidad casi todo lo que se nos descubre en este libro era desconocido y permanecía ignorado hasta por los mayores especialistas en el tema.

Es obvio que Pilar Nieva sigue trabajando en el tema de la platería jerezana. Desde que acabó la tesis que ahora tiene el lector en sus manos en forma de libro no ha cesado de investigar en las iglesias y archivos de Jerez, así como en otros centros donde pueden hallarse piezas o documentos relativos a la platería jerezana, de cara a la elaboración de su tesis doctoral. Y puedo anunciar al lector interesado que los resultados están siendo tan espectaculares como se prometía a la vista de su primer estudio. Desde aquí, una vez más, la animamos a que continúe la labor emprendida sin desmayo y con ilusión creciente. A la vez que pedimos encarecidamente a todas las personas —curas párrocos, archiveros, comunidades religiosas, instituciones públicas y privadas, autoridades o particulares coleccionistas— que faciliten su tarea como hasta ahora lo han venido haciendo y en lo que el Sr. Obispo de Jerez de la Frontera ha dado magnífico ejemplo.

Me resta tan sólo mostrar mi satisfacción por que trabajo tan excelente vea la luz, agradecer a todos quienes lo hicieron posible su generosa colaboración y felicitar emocionadamente a Pilar por su labor ejemplar —en lo científico y en lo humano— en pro del Arte de la Platería.

JOSE MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Catedrático de Historia del Arte Universidad Complutense

NOTA DE LA AUTORA

La obra que ahora contempla el lector es el resumen de la Memoria de Licenciatura (Tesina) que presentamos en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid en Octubre de 1983 y que fue calificada por unanimidad con la calificación de sobresaliente. Desde ese momento iniciamos las gestiones para que el trabajo viera la luz, pero lamentablemente no tuvimos mucho éxito, puesto que en los lugares a los que nos dirigimos fue considerado muy extenso y por tanto muy costosa su edición.

Afortunadamente contactamos con D. José Luis Repetto, quien inmediatamente encontró interés en el tema y en la forma en que éste se había estudiado. El nos sugirió que lo presentáramos al Centro de Estudios Históricos Jerezanos. De allí al fin salió una promesa de publicación del trabajo que hoy vemos hecha realidad. No obstante nos gustaría aclarar que el adaptarnos a las normas de edición y presupuestos del dicho Centro ha supuesto la reducción de parte del trabajo, afectando principalmente a la documentación, que recogía, sobre todo, los libros de cuentas de fábrica de la iglesia, los cuales se conservan actualmente en el Archivo del Obispado de Jerez. También hemos tenido que eliminar numerosas fotografías de conjunto, detalle o marca de muchas de las piezas, pero a cambio hemos realizado, mediante dibujo a escala, todas las marcas que presentan las piezas de San Miguel y que son de gran interés, sobre todo para futuras investigaciones. Asimismo hemos llevado a cabo una intensa y minuciosa puesta al día de todo el libro, sobre todo en los capítulos destinados a las biografías de artífices y de marcadores.

AGRADECIMIENTOS

Desde estas páginas queremos recordar y manifestar nuestro agradecimiento a las personas que colaboraron con nosotros en la realización de esta obra.

En primer lugar agradecemos a D. Angel Romero, cura-párroco de San Miguel, y a D. Diego Galloso, sacristán del mismo templo, la amable acogida que nos dispensaron y la colaboración que mostraron cuando lo requerimos. No podemos olvidar a D. José Luis Repetto y al Centro de Estudios Históricos Jerezanos sin cuyo apoyo este trabajo no se hubiera publicado.

Por otra parte siempre contamos con la ayuda de dos amigos: D. Manuel Barcell y D. Francisco Sanz y desde luego con la de los familiares tanto de Madrid como de Jerez, que cada uno, en la medida de sus posibilidades, aportaron algo para que esta obra fuera saliendo adelante.

De forma muy especial queremos transmitir nuestro reconocimiento a dos personas que con sus enseñanzas y constante apoyo hicieron posible la elaboración de nuestro trabajo. Nos referimos a D.ª Margarita Pérez Grande, incansable investigadora, a la que dedicamos el libro, y a D. José Manuel Cruz Valdovinos, Director del trabajo, con quien contamos en todo momento como maestro —aportándonos sus enormes conocimientos y experiencia en el campo de la platería— y como amigo —alegrándose con nosotros ante los hallazgos importantes y alentándonos de corazón en los momentos difíciles—.

Nuestra más sincera gratitud a todas las personas arriba citadas.

INTRODUCCION

Cuando nos planteamos realizar nuestro trabajo de licenciatura pensamos que podíamos dirigir nuestras investigaciones hacia el tema de la platería con objeto, por un lado, de contribuir de algún modo a su mayor conocimiento —puesto que aún es bastante desconocido sobre todo en algunas regiones españolas— y por otro a revalorizarlo, sacándolo de la errónea denominación de «arte menor» al demostrar la importancia que tuvo a lo largo de nuestra historia como atestiguan las maravillosas piezas tanto civiles como religiosas que aún se conservan.

Razones familiares por un lado y de interés profesional por otro, hicieron que centráramos nuestro estudio en Jerez, ciudad de enorme tradición histórico-artística, que por la importancia y riqueza que tuvo desde la antigüedad, tenía que haber sido centro platero y contar con su propio Colegio-Congregación de artífices plateros. No nos equivocamos y los resultados en este sentido fueron cada vez más satisfactorios puesto que en efecto Jerez tuvo Colegio de Plateros —del que salieron sobre todo en el siglo XVIII artistas de gran categoría—, y además gozó de un sistema propio para el marcaje de las piezas, independiente del de Sevilla —archidiócesis a la que pertenecía— y del de Cádiz, capital de la provincia.

No obstante tuvimos que enfrentarnos a varias dificultades ante la inexistencia de cualquier estudio de platería de la zona y ante la pérdida, o por lo menos desconocimiento, del paradero de la documentación perteneciente al Colegio de Plateros. Esto supuso que sobre todo en la segunda parte de nuestro trabajo, dedicada al catálogo de piezas, dudáramos de si la tipología o el estilo de la obra en cuestión era lo que habitualmente se estaba haciendo en tierras gaditanas, o incluso en el propio Jerez por otras

iglesias, o si era algo original. Esperamos se nos disculpen los posibles errores que hayamos podido cometer en este sentido, deseando que en un futuro próximo los estudios y publicaciones sobre la platería de Jerez y su provincia sean tan abundantes que podamos hacernos una idea del papel que ambas jugaron en el ámbito nacional.

Una vez en Jerez debíamos elegir un templo de la ciudad que contase con un número abundante de obras de plata y que fueran lo suficientemente interesantes como para además de realizar con ellas un catálogo exhaustivo, sacar conclusiones respecto al estilo, tipología, marcaje, etc. Por otra parte el centro elegido debería contar con una documentación lo más completa posible al resultar ésta de interés fundamental en un trabajo de este tipo, porque gracias a los documentos —que son las fuentes en las que debe apoyarse toda labor científica— se obtienen datos valiosísimos sobre la importancia que la platería tuvo en el templo, el dinero que se destinaba a ella, los artífices que trabajaron, el porcentaje de obras encargadas, etc., etc.

Nuestra elección recayó —por la importancia y categoría del templo y porque cumplía los requisitos indispensables para trabajar— en la iglesia de San Miguel, en la que desde el primer momento nos sentimos sorprendidos ante la cantidad y calidad de las piezas allí conservadas y por otra parte ante la utilidad de su archivo bastante completo en libros de cuentas de fábrica (desde el siglo XVII al inicio del XX) que son los más útiles en este tipo de trabajos junto con los inventarios, aunque lamentablemente estos últimos no se han conservado en San Miguel.

Recordaremos a los lectores que la iglesia de San Miguel surgió extramuros de la ciudad al finalizar la Reconquista y tuvo su primitivo origen en una ermita, la del Santo Cristo de la Yedra, nombre que conservó durante mucho tiempo junto con el de San Miguel y que como veremos está impreso en algunas de las obras de plata estudiadas en este trabajo. A finales del siglo XV se comenzó la construcción de la gran parroquia de San Miguel, empresa que prosiguió varios siglos después completándose en estilo barroco varias de sus partes más visibles, como la fachada principal.

De San Miguel dependió la primitiva iglesia de San Pedro, auxiliar de

aquélla, a la que la fábrica de San Miguel dotó de todo lo necesario; aunque no tenemos constancia de la fecha exacta en que esto sucedió, sabemos con seguridad que ya en 1757 San Miguel pagó varias piezas de plata destinadas a San Pedro, y desde este año son bastante frecuentes en la documentación las referencias al dinero destinado para las procesiones de la iglesia auxiliar, hechura de nuevas piezas, reparo de antiguas, etc.

A continuación haremos referencia a la estructura del presente trabajo: A este breve espacio dedicado a la *Intruducción* seguirá una primera parte en la que en capítulos independientes se tratarán los siguientes *aspectos fundamentales:* a) desarrollo histórico de la platería en la iglesia con base tanto en las piezas conservadas en la misma como en las que únicamente aparecen documentadas; b) también dedicaremos un apartado a la tipología de las piezas, que como veremos resulta bastante variada y original; c) otro al estilo de aquéllas, capítulo éste en el que señalaremos en la medida de lo posible el estilo propio jerezano y las influencias que sobre Jerez pudieron ejercer otros centros plateros andaluces —fundamentalmente Córdoba y Sevilla— o extranjeros, y en general las características estilísticas más señaladas de piezas tanto nacionales como extranjeras con que cuenta la iglesia; d) capítulo aparte se destinará al estudio de los artífices que trabajaron para la iglesia de San Miguel desde el siglo XVII —ya que los del siglo anterior ante la carencia de documentación y de marcas se desconocen— al siglo XIX, destacando los más importantes, mejor pagados, etc.; e) a continuación nos referiremos al marcaje en la ciudad de Jerez, tratando aspectos inéditos por completo como lo que concierne a las marcas de localidad y cronológicas; f) y por último dedicaremos un breve apartado a los precios, siendo este aspecto de gran importancia, a nuestro parecer, ante el olvido de que ha sido siempre objeto por los estudiosos de platería a excepción de un par de investigadores.

A esta primera parte seguirá una segunda que constará asimismo de varios apartados. El primero dedicado al *catálogo* de las piezas de plata, clasificadas prioritariamente por orden cronológico de siglos y en la medida de lo posible ordenadas por localidades, aunque dentro de cada centuria las piezas han sido ordenadas de maneras parcialmente distintas. En las del

siglo XVI el criterio seguido es el cronológico. En el siglo XVII el marcaje es tan escaso que no permite un conocimiento exacto de los centros de origen, por lo que en la mayoría de los casos se han determinado tanto el lugar de procedencia como la cronología en base a razones estilísticas, por tanto en principio las piezas se han ordenado cronológicamente, tratando de agruparlas además por localidades; al final de este siglo hemos colocado las realizadas en centros extranjeros; una pieza de Amsterdam y cuatro de Méjico.

En los siglos XVIII y XIX en los que el marcaje es algo más abundante se ha elegido preferentemente una ordenación geográfica de centros plateros, comenzando por Jerez —de donde proceden la mayor parte de las piezas— y dentro de cada centro las piezas se han dispuesto por orden cronológico agrupando en el caso de que se supiera con certeza o se atribuyeran las de un mismo artífice.

El método seguido en el comentario de cada pieza es el siguiente: en el encabezamiento además del nombre de la pieza figura —en el caso de que se sepa— la localidad en que fue realizada, la época y el nombre del artífice; muchas veces el nombre de este último va en interrogante porque por razones que más tarde se justifican se le atribuye la obra.

Seguidamente se inicia el tratamiento individual de cada obra con su *ficha técnica* que consta de varios aspectos útiles como el *material* en que está realizada; *estado de conservación* en el caso de que presente particularidades, ya que si nada se indica es que la conservación es aceptable; *medidas principales,* tan sólo atendiendo a las que resulten significativas en cada caso; diferentes *marcas* que pueda presentar, indicando el grado de impresión, legibilidad y emplazamiento, ya que la correcta lectura del marcaje de una obra de platería es indispensable para su correcta clasificación; para evitar errores de interpretación hemos utilizado tres métodos: dibujo, calco y fotografía, así esperamos además favorecer el futuro de nuevas investigaciones de este tipo; tras las marcas constan las *buriladas* —si es que las tiene la pieza— que como se sabe es la señal inequívoca de que la pieza pasó por el contraste, quien determinó que la obra estaba realizada con plata de ley; *heráldica,* que puede resultar útil para la clasificación correcta

de la pieza; *inscripciones,* también resultan útiles porque en algunos casos nos dan la fecha exacta de realización, el lugar de procedencia, nos indican si la pieza se debió a una donación, etc.

A la ficha técnica sigue el lugar de procedencia de la pieza si se conoce y la bibliografía en el caso de que la obra hubiera sido estudiada con anterioridad. Seguidamente se describe la pieza, ya que en muchos casos la fotografía no da una idea completa de algunos aspectos sobre todo decorativos e iconográficos. Tras la descripción se incluye la clasificación de la pieza de un modo exacto si lo permiten las marcas y de forma más aproximada si el criterio seguido fuera el estilístico. En este comentario se incluyen además los rasgos más destacables de la obra, ya sea en cuanto a tipología, estructura, decoración, etc. Por último se hace una valoración o enjuiciamiento de la obra atendiendo al grado de originalidad de la misma, posibles influencias recibidas, técnica, calidad, etc.

El segundo apartado de esta segunda parte de la memoria comprenderá las *biografías de los artífices* colocadas siempre por orden alfabético de apellidos y divididas en tres grupos: uno destinado a los artífices jerezanos que figuran en la documentación, pero de los que no se conserva ninguna obra; otro que recogerá los artífices también jerezanos de los que la iglesia conserva una o más obras; y, por último, los artífices de otros centros plateros que son autores de piezas conservadas en San Miguel.

El tercer apartado se destinará a las *biografías de los marcadores,* ordenadas igualmente por orden alfabético. En ellas se ha determinado el período y lugar en que ocuparon el cargo de contrastes, así como las características y en su caso variantes de las marcas que utilizaron.

A esta segunda parte de la memoria seguirán unas breves *Conclusiones* que recogerán las principales aportaciones del trabajo. A continuación va la *Bibliografía,* que dispuesta por orden alfabético recoge todas las fuentes impresas que han sido utilizadas. Finalmente se incluyen las *Ilustraciones* —con el número al que corresponden en el catálogo— y los *dibujos* —realizados a escala 1/3— *de todas las marcas* que presentan las piezas de la iglesia.

PRIMERA PARTE

A) LAS PIEZAS

El catálogo de piezas de plata consta de 114 títulos, si bien el número total de ellas es superior por haber sido agrupadas las que formaban parte del mismo juego y numerado conjuntamente las que constituían pareja.

Este número tan elevado de obras en plata, junto con la gran calidad de la mayoría de ellas y en muchos casos su variada y original tipología, muestran la importancia del templo al que pertenecen; por otra parte muchas de ellas presentan símbolos iconográficos de San Miguel —en casi todos los casos cruz alada y en algunos la balanza— que indican que fueron realizadas para el lugar en que se encuentran.

Las piezas conservadas en San Miguel son prácticamente todas de plata —con un porcentaje muy alto de ellas sobredoradas—, sólo hay una que es de bronce —que estudiamos ya que éste era un material también tratado por los plateros—, otra que alterna ambos metales y otra de oro. No obstante en la documentación con frecuencia se hace referencia a muchas piezas de bronce y azófar, hoy no conservadas.

La mayor parte de las piezas con que cuenta la iglesia tienen lógicamente origen de tipo religioso, pero hay algunas muy interesantes por la originalidad de su tipología como la copa de dos asas —que se emplea como aguamanil— o la jofaina —que sirve para echar en ella el agua de los bautizos— que tienen procedencia civil y que con toda probabilidad debieron ser donadas por devotos.

Cronológicamente las piezas abarcan un período muy amplio: desde el siglo XVI hasta el XIX, ambos inclusives, que será estudiado a continuación con mayor detenimiento.

SIGLO XVI

De este siglo tan sólo se han conservado cuatro piezas, por lo que existe una evidente desproporción entre las piezas de este primer siglo con respecto a los siguientes.

Por otra parte poco podemos aportar sobre las obras realizadas en esta centuria, ya que no se conserva ningún tipo de documentación y tan sólo una de las piezas —el copón— lleva marcaje completo, que nos permite clasificarla sin duda como obra de *Andrés Maldonado,* realizada en Sevilla hacia 1575-85, si tenemos en cuenta los años en que desempeñó su actividad este artífice y por otro lado la marca de localidad.

Con respecto a las otras tres piezas de este siglo parecen tener en común el origen andaluz, sin atrevernos a nombrar un centro concreto; la custodia y el cáliz muestran una evidente calidad así como originalidad en los motivos decorativos.

SIGLO XVII

En este siglo aunque contamos con libros de cuentas de fábrica desde 1637 el panorama no se presenta más esclarecedor, ya que de las 34 piezas pertenecientes a él únicamente van marcadas seis, de las cuales tan sólo cuatro llevan marca de artífice, ilegible o desconocida, salvo en el caso del mejicano Gabriel Montero —si es que lo fue, ya que pensamos que más bien fue Ensayador Mayor—. Por otra parte dos piezas realizadas en este siglo llevan marca de localidad, una de Amsterdam y otra de Méjico; además un copón —que casi con toda probabilidad es jerezano— lleva la inscripción de 1688.

Otras piezas no marcadas han sido por el contrario identificadas gracias a la documentación; éste es el caso de la concha de bautismo que parece sería obra del jerezano *Juan Díaz de Mendoza;* la crismera para óleo de enfermos que habría sido realizada en Jerez en 1698 y la «taza de plata para purificar los dedos de los curas en el sagrario», comprada en 1668, que puede tratarse de la copa de dos asas mejicana, pieza civil a la que se dio un destino religioso. Asimismo sabemos con certeza —porque se

conserva la escritura de finiquito— que la gran custodia procesional es obra de *Juan Laureano de Pina* y fue encargada por la Cofradía del Santísimo de San Miguel en 1674.

De la lectura pormenorizada de los libros de cuentas de fábrica parece deducirse que en este siglo además de realizarse numerosos aderezos en las piezas de plata —que ya debían constituir un ajuar litúrgico importante— se ejecutaron otras nuevas de bastante interés, aunque lamentablemente hoy no se conservan, puesto que en muchos casos y debido a su mal estado se fundieron para con la plata obtenida de ellas hacer otras nuevas. Este parece ser un fenómeno habitual desde el siglo XVII, ya que casi en todos los casos parece que las nuevas realizaciones siempre tenían lugar tras fundir alguna pieza antigua. Este es por ejemplo el caso de la lámpara del altar mayor realizada por *Diego Antonio Argüello* el 20-XII-1689, obra que debido a los numerosos reparos que había que hacerle continuamente acabó por fundirse en 1744 y con su plata se realizaron dos lámparas más simples.

Lo mismo ocurre con otras piezas de uso habitual como incensarios, vinajeras, ciriales, relicarios, etc., que se realizan tras la fundición de piezas semejantes más antiguas en mal estado.

Aspecto digno de mención por lo que se insiste en él en la documentación es el dorado interior de las piezas, para que la Hostia o los óleos estuvieran siempre en contacto con el oro. Esto era lo normal, pero lo que resulta sorprendente es que aparezca escrito y con tanta frecuencia.

En las piezas conservadas del siglo XVII tan sólo podemos atribuir, y aún con bastantes reservas en algunos casos, un origen jerezano a tres de ellas: la naveta que presenta los símbolos de San Miguel y que debe ser una de las dos que en 1659 aderezó *Juan Díaz de Mendoza;* la lámpara marcada por el artífice desconocido cuya marca no se lee completa (Telech...); y un dosel o manifestador de fines de siglo del que Romero de Torres en el Catálogo Monumental dijo erróneamente que se trataba de la puerta de un sagrario.

El conjunto de las piezas de este siglo es sobre todo de uso cotidiano, como crismeras, copones, cucharitas de cáliz, etc., sin que ninguna de ellas

presente características especiales, hecho éste que nos dificulta el conocimiento del centro en el que pudieron ser realizadas.

En cambio queremos destacar por su gran calidad y originalidad la custodia de Laureano de Pina, el portacorporales y la crismera para óleo de enfermos por su extraña tipología, además de la copa de dos asas mejicana por ser pieza de origen civil de gran belleza y de la que quedan muy pocos ejemplares.

SIGLO XVIII

Ya en el siglo XVIII el panorama resulta obviamente más esperanzador, al contar por una parte con una documentación ciertamente completa, además de un número más elevado que en el siglo anterior de piezas marcadas.

Este siglo es el que cuenta con un número mayor de piezas conservadas, constituyendo éstas un total de 52 de las cuales la gran mayoría son piezas jerezanas —aunque en algunos casos lo deduzcamos por el estilo, puesto que no van marcadas ni aparecen en la documentación—; además hay dos obras con seguridad sevillanas y otra que podría serlo; por otra parte hay un juego de cáliz y patena gaditano, dos piezas de Córdoba y por último una de Valladolid. De seis piezas no sabemos con exactitud el lugar de realización, aunque pensamos que cualquier centro andaluz tuvo más probabilidades que otro de serlo.

En el caso del relicario del Lignum Crucis aunque no tenemos constancia del centro en que fue realizado nos inclinamos por el propio Jerez, ya que gracias al escudo e inscripción que ostenta la pieza y a un documento aparecido en la Cofradía de la Vera Cruz sabemos que fue el jerezano Juan Gaspar de Cañas Trujillo el que la donó al ser patrono de dicha Cofradía y protector de la iglesia de San Miguel.

Además muchas de las obras conservadas han podido también ser documentadas, aunque carecían de marcas, tal es el caso de los cetros de *Martín de Mendoza;* el manifestador de *Nicolás Fernández;* las arañas y la pértiga de *Diego Montenegro;* los blandones realizados en 1774 (aunque en este caso se ignora el artífice); los broches con cadenas, el portaviático y un

copón de *Francisco Montenegro;* y las cruces procesionales, atriles, broches de capa, cruz de manga e incensarios de *Marcos Espinosa de los Monteros.*

A pesar de que contamos con pocos datos comparativos parece que fue en este siglo cuando la iglesia encargó más obras de plata que nunca y dedicó a este sector de la platería cantidades verdaderamente elevadas; esto tuvo lugar sobre todo en el último cuarto de siglo, cuando el platero oficial de la iglesia era *Marcos Espinosa de los Monteros* y aunque en menor medida también se realizaron importantes piezas de plata a las que destinaron grandes sumas en época de *Francisco Montenegro,* que trabajó para la iglesia como platero desde los años cincuenta hasta los setenta.

Conviene tener en cuenta que es a lo largo de todo el siglo XVIII cuando se hacen la mayor parte de las piezas de plata que componen el ajuar actual de la iglesia. No obstante muchas de las que se hicieron de uso cotidiano, como incensarios, navetas, cruces, etc., fueron fundidas más tarde y también regaladas a iglesias más pobres que carecían de ellas.

En los mandatos de visita de 1728 se hace referencia por primera vez a la habilitación del lugar que ocupaba la sacristía mayor para una nueva capilla del sagrario, cuyo estreno tuvo lugar en 1771 —probablemente en septiembre, coincidiendo con la festividad del titular de la iglesia— para lo que se encargó a *Francisco Montenegro* el reparo y limpieza de numerosas piezas de plata, además de la realización de otras nuevas como lámparas, frontal del altar y puerta del sagrario, obras que fueron realizadas entre 1766 y 1776 y que al no figurar estas últimas en los libros de fábrica de la iglesia es posible que fueran costeadas por la Cofradía del Santísimo, la cual tenía la obligación de realizar obras para el embellecimiento del sagrario.

En el libro de cuentas de fábrica correspondiente al año de 1733 consta que D. Francisco Dávila, beneficiado de la iglesia, dejó al morir las dos terceras partes de la plata labrada que tenía en su oratorio para la iglesia de San Miguel y una tercera parte para la de Santiago; se dice que las piezas que correspondieran a San Miguel se anotarían en el inventario, pero al no conservarse éste desconocemos cuáles respondían a la donación.

Desde el segundo cuarto del siglo XVIII, época en que trabajan *Nicolás Fernández* y *Diego Montenegro*, los datos sobre las hechuras, composiciones y aderezos en las obras de plata son más detallados, refiriéndose muchas veces al peso de la pieza, costo de la hechura, cantidad de plata vieja entregada, etc.; ello nos ha permitido extraer datos concretos sobre el costo proporcional de la hechura y hacer comparaciones entre unas piezas y otras, aspecto éste al que nos referiremos en el capítulo destinado a los precios.

De los primeros años de la actividad de *Francisco Montenegro*, aproximadamente entre 1747 y 1757, no se conserva ninguna obra de las que realizó para San Miguel, salvo los broches con cadenas de 1751 que dentro de su tipología resultan una pieza bastante original, precisamente por el hecho de llevar cadenas en lugar de hebilla.

También dentro del primer período de producción de este platero, concretamente en 1757, se habla por vez primera de la realización de una pieza —una cajita-portaviático— para la iglesia de San Pedro, «ayuda de parroquia» que según hemos podido comprobar todavía se conserva allí. Desde este momento la fábrica de San Miguel corrió con todos los gastos de platería de la iglesia de San Pedro.

En 1783 está documentado un jarro de plata del artífice *Juan Argüelles y Monasterio*, que puede tratarse del conservado en San Miguel, aunque tenemos sobre ello algunas dudas ya que la marca es bien diferente a la que presentan un par de candelabros de esta misma fecha que llevan como marca de artífice la abreviatura de Argüelles, si bien no descartamos la posibilidad de que fueran dos plateros con el mismo apellido —quizás parientes— los que trabajaran en las mismas fechas. Los candelabros no se hallan documentados porque al tratarse de una pieza civil probablemente fueran donados por algún devoto.

La época de *Marcos Espinosa de los Monteros* es la que mejor documentada se halla y de la que más piezas se conservan. La mayoría de las obras realizadas por este artífice se debieron a decretos del Arzobispo de Sevilla, tras la visita que éste efectuaba a la iglesia. Muchas veces se especifica que se hacen las piezas porque le sobra caudal a la fábrica.

Las obras conservadas y a la vez documentadas de *Marcos Espinosa de los Monteros* son las siguientes: dos cruces procesionales, dos ciriales, dos atriles, unos broches de capa (éstos son solamente atribuidos), una cruz de manga, un juego de navetas, uno de incensarios y uno completo de altar (salvo la patena, probablemente perdida, ya que no creemos que se trate de ninguna de las conservadas) y dos salvillas de vinajeras. Sobre estas obras la documentación aporta toda serie de detalles referentes al peso, hechura, plata entregada o añadida, costo total, etc. De ellas, exactamente la mitad, están marcadas. La calidad de casi todas es extraordinaria.

Se conserva también un juego de vinajeras que la fábrica compró a un particular en 1793 y para el que se encargó a *Espinosa de los Monteros* la realización de un plato. Para ellas se aprovechó uno que estaba realizado y marcado en 1792.

En estos últimos años del siglo XVIII la documentación se refiere en algún caso a la existencia de piezas de bronce, como candeleros y una cruz, de las cuales desconocemos su existencia.

En 1797 consta que *Marcos Espinosa de los Monteros* realizó unas crismeras doradas, en 1798 un incensario y un hisopo y en 1800 siete pares de vinajeras y un plato que no se ha conservado.

De estos mismos años se conserva una relación de composiciones y blanqueos efectuados en la plata por el mismo artífice, que resulta bastante detallada en cuanto al precio pagado por cada pieza y más aproximada en cuanto al número que tenía la iglesia —pues es de suponer que no todas necesitaron ser reparadas o blanqueadas—. Además de piezas de uso corriente, como incensarios y vinajeras, de las que debía haber muchos ejemplares y que hoy no se conservan, apenas echamos de menos la existencia de las siguientes: un misal, hisopos, un jarro sobredorado, un portapaz dorado, dos sacras —a las que también se refirió Romero de Torres en el Catálogo Monumental—, un salero para bautismos, un hostiario y otras más extrañas, como un velero.

SIGLO XIX

Aunque de este siglo se conserva un número abundante de obras —un total de 24—, la calidad es por lo general bastante inferior si se compara con la de siglos anteriores; por otra parte los datos que nos aporta la documentación son breves en exceso y en casi todas las ocasiones incompletos, puesto que no suele especificarse si el pago se refiere a hechuras o a composturas y a veces ni siquiera el nombre del platero. Lo que sí resulta evidente de la lectura de la documentación correspondiente a este siglo es que la iglesia no disponía de tanto caudal como en otras épocas para destinarlo a obras de plata y las cantidades tan bajas apreciadas deben corresponder tan sólo en muy contadas ocasiones —que detallaremos en su momento— a piezas de nueva hechura.

Un hecho a destacar es que debido a la zona en que nos encontramos —la Baja Andalucía Occidental— el enser de la iglesia no sufrió los expolios habidos como consecuencia de la guerra sostenida con los franceses, como sucedió en otros lugares de España. Por ello se conservan afortunadamente la mayor parte de las piezas con que contaba la iglesia en el siglo anterior, lo cual es muy importante, puesto que muchas de ellas son de una calidad extraordinaria y hubiera sido lamentable que se hubieran perdido o destruido.

Del conjunto de las 24 piezas conservadas pertenecientes al siglo XIX tan sólo once están marcadas; de ellas una es de Córdoba, otra de Barcelona y las otras nueve de Jerez. Del resto de las piezas de este siglo ignoramos el lugar de realización, aunque sospechamos que en bastantes casos el centro fue Jerez, puesto que su estilo concuerda bastante bien con el de artífices jerezanos de esta época como *Sebastián Alcedo* y *José Síñigo*.

A la vista de la documentación, parece que el primer cuarto del siglo —época ésta en la que ejerció su actividad el platero *Federico Escaroz*— la iglesia no encargó ninguna obra de plata, probablemente porque en los últimos años del siglo anterior se encargaron a *Espinosa de los Monteros* las que se necesitaban, suponiendo un enorme desembolso para la fábrica. En estos años tan sólo se anotan pequeños gastos por limpieza de la plata y

composiciones en las piezas existentes. Sin embargo, pensamos que la custodia catalogada con el número 93 que presenta marca de localidad de Jerez y fue realizada a principios de este siglo según muestra su estilo, podría ser obra de *Federico Escaroz*, aunque esta atribución es un poco aventurada pues el hecho no está documentado y por otra parte tampoco conservamos ninguna obra de este artífice que nos permita la comparación.

De 1826 a 1841, años en que está documentada la actividad de *Sebastián Alcedo*, tan sólo consta que se realizaron para la iglesia una caldereta o acetre y dos hisopos; únicamente se conserva la primera pieza que va marcada por el platero y lleva marca cronológica de 1829. No se documentan sin embargo otros dos copones de *Alcedo* —aunque uno de ellos es sólo atribuido por semejanza con el anterior— de esta misma época. El resto de las noticias en estos años se refieren a composiciones.

En cuanto al puntero para el santo óleo que figura en las cuentas de 1852-54, como indicaremos en el catálogo, puede que se trate del que se conserva en la iglesia, si bien el poco dinero pagado por él en el que se incluían además otras composiciones nos hace suponer que ya estaba realizado y en este momento se reparó.

En toda esta segunda mitad del siglo XIX y en los años documentados del siglo XX no se especifica en ningún momento —salvo la hechura de cinco pares de corchetes en 1871— que se encargaran obras nuevas; sin embargo, del último tercio del siglo XIX posee la iglesia algunas obras de *José Síñigo* (varios broches de capa, una crismera, una cruz de altar y quizá una palmatoria) que no debieron ser encargadas por la fábrica porque los pagos a este platero son insignificantes y debían corresponder únicamente a las composiciones que realizaba, por lo que o fueron donadas por algún particular —sobre todo en el caso de la cruz y la palmatoria— o los gastos fueron anotados en otro documento que no se ha conservado, ya que determinadas piezas como los broches —especialmente los que llevan la cruz alada de San Miguel— sí son piezas destinadas a la iglesia; dos de ellos pudieron ser algunos de los cinco pares de que hablamos realizados en 1871, pero otro de ellos, precisamente el de la cruz alada, no se hizo hasta después de 1880 porque lleva la marca que utilizó *Síñigo* a partir de este año

y desde luego ni éste ni los siguientes aparecen documentados.

También contamos con otras piezas de posible origen jerezano —dos cálices, un portaviático, y un resplandor— de los que no podemos apenas aportar nada por no figurar en la documentación ni llevar ninguna marca.

En cuanto a otras piezas realizadas en los últimos años del siglo, especialmente cálices, son de una calidad bastante inferior a lo visto hasta ahora, sobre todo en lo que a material se refiere, utilizándose poca plata o incluso aleaciones, por lo que las piezas tienen poco peso; las técnicas empleadas no son ya las tradicionales, sino que se emplean máquinas, lo que confiere a las piezas un aspecto fabril, como de realizadas en serie.

B) TIPOLOGIA

La primera nota a destacar en este capítulo es la enorme cantidad de tipos distintos de piezas que componen el ajuar de la iglesia, que constituyen alrededor de medio centenar, lo que evidencia la especialización por la función a la que llegó la platería andaluza.

Lógicamente la gran mayoría de ellas son de carácter eclesiástico y en un porcentaje muy inferior se encuentran las civiles, que se deben a donaciones o a la compra de la iglesia —como pensamos es el caso de la copa mejicana— para asignarles un destino religioso.

Las piezas de tipo civil son las siguientes: la *copa de dos asas* que se emplea actualmente como purificador de los dedos de los sacerdotes en el sagrario; las dos *bandejas,* que sirven de expositor en las ceremonias solemnes rodeando a la gran custodia; la *jofaina* y el *jarro* que se emplean en los bautizos y los *candelabros* que en ocasiones se ponen sobre la mesa del altar cuando se celebra la Eucaristía.

En cuanto a las de tipo religioso las podemos clasificar en los siguientes grupos: a) *Piezas de pontifical:* cálices, patenas, copones, vinajeras, salvillas, campanilla, cucharitas de cáliz, palmatoria, cruces de altar, candeleros, atriles, demanda y portapaces; b) *Piezas sacramentales o empleadas en otras ceremonias litúrgicas:* concha de bautismo, crismeras,

puntero de óleos, acetre, custodias portátiles, portaviáticos, portacorporales, altar portátil y campana para Viático; c) *Piezas de procesión:* cruces de guión, cruces de manga, cruces procesionales, cetros, pértiga, ciriales, custodia procesional, incensarios y navetas; d) *Piezas de capilla:* manifestador, dosel, frontales de altar, puerta de sagrario, viril, lámparas, blandones y arañas; e) *Piezas de adorno:* broches de capa y cadenas.

Como vemos, tras esta larga relación, la iglesia cuenta con un ajuar bastante completo de piezas, tan sólo carece de algunas de uso frecuente como: hostiario, hisopo, sacras, salero eclesiástico, cucharas de naveta, llave de sagrario y su correspondiente caja, pero que en su día sabemos que poseyó.

Quizá el grupo que más completo se encuentre sea el que contiene las piezas de capilla, quedando en cambio algo desvalido el que comprende las de culto y devoción, pues es muy frecuente encontrar en las iglesias —sobre todo andaluzas— piezas de este tipo como rostrillos, potencias, halos, rosarios, etc., que en San Miguel prácticamente brillan por su ausencia.

Destacaremos algunas obras por la diversidad de modelos que presentan dentro del mismo tipo, tal es el caso por ejemplo de las *crismeras* que presentan tipologías variadísimas que van desde la simple ánfora individual, o la pareja de recipientes unidos por un vástago, a la de origen sevillano que consiste en peana circular de la que arranca un fuste salomónico que extendiéndose a ambos lados sustenta los dos vasos. Pero sin duda el modelo más original de crismera que posee San Miguel es el *ánfora para óleo de enfermos,* que consta de planta poligonal, caras totalmente decoradas con diversos motivos muy resaltados y sortijas laterales por donde se introducía un cordón para colgarlas al cuello y poder transportarlas en las visitas a los enfermos. Queremos insistir en la originalidad de este tipo por no conocerse nada similar en el resto de España, aunque parece —según veremos a continuación— que el realizar piezas con amplias sortijas para intruducir cordones y llevarlas colgadas era una costumbre frecuente en Jerez y quizá también en toda Andalucía, aunque no ha habido publicaciones en este sentido.

Otras piezas que merece la pena resaltar son el portacorporales, la campana para el Viático, los portaviáticos y el altar portátil. Todas ellas llevan en los laterales sendos cordones para facilitar su traslado fuera de la iglesia.

Comenzando por la primera, el *portacorporales,* es una pieza también original y totalmente desconocida en la Península, que servía —como su nombre indica— para introducir en él los corporales —paño almidonado muy doblado y rígido que se extiende entre el cáliz y la patena—. El portacorporales tiene forma de libro con tapa en la parte superior y las correspondientes anillas laterales para intruducir el cordón; sus caras van decoradas por completo como sucedía en el caso del ánfora de óleos.

La *campana,* de enormes dimensiones y elevado peso, presenta mango transversal helicoidal del que salen las anillas. Se utilizaba también para llevarla colgada del cuello cuando se acompañaba al Viático. Aunque en un principio pensamos que era un ejemplar desconocido en España, nuestras posteriores investigaciones nos han permitido hallar otras tres campanas (una en bronce y dos en plata) de este tipo también en iglesias jerezanas.

Los *portaviáticos* son ya una pieza más corriente de la que se han publicado algunos ejemplares. Constan los de este tipo de una bolsa de seda con un cordón cosido a ambos lados —normalmente de hilo de oro— y cuyas caras suelen ir decoradas con una chapa de plata con motivos alusivos a la Eucaristía; en el interior de la bolsa se introducía la Sagrada Forma para trasladarla a los enfermos en la procesión del Viático. De los que se conservan en San Miguel uno es de muy buena calidad y va sobredorado en sus dos caras; el otro es de la primera mitad del siglo XIX, consta sólo de una cara —de plata en su color— y es de una calidad bastante inferior.

Quizá convenga destacar, por ser pieza curiosa y en desuso hoy, la *demanda* o *plato limosnero,* de los que quedan muy pocos ejemplares. Se trata de una pieza que se utilizaba para pedir limosnas en la misa y que fue de frecuente realización en Andalucía.

Por otra parte hay que resaltar la gran cantidad de *copones* que posee la iglesia, que constituyen un total de doce, número nada frecuente en una

iglesia, ya que lo normal es que tuvieran tres o a lo sumo cuatro. La explicación puede estar en que la iglesia haya ido reuniendo algunos procedentes de otras iglesias o conventos, sin olvidar los posiblemente donados de oratorios particulares.

En cuanto al *altar portátil* es otra pieza bastante original, aunque en este caso sí se conocen otros ejemplares similares andaluces, ya que debía ser de uso frecuente en Andalucía a juzgar por los dados a conocer en Córdoba, Sevilla y Huelva. El citado dosel consta de varias planchas de plata —con motivos alusivos a la Eucaristía— que al abrirse se constituyen en pequeño altar sirviendo así al sacerdote en el Viático para celebrar el Sacramento. Para facilitar el transporte este altar se plegaba dentro de la caja de madera en forma de libro a la que iba unido, la cual estaba forrada y llevaba cordón para colgar al cuello.

También parece frecuente en Andalucía la utilización de doseles, manifestadores y expositores. Concretamente en la iglesia de San Miguel de Jerez se conserva un pequeño *dosel* que consta de panel central —mostrando la extraña iconografía de águila bicéfala, explayada y coronada— zócalo y copete de remate; este dosel se utilizaba para poner delante de él la custodia cuando se exponía el Santísimo.

Por otra parte, la iglesia también cuenta con un gran *manifestador* o *expositor* que tenía la misma función que el anterior, pero para custodias de grandes dimensiones —como la de Laureano de Pina—. Este manifestador hoy se halla muy fragmentado y no sabemos exactamente cómo irían colocadas todas las tablas de que consta, pero puede que algunas se utilizaran para cubrir la gradería del altar mayor.

Entre el enser de la iglesia también destacan los *frontales* —uno para el altar mayor y otro para la capilla del sagrario—. El hecho de que haya más de uno no es muy frecuente, ya que eran piezas que resultaban caras. Normalmente eran donados y quizá ocurriera esto con el que creemos es mejicano de fines del siglo XVII. En cuanto al de la capilla del sagrario no sabemos si lo encargó la fábrica como tantas otras piezas de esta capilla con motivo de la inauguración de la misma o si fue costeado por la Cofradía del Santísimo.

Además en esta capilla se conserva una *puerta de sagrario* —de la misma época que el frontal— que si bien es pieza frecuente en Andalucía no lo es tanto en otros centros plateros de la Península.

Curiosos resultan por la función que desempeñaban los *cetros* y la *pértiga*. Según se dice en los mandatos de visita de 1704 debían hacerse cuatro cetros de plata «que sirvan a los caperos en el choro y las procesiones y quando ban al altar mayor a la gloria». Estos cetros los realizó Martín de Mendoza en 1707 y son los que se conservan actualmente. La documentación en esta ocasión ha resultado de gran utilidad para indicar exactamente para qué tipo de funciones religiosas se destinaba esta pieza y quiénes eran los encargados de llevarla. Por otra parte, la pértiga que se conserva y que se hizo casi treinta años después imita de tal modo estos cetros que en la documentación en una ocasión se alude a ella como «cetro del pertiguero». La pértiga es algo más baja que los cetros y era utilizada por un ministro secular para asistir a los oficiantes.

Por otra parte cuenta la iglesia con una enorme variedad de cruces: a) *cruces de altar*, que llevan peana para sustentarse; b) *cruces procesionales*, que acaban en macolla y pequeño cañón cilíndrico que encajaba en una vara de plata al ser sacada en la procesión; c) *cruz de guión*, que encabezaba la procesión; y d) *cruz de manga*, que también se sacaba en las procesiones y que llevaba sobre ella un paño colgando imitando la sábana de Cristo y denominado «manga».

Y ya que hablamos de procesiones es quizá el momento de referirse a la gran *custodia procesional o de asiento*, de Juan Laureano de Pina. Es de unas dimensiones extraordinarias y sabemos que iría sujeta a unas andas —que hoy no se conservan— por los clavos que lleva en los orejones del pie. El sol resulta casi desproporcionado por su inmenso tamaño. Además conserva la iglesia otro enorme sol de plata y bronce, que carece de astil y pie y que al encajar perfectamente en los de la custodia que comentamos pensamos que debió realizarse para ella y utilizarse habitualmente, reservando para las grandes ocasiones el sol original.

No debemos desdeñar la existencia de una pareja de *arañas*, por ser ésta una pieza propia del siglo XVII y de cuyo tipo se conservan pocos

ejemplares actualmente, aunque era sin embargo bastante frecuente la posesión de este tipo de pieza en las iglesias, por ser más sencilla y menos costosa que una lámpara. Tenemos constancia documental que San Miguel debió de contar en su ajuar con número bastante elevado de *lámparas*, quizá porque fuera una iglesia importante que solía disponer de abundante caudal para realizar obras de platería. Actualmente sólo posee dos y en muy mal estado.

Pieza de singular importancia es el *puntero para óleo*, que era empleado a modo de espátula para la mezcla de los óleos y de la que se conocen poquísimos ejemplares por utilizarse exclusivamente en catedrales o templos de gran entidad. El que San Miguel disponga de una obra de esta categoría es significativo de la importancia que tuvo el templo, aunque el hecho de que la pieza lleve anagrama de María en lugar de cruz alada de San Miguel —como sería lo más lógico— puede deberse a que su origen no fuera esta iglesia sino quizá la Colegial —hoy Catedral—, pero lo cierto es que en 1852 se documenta —seguramente la reparación, porque el precio es muy bajo— un puntero para el santo óleo que sin duda es éste del que hablamos.

En cuanto a las obras agrupadas bajo el título de «piezas de culto y devoción», queremos resaltar los atributos iconográficos que se realizaron en plata para dos pequeñas esculturas: un *estandarte* con la cruz de los dominicos, correspondiente a Santo Domingo de Guzmán y un *báculo* destinado a Santo Tomás de Aquino. Si resaltamos estas piezas no es precisamente por su calidad —ya que ambas son muy sencillas— sino porque responden a la costumbre existente sobre todo en Andalucía de realizar en plata los atributos y adornos de los santos, incluso en los de talla, como en este caso.

Entre las «piezas de adorno» destacamos unas *cadenas* de oro que son muy largas y originales en su dibujo y aunque no descartamos que en algún momento sirvieran para colgar de ellas una llave, también pudieron utilizarse como simple adorno del sacerdote que las llevaría colgadas del cuello —probablemente en dos vueltas— como parece fue la costumbre frecuente desde el siglo XVI.

Otras piezas de adorno que son dignas de mención por la gran cantidad de tipos con que cuenta la iglesia son los *broches de capa*. La conservación de estas piezas resulta difícil por su pequeño tamaño y porque al ir cosidas en tela cuando ésta se rompía se ponía otra nueva, siendo extraño que se volviera a coser el broche original que al final acababa perdiéndose. Esta es la causa de que se conserven tan pocos ejemplares en las iglesias. San Miguel parece ser en este sentido una excepción, ya que cuenta con siete juegos de broches de los que resaltaremos por su originalidad dos que se abrochan con cadenas y no con hebillas, como es lo habitual, y otros marcados en Córdoba que están constituidos por parejas de angelitos portando cestos de frutas.

Y por último entre las piezas de carácter civil que posee la iglesia merecen especial atención la *copa de dos asas* que servía para beber, aunque hoy al encontrarse en una iglesia tiene un destino muy distinto: el de recipiente para la purificación de los dedos de los sacerdotes. Mientras estuvieron vigentes las reglas del ayuno prolongado antes de la comunión sirvió para contener la mezcla de agua y vino si el sacerdote iba a binar. Además merece la pena destacarse por la tipología tan perfecta que presenta, sobre todo en el perfil circular de la boca, resultando de una belleza superior al resto de los ejemplares similares que se conocen.

Pieza también civil es la *jofaina*, hoy empleada como palangana para echar en ella el agua de los bautizos, pero cuya función original fue distnta debido a su destino civil; la tipología que presenta la conservada en San Miguel parece que fue frecuente en Méjico, donde se conoce al menos otro ejemplar muy similar; las jofainas españolas y portuguesas dadas a conocer difieren más, sobre todo en el recorte de la orilla.

En cuanto al *jarro* —hoy utilizado también en los bautizos junto a la jofaina— lo que tiene de original en cuanto a tipología se refiere son las secciones en que se divide el cuerpo y el adorno quebrado del pie con la parte trasera totalmente recta.

C) ESTILO

Las cuatro piezas que se conservan del siglo XVI parece que fueron realizadas en Andalucía, dentro del más pleno estilo renacentista por lo que se refiere a tipología y decoración. Más difícil resulta precisar el centro de realización —que sólo conocemos con exactitud en el caso del copón, porque lleva marca de Sevilla— pudiendo tratarse del propio Jerez en el caso de la cruz de altar, puesto que los adornos que figuran a ambos lados del pie del árbol tienen cierta relación con los que se verán más tarde en cruces jerezanas del último tercio del siglo XVIII. Al no contar con marcas ni con documentación desconocemos si ya en este siglo la platería jerezana tenía un estilo propio, si éste era floreciente o vulgar y cuál era su grado de originalidad.

Ya en el siglo XVII pocas son las piezas de las que tengamos constancia el origen jerezano. Como se sabe, el marcaje no resulta nada frecuente en este siglo en toda la Península y concretamente en Jerez —salvo en contadísimos casos— no se marcará hasta bien entrado el siglo XVIII, lo cual dificulta enormemente la correcta clasificación de las piezas por centros de realización y por consiguiente la extracción de consecuencias y comparaciones sobre las características peculiares de los diversos centros plateros.

Los hechos a que aludíamos nos impiden conocer con exactitud si ya en esta época existía un estilo propio jerezano o si Jerez imitaba habitualmente detalles estructurales y decorativos de los centros andaluces con los que tenía más contacto, como Sevilla y Córdoba. En cualquier caso siempre se encuentran algunos caracteres que al no tener nada que ver con los de otros centros pueden hacernos pensar que son típicos de Jerez, aunque también podrían derivarse de Cádiz —cuya platería apenas es conocida— o responde al estilo personal de un platero que trabajara de forma independiente sin atender a las modas de su ciudad. Este sería el caso, por ejemplo, de Juan Laureano de Pina, platero excepcional que en los años que ejerció en Jerez desarrolló un estilo tan personal que no pudo ser seguido en su tierra.

En cuanto a las piezas, dos realizadas a fines del siglo XVII, merecen

destacarse: un *ánfora de óleos para enfermos* que está documentada como jerezana y un *portapaz* que también tiene muchas probabilidades de haber sido realizado en Jerez, pues lleva los atributos de San Pedro, iglesia dependiente de San Miguel, para la que sin duda se hizo. Estas piezas, sobre las que ya insistimos en el capítulo de tipología por su originalidad, presentan además un estilo bien distinto a lo visto hasta ahora en Jerez, estando ya dentro del más pleno barroco avanzado por los motivos decorativos tan variados que presentan y por la forma en que éstos se han realizado, utilizando en casi todas las ocasiones un relieve muy elevado y efectista.

Quizá exista una mayor uniformidad en piezas de muy finales de este siglo con algunas de comienzos del siglo siguiente, habiéndonos resultado en algunos casos difícil la clasificación en un siglo u otro. Tal es el caso de los *candeleros* de fines del siglo XVII y los *blandones* de 1744, que presentan una decoración rehundida que también será frecuente en otras piezas jerezanas; por otra parte muestran una técnica y decoración similar el pequeño *dosel* de fines del siglo XVII y el gran *manifestador* realizado antes de 1720 por Nicolás Fernández; muy clara es la relación entre los *cetros* de Martín de Mendoza de 1707 y la *pértiga* de Diego Montenegro fechada en 1734, que imita en todo a aquéllos y lo consigue a la perfección, a pesar de haber transcurrido casi treinta años entre la realización de una y otra pieza y ser de mano distinta; por otra parte, la decoración de tornapuntas vegetales y de formas de acanto que empieza a utilizarse en la segunda mitad del siglo XVII —y que observamos en la *naveta* y las *coronas*— sigue utilizándose en otras piezas del primer cuarto del siglo XVIII, como las arañas de Diego Montenegro realizadas en 1725.

Mención aparte merece el grupo de obras mejicanas de fines del siglo XVII por su original tipología, su excelente calidad y su singular estilo. En cuanto a la *copa* y a las *crismeras* el modelo habría pasado de la Península a Méjico, ya que son en ambos casos varios los ejemplares que se conocen en España, sobre todo del siglo XVIII; el hecho de que estas dos piezas lleven marcas correspondientes a fines del siglo XVII indica que las influencias peninsulares pasaron muy pronto al continente americano.

Con respecto al *frontal* ocurre a la inversa, ya que la pieza está más cercana a lo conocido en Méjico —por la insistencia en cubrir toda la superficie de diversos motivos decorativos, exotismo de algunos angelitos, detalle del corazón, etc.— que de lo visto en frontales españoles. Además sabemos que fue costumbre frecuente en Méjico el realizar piezas de este tipo y una vez terminadas enviarlas a España. Lo que no está muy claro es hasta qué punto los frontales mejicanos pudieron influir en los que se realizaron en la Península, ya que no existe ningún estudio en este sentido que pueda arrojar un poco de luz sobre el asunto.

La *jofaina* parece pieza mejicana por las similitudes que presenta con otra marcada en aquella ciudad, pero el origen de esta tipología debió de ser español a juzgar por la cantidad de ejemplares con que contamos desde muy finales del siglo XVII; no obstante el estilo es claramente mejicano, pues el recorte de la orilla sigue casi literalmente el modelo de la pieza mejicana a que aludíamos, mientras que en las españolas se ven formas ligeramente diferentes.

Por lo que se refiere a las obras jerezanas de la segunda mitad del siglo XVIII —puesto que las de la primera mitad muestran evidente continuidad con las de fines del siglo XVII— hay que destacar las realizadas por Francisco Montenegro para la capilla del sagrario, dentro del más puro y refinado estilo rococó.

En la primera de estas piezas conservadas, el *frontal de altar,* realizado en 1773, el artífice ha realizado dibujos muy diversos, evitando en todo momento ser monótono o repetitivo. La pieza tiene un aspecto movido y curvilíneo —como es deseable suceda en el rococó— y esto se ha conseguido gracias a la irregularidad y asimetría de los perfiles, así como a la forma cóncava tan original que presenta el frontal. En cuanto a los motivos decorativos, tanto la rocalla como las veneras son los típicos del estilo aludido.

En la *puerta del sagrario,* realizada tres años más tarde que el frontal, la estética rococó también se halla presente tanto en la decoración como en el tratamiento de ciertas estructuras —copete de remate, frontón y entablamento—.

El alto relieve y la presencia de rocalla y tornapuntas muy resaltadas son también evidentes en la *lámpara* que realizó el mismo año que la puerta del sagrario para la capilla del mismo nombre.

Como vemos, en estas tres últimas obras se podría hablar de un estilo propio jerezano, puesto que el tratamiento que se ha dado a estas piezas —sobre todo a las dos primeras— tanto en estructura como en decoración, nada tienen que ver con lo conocido en otros centros de la Península, ni siquiera andaluces, pero por otra parte nada similar volvemos a encontrar en otras piezas jerezanas de esta época, lo cual puede hacernos pensar en que nos hallamos nuevamente —como ocurrió en el siglo XVII con Laureano de Pina y sucederá a fines del siglo XVIII con Marcos Espinosa de los Monteros— ante un platero excepcional, con un estilo propio verdaderamente maduro, que no debieron poder continuar sus contemporáneos.

Coetáneas a estas estupendas obras comentadas son varias piezas procesionales como *cruces de guión, varas* y *varales de palio,* realizadas también en Jerez, pero que por el contrario a las otras, éstas se caracterizan por la simplicidad y la tosquedad. Tampoco tiene ninguna gracia —además de resultar arcaizante en algunas zonas— la *cruz de altar* marcada en Jerez con marca cronológica 1786 y del marcador José Montenegro. Esto nos confirma que en Jerez en estos momentos mientras existían plateros de la talla de Montenegro y de Espinosa de los Monteros —cuyas obras comentaremos en seguida— también había otros muy secundarios que no consiguieron dotar a su ciudad de un estilo propio y definido.

Muy distinto es el caso del jerezano Argüelles que en 1783 realizó dos *candelabros* en los que hubo de aprovechar e imitar en el otro el pie de uno de ellos que se conservaba y que había sido realizado en Córdoba años antes, siguiendo el más típico estilo rococó cordobés de borde ondulado y abombamiento superior; en cambio, en la parte superior de ambos, y ya sin ningún condicionante, ensayó un estilo muy peculiar consiguiendo gracias a la apariencia en los brazos de ramas descortezadas, un resultado elegante y original al máximo.

De ser este mismo Argüelles el artífice del *jarro* documentado en este

mismo año y que identificamos con algunas reservas por lo que a la marca se refiere con el conservado, el platero no merecería más que elogios, pues la pieza es también muy original sobre todo en la solución del cuerpo y más aún en el borde recortado del pie, ambos dentro de un pronunciado ondulamiento propio del rococó, pero totalmente distinto a lo visto hasta ahora.

Y dejando a un lado por un momento las dos obras jerezanas, podemos pasar revista a un número bastante abundante de cálices de diversos centros con que cuenta la iglesia, todos ellos realizados en el último tercio del siglo XVIII y que presentan enormes variedades dentro de la interpretación del estilo rococó.

El cáliz de Cádiz, realizado por M. Díaz entre 1765 y 1778 resulta arcaizante para el momento en que fue realizado, pues todavía no se ha llegado en él a la plenitud rococó y aparece la rocalla muy tímidamente en el pie, mientras que la decoración se supedita por completo a la estructura. Por lo que se refiere a los sevillanos, el de Blas Amat, fechado en torno a 1760-70 es de estilo rococó, presentando formas de rocalla de gran asimetría, si bien la decoración no modifica la estructura como sucederá más tarde; el otro cáliz, catalogado a continuación de éste nos parece sevillano, porque en estructura sigue el modelo del anterior y de muchos publicados de esta época; también está realizado en época rococó, aunque en este caso no lleva ninguna decoración que lo evidencie.

Estructura y estilo totalmente distintos presenta el cáliz catalogado con el n.º 87, cuyo centro de realización pudo estar en Andalucía a juzgar por la semejanza de motivos iconográficos con piezas cordobesas y sevillanas. En cuanto al estilo, este cáliz está en la transición del rococó al neoclasicismo, porque presenta caracteres de ambos estilos: borde ondulado y medallones alternando con querubines entre los primeros, y empleo de láurea y formas geometrizadas entre los segundos; por todo ello la cronología adecuada estaría cercana a 1780.

Por su parte, el cáliz vallisoletano realizado por Gregorio Izquierdo hacia 1775 es muy distinto a los comentados hasta ahora. Está dentro del estilo rococó, sobre todo en la zona de la subcopa, que aparece totalmente

cubierta con una decoración opulenta de rocalla y formas asimétricas; más arcaizante resulta el pie donde a pesar de la presencia de rocalla los motivos se distribuyen de una forma bastante ordenada y simétrica.

Como vemos, aún dentro de fechas muy próximas, y en general, dentro de la estética rococó, la forma de interpretar ésta en cada centro fue distinta, y lo mismo sucedió en Jerez en manos de Francisco Montenegro que a nuestro parecer en el desarrollo de este estilo llegó a las máximas consecuencias y lo hizo de un modo propio y original que en nada recordaba a otros centros peninsulares.

En los últimos quince años del siglo XVIII trabajó ininterrumpidamente como platero oficial de San Miguel de Jerez Marcos Espinosa de los Monteros, uno de los artífices más importantes de esta época a nivel nacional. En sus primeras obras —dos *cruces procesionales* y un par de *ciriales*— realizados entre 1785 y 1786 se muestra aún como cultivador del rococó en ciertos detalles estructurales (macolla de las cruces y cabeza de los ciriales), pero sobre todo en la decoración; resultan por otra parte muy originales los adornos de remate del cuadrón y del pie del árbol, cuya utilización parece venir desde el siglo XVI, como ya vimos en una cruz de altar de esta época.

En 1788 el cambio de estilo que experimenta Espinosa de los Monteros al realizar la pareja de *atriles* resulta ciertamente sorprendente, ya que estas piezas se encuadran dentro del más perfecto estilo neoclásico y nada tienen que ver con el estilo rococó desarrollado por el maestro con anterioridad; además las obras de este momento presentan enormes influencias del estilo Adam inglés en los sobrepuestos de adorno que sólo se explican por un gran conocimiento de la platería inglesa del momento, que le pudo llegar al artífice no tanto de un viaje a aquel país, sino más bien del contacto con los muchos ingleses que debían habitar en aquel momento en Jerez, dedicados al negocio del vino.

Este mismo lenguaje inglés se observa en obras posteriores de Espinosa, como las *navetas* de 1790 y el *juego de altar* de 1791; pero en cambio en la *cruz de manga* de 1789 volvió de nuevo al gusto rococó, quizá para que esta cruz hiciera juego con las realizadas en este estilo unos años antes.

Tampoco el estilo de Espinosa de los Monteros parece que fuera

seguido con posterioridad en Jerez como venía siendo habitual con los plateros de su categoría, pues nada semejante encontramos por ejemplo en cálices o vinajeras realizadas en el último tercio de siglo y ni siquiera en el primer tercio del siguiente, por lo que lamentablemente este estilo tan refinado y original murió junto al artífice que lo concibió.

El siglo XIX en Jerez se inaugura con las obras de Sebastián Alcedo, que responden a un puro y simple estilo neoclásico propio de la época en que fueron realizadas: el segundo tercio del siglo XIX. Entre las características que definen el *acetre* y los dos *copones* de este artífice están el gusto por las formas geométricas desnudas, adornadas ligeramente por hojas de acanto.

El resto de las piezas conservadas de la primera mitad del siglo hasta llegar a las de José Síñigo no merece la pena considerarlas, ya que siguen el estilo neoclásico; tan sólo destacar que en casi todos los casos éste resulta bastante académico y en algunos frío y convencional.

Mención aparte merece el *puntero de óleos* realizado hacia 1852, seguramente en Jerez, decorado con acanto y rosetas, motivos heredados del neoclasicismo, pero todavía en uso a mitad del siglo XIX.

En el último tercio de este siglo las obras jerezanas del platero José Síñigo son de un evidente historicismo, pues recurre constantemente a elementos neobarrocos —las tornapuntas—, neorococós —las veneras— y románticos —los adornos florales—, muchas veces tomados del ambiente cortesano de mediados de siglo. Podemos por tanto definir el estilo de Síñigo como ecléctico, ya que da la impresión de que en ningún momento logró definir uno propio, aunque por ello no deja de ser un artífice interesante, pues esas características fueron el sino de su época.

D) ARTIFICES

En este capítulo pasaremos revista de un modo breve —puesto que más extensamente nos ocuparemos en cada biografía— a todos los artífices jerezanos que trabajaron para la iglesia de San Miguel, tanto a los que

realizaron obras que aún hoy se conservan, como a los que sólo conocemos a través de los documentos.

El primer hecho que se observa tras consultar la documentación de la iglesia —principalmente libros de cuentas de fábrica— es que en cualquier época San Miguel contó al menos con un platero —pues en algunos casos fueron varios los que compartieron la actividad—, siempre de origen jerezano, que trabajaba de un modo oficial tanto en los reparos como en las nuevas realizaciones de obras de plata. Por otra parte, en ningún momento se les asignó un sueldo fijo —como sucede por ejemplo en las grandes catedrales—, sino que se les pagaban exclusivamente las hechuras y composturas que realizaban.

Como del siglo XVI y primer tercio del XVII no poseemos ningún tipo de documentación y tampoco hay obras jerezanas marcadas en este momento que nos arrojen luz sobre los artífices, debemos pasar directamente al segundo tercio del siglo XVII que se abre con la actividad de *Juan Díaz de Mendoza*, conocido por nuestras investigaciones entre 1623 y 1684, amplio período en el que realizó numerosas obras de las que lamentablemente sólo se ha conservado la concha de bautismo, documentada en 1673. Este platero, según apuntaremos en su biografía, trabajó en las principales iglesias jerezanas, muchas veces simultaneando su trabajo en ellas con el de San Miguel, donde era platero oficial.

En los años de 1673 y 1674 *Juan Díaz de Mendoza* compartió su actividad en la iglesia de San Miguel con el platero *Juan Laureano de Pina*, que además de una bacía y la copa de un cáliz realizó varios reparos en las piezas de plata por los que recibió cifras bastante bajas, como era lo normal en este tipo de trabajos. Por otra parte, en estos mismos años, estaba realizando la gran custodia procesional encargada y pagada por la Cofradía del Santísimo de San Miguel. No sabemos en qué se ocupó Pina de 1674 a 1676, puesto que no hay ninguna referencia documental sobre estos dos años, lo que sí es seguro es que en 1676 estaba ya establecido en Sevilla —donde vivió y trabajó el resto de su vida—, pues en esta fecha realizó en aquella ciudad su examen de maestro.

De 1684 a 1689 no sabemos quién trabajaría para San Miguel, probablemente lo hiciera ya el platero *Diego Antonio de Argüello*, cuya actividad está documentada entre 1664 y 1713. También trabajó en varias iglesias: Santiago el Real —con la que sostuvo un pleito por la hechura de una lámpara—, San Dionisio, San Lucas y la Colegial. Ya en 1689 trabajaba para San Miguel y lo hizo hasta 1697. Debió de ser éste un platero de gran talla, a juzgar por la importancia de las obras que le encargó la iglesia, especialmente la lámpara de la nave central. En 1698 trabajaba en San Miguel el platero *Jerónimo Román*, quien según parece sólo realizó limpiezas y aderezos en plata.

El siglo XVIII se inicia con la actividad de este artífice que, como hemos visto, trabajaba ya en San Miguel los dos últimos años de la centuria anterior. Su nombre figura nuevamente en 1702, esta vez junto con el de los también plateros *Martín de Mendoza* y *Cristóbal José* como autores de varios reparos. Tanto Román como Cristóbal José (del que no conocemos ni el apellido) no volverán a figurar en los libros de cuentas de fábrica. No es éste el caso de *Martín de Mendoza*, platero al que tenemos documentado entre 1685 y 1720 y del que sabemos que trabajó en numerosas iglesias jerezanas, siendo platero oficial de la de San Miguel desde 1702 hasta 1717, iglesia para la que realizó los cuatro cetros aún conservados.

A partir de febrero de 1717 el platero que recibe los encargos en San Miguel es *Pedro Benítez de Aranda*, que pudo ser familiar de los también artífices jerezanos Alonso y Juan Benítez de Aranda. *Pedro Benítez* realizó los reparos de la plata de San Miguel tan sólo en el año de 1717 y quizás el siguiente, pero ya en 1719 está documentada la actividad de otro platero jerezano: *Nicolás Fernández*, que trabajó para la iglesia en un primer período entre 1719 y 1720, momento éste en el que realizó el enorme manifestador que hoy se conserva en la iglesia, aunque completamente fragmentado.

A comienzos de 1721 en San Miguel se nombra otro platero oficial: *Diego Montenegro*, que trabajó ininterrumpidamente en ella al menos hasta 1741, aunque excepcionalmente en septiembre de 1731 hay una partida en la que se habla de que la limpieza de las lámparas y otros aderezos los realiza *Nicolás Fernández*, artífice que no había trabajado para la

iglesia desde 1720 —por hacerlo de manera continua Montenegro— y al que después de 1731 tampoco se volverá llamar hasta 1745, cuando seguramente Montenegro ya había muerto.

Los veinte años en que *Diego Montenegro* trabajó para San Miguel supusieron uno de los períodos de trabajo más largos cubiertos por un platero en la citada iglesia. En ese tiempo Montenegro realizó una enorme cantidad de reparos y limpieza en las obras de platería y asimismo fue el artífice de otro gran número de obras —fundamentalmente de uso cotidiano—, como una palmatoria, un portapaz, campanillas, ciriales, etc., de las que afortunadamente conservamos una pareja de arañas de buena hechura —documentada en 1725— y una pértiga —realizada en 1734, que hace juego con los cetros de Mendoza—.

Como desde 1745 dejamos de tener noticias de *Diego Montenegro*, suponemos que en este año ya habría muerto, llamando entonces la iglesia nuevamente a *Nicolás Fernández*, que sin embargo trabajó en ella sólo hasta 1747.

En las partidas de platería desde septiembre de 1747 a noviembre de 1749 no figura el nombre de ningún platero, pero suponemos que en esos años empezaría ya a trabajar para la iglesia *Francisco Montenegro*, cuyo nombre aparece por primera vez a continuación de las partidas citadas en mayo de 1751.

Desde este año, al menos hasta agosto de 1780, si tenemos en cuenta la documentación, trabajó ininterrumpidamente como platero oficial de San Miguel, aunque la obra más tardía marcada por él en San Miguel data de 1776.

Fue *Francisco Montenegro* uno de los artífices más brillantes con que contó Jerez de la Frontera en el arte de la platería, puesto que sus obras conservadas —que afortunadamente son bastantes— son de una gran calidad y perfección. Su actividad laboral estuvo siempre muy bien remunerada por la fábrica, tanto en lo que se refiere a hechuras de piezas como a las composturas; sin embargo sus mejores obras destinadas a la capilla del sagrario, desconocemos si fueron pagadas por la Cofradía del Santísimo —como ocurre con otras piezas— o si fue la fábrica quien corrió con los gastos.

A *Montenegro* sucedió otro gran platero, *Marcos Espinosa de los Monteros*, que trabajó en San Miguel desde agosto de 1780 hasta su muerte el año 1801.

Por otra parte, en 1783 nos consta documentalmente la existencia del platero *Juan Argüelles y Monasterio*, que realizó un jarro para el servicio de la iglesia, única noticia que nos aporta la documentación; la obra citada se hizo por mandato del Arzobispo de Sevilla en una de sus visitas y no fue uno de los encargos habituales de la fábrica, que como hemos dicho por esos años tenía como platero oficial a *Espinosa de los Monteros*. Por lo demás, *Argüelles* debía desempeñar su actividad en otra iglesia además de hacer obras de tipo civil como es el caso de los candelabros marcados por él —o por alguien con su mismo apellido— que se conservan en la iglesia y que fueron realizados también en 1783.

En cuanto a *Marcos Espinosa de los Monteros*, que ocupó el cargo de platero oficial de San Miguel tras Francisco Montenegro, debió ser un artífice de gran prestigio, al que se encargaron obras de gran envergadura que siempre realizó con esmero. La fábrica nunca hubo de sostener pleitos contra él y como reconocimiento de su buen hacer siempre estuvo muy bien pagado —hasta en los simples reparos que realizaba— y nunca le faltó trabajo hasta su muerte tras la cual incluso está documentado que se le pagan a su viuda en dos ocasiones atrasos que se le debían a su esposo. Se observa no obstante una gran diferencia entre las cantidades que recibió por sus obras de juventud con respecto a las muy superiores que le pagaron por sus mejores obras de madurez, pero de este apartado nos ocuparemos más adelante.

Espinosa de los Monteros es el artífice que cierra el siglo XVIII, siglo en el que trabajaron para San Miguel un total de nueve plateros, en una época de gran auge para la iglesia —a juzgar por el enorme caudal que poseía— y que debió corresponderse con un período de esplendor en toda la ciudad de Jerez que en este momento era bastante rica gracias entre otras cosas al comercio de sus vinos.

Muy distinta es la situación del siglo XIX, época ésta en que la iglesia no parece disponer de mucho dinero y esto lógicamente se refleja en los

pocos encargos que se hacen a los artífices que en casi todos los casos se limitan a reparar y a limpiar las piezas.

El primer artífice que trabajó en el siglo XIX en San Miguel cubriendo casi todo el primer cuarto del mismo fue *Federico Escaroz,* quien no realizó ninguna obra nueva en este amplio período, si hemos de fiarnos de los documentos conservados, pues éstos se refieren sólo a los pagos que recibía por aderezos efectuados en las piezas.

A Escaroz sucede como platero oficial desde 1826 *Sebastián Alcedo,* si bien en mayo de 1821 y diciembre de 1824 constan dos pagos por composiciones realizadas por el artífice *Manuel Mariscal,* al cual no se volverá a citar más.

En cuanto a *Sebastián Alcedo,* estuvo trabajando para la iglesia desde 1826 hasta 1841. En estos años realizó numerosos reparos en las piezas de plata por los que recibía cifras muy inferiores a lo visto en el siglo anterior. Además en 1829 realizó un acetre e hisopo —el primero de los cuales se conserva—. Fue ésta una obra que debió estar bien pagada para la época en que nos encontramos, pero la verdad es que carecemos de elementos comparativos dentro de este mismo siglo. No se documentan sin embargo otras dos obras suyas —una de ellas segura y otra atribuida— realizadas en este mismo año.

Desde agosto de 1841 en que se cita por última vez a Alcedo, hasta diciembre de 1883 en que figura por primera vez en los documentos el nombre de José Síñigo, ignoramos qué platero o plateros se dedicarían a realizar los reparos de la plata que constan en las cuentas del culto de la iglesia referentes a la platería.

Pensamos —a juzgar por las obras conservadas— que *José Síñigo* debía estar trabajando para la iglesia al menos desde 1879, fecha ésta de un ánfora de óleos marcada por él y que se halla entre el ajuar litúrgico.

Es de lamentar que de las obras conservadas de Síñigo —que son un número bastante importante— no esté documentada ninguna. Las veces en que figura el nombre de este artífice —que por otra parte cierra el siglo, puesto que trabajó al menos hasta 1889 y después de esta fecha no se cita

ningún otro— se refieren al pago de la cuenta de platería por todo el año, siendo siempre cantidades verdaderamente ridículas las recibidas.

Por otra parte, en junio de 1889 está documentado el pago de 160 reales al platero *Miguel Grisi* —al que desconocemos totalmente— por una cuenta de platería.

Los legajos encontrados con cuentas desde 1899 a 1941, aunque no tienen una continuidad completa, sí son indicativos de que en esporádicas ocasiones se realiza un pago a un platero por algún reparo realizado. Esto nos indica que ya la iglesia no debía contar con un platero fijo trabajando para ella como había ocurrido desde el siglo XVII, sino que cuando tenía necesidad de alguna limpieza o reparación llamaba a algún platero cualquiera de la ciudad. Tampoco está documentada en estos años la hechura de ninguna obra nueva.

E) MARCAJE

Como ya apuntamos en la Introducción, la ciudad de Jerez de la Frontera contó con su propio Colegio de Plateros, por lo que gozó de un marcaje completo e independiente del de Cádiz, capital de la actual provincia.

Parece que la entrada en vigor de las Ordenanzas Generales para todas las platerías, redactadas por la Real Junta de Comercio y Moneda y promulgadas en 1771 por Carlos III —que entre otras cosas obligaban al marcaje de todas las piezas— influyó definitivamente para que en Jerez se marcaran las obras en plata, pues según hemos podido constatar en nuestras investigaciones, con anterioridad a la fecha citada las piezas no llevan ninguna de las tres marcas que podía imprimir el marcador (la suya personal, la cronológica y la de localidad) y tan sólo en casos muy contados llevan marca de artífice. Hasta la fecha hemos encontrado las marcas de dos artífices jerezanos del siglo XVII: una es la que contiene las letras ...RTI, que pensamos corresponde a *Martín de Mendoza* y la otra, también incompleta, en la que leemos TELECH... corresponde a un artífice al que por ahora no conocemos. En el siglo XVIII otros dos artífices utilizaron marca con anterioridad a la promulgación de las Ordenanzas de 1771; nos

referimos a *Pedro Moreno* (doc. 1750-1763) —que utilizó como marca personal su apellido en una línea— y a *Manuel Márquez* (doc. 1743-1794) que parece utilizó dos variantes en su marca, ambas reproduciendo su apellido con algunas letras soldadas y otras invertidas.

Por lo que respecta a la marca de marcador, aunque en todo el siglo XVIII en las Actas Capitulares del Ayuntamiento de la ciudad consta el nombramiento del contraste de platero en el último cabildo de cada año, lo cierto es que hasta pasado el año citado de 1771 el fiel contraste —que era marcador de plata y tocador de oro— no debió tener obligación de poner su marca en las piezas que le llevaban los artífices para su reconocimiento, sin embargo pensamos que no por ello dejaron de comprobar si las piezas se habían realizado en la ley autorizada.

Tras la entrada en vigor de las citadas Ordenanzas, en el cabildo celebrado en el Ayuntamiento el mismo año 1771, se designó para fiel contraste a *Nicolás Fuentes Cantillana* —quien era hermano del escribano de cabildo el cual debió sin duda influir en el nombramiento—. A Fuentes no se le dió el título hasta 1772, año éste en el que comenzó a ejercer y en que ya hemos encontrado las marcas que utilizó y que más adelante comentaremos.

Desde este año de 1772 y ya durante todo el siglo XVIII, las piezas aparecen marcadas en casi todos los casos, al menos con marca de localidad, presentando en un porcentaje muy elevado marcaje completo: marcas de localidad, cronológica y personal de marcador y de artífice. Por el contrario, en el siglo XIX el marcaje no suele ser tan completo y aunque sí son frecuentes la marca personal del artífice y las de localidad y cronológica, no lo es tanto la personal de marcador que tan sólo hemos localizado en pequeñas excepciones.

La *marca de localidad* de Jerez que se emplea en el siglo XVIII es de tipo heráldico y consiste en escudo oval, coronado y con ondas —sin los castillos y leones que presenta en la actualidad—. Parece que el número de ondas utilizado en los primeros años del marcaje, de 1772 a 1774, fue de siete —cinco más grandes ocupando el interior del escudo y dos menores arriba y abajo del mismo—; pero el propio Fuentes a partir de 1775 debió reducir el número de ondas a cinco, número que también utilizó en su marcaje el

siguiente marcador José Montenegro. En cuanto al remate de la corona, éste varía bastante aún dentro del mismo marcador y mientras algunas veces los tres remates son en pico, otras son más redondeados.

En el primer cuarto del siglo XIX siguió utilizándose la marca de localidad descrita, pero al menos a partir de 1829 —fecha de algunas obras del jerezano Sebastián Alcedo— se simplificó aún más, consistiendo en un pequeño escudo con corona muy sencilla, adornado en su interior únicamente por tres ondas muy gruesas.

Esta tipología de marca, con las ligeras variaciones apuntadas relativas al remate de la corona o al número de ondas, es la que siguió empleándose en Jerez hasta una fecha muy cercana a 1850. En este año en una obra del platero jerezano Francisco Solís (1), la marca de localidad es completamente distinta a la que había venido utilizándose hasta este momento. La nueva marca consiste en escudo ovalado de gran tamaño rematado con corona imperial, laureado por ambos lados y conteniendo en su interior una especie de rueda dentada, aunque pudiera tratarse de una esquematización de los castillos y leones que sabemos tiene el escudo actual de la ciudad, dispuestos alrededor del círculo. Esta nueva marca de localidad descrita la hemos encontrado en obras hasta 1891.

Si decíamos que debió ser en 1850 cuando cambió la marca de localidad de Jerez, es porque conocemos otra obra (2), también del citado Solís, y prácticamente igual a la que nos referíamos fechada en 1850, en la que aún figura la primera marca de localidad (escudo oval coronado y con ondas). Esta segunda obra carece sin embargo de marca cronológica, pero al tener tal similitud con la de 1850, pensamos que debió ser hecha por el artífice el año anterior. Teniendo en cuenta este hecho —y hasta que nuevas investigaciones no modifiquen los datos aportados— podemos decir que desde 1772 a 1849 se utilizó en Jerez una primera marca de localidad, y desde 1850 otra muy distinta que continuaría utilizándose el resto del siglo.

(1) A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 144, foto n.º 468.

(2) *Ibidem*, p. 144, foto n.º 469.

Por lo que respecta a la *marca cronológica* de Jerez, la que se utilizó en todo el siglo XVIII va siempre independiente, nunca encima ni debajo de la del marcador, y siempre es de dos cifras, salvo en 1773, y también en una ocasión en 1772, que es de cuatro; es una marca variable anual y conocemos las de los siguientes años: 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1786, 1788, 1790, 1791, 1792 y 1798.

En el siglo XIX la marca cronológica jerezana ya no es de dos cifras como en el siglo anterior, sino siempre de cuatro —como las gaditanas desde el siglo XVIII y también algunas granadinas—, siempre independiente, pero no es variable para cada año, sino quizá fuera fija para varios años; hasta la fecha conocemos las siguientes: 1826, 1829, 1850, 1854, 1857, 1860, 1867, 1879, 1880 y 1891.

En cuanto a los *contrastes* que ocuparon el cargo de «marcador de plata y tocador de oro» en el siglo XVIII, sabemos que fueron un total de diecisiete y que la mayoría de ellos ejerció durante varios años seguidos o alternos.

El nombramiento de este cargo tenía lugar en el último cabildo que se celebraba en el Ayuntamiento de la ciudad cada año; el contraste era designado por el caballero veinticuatro al que le hubiera correspondido en las suertes generales. Esta costumbre parece que tuvo lugar en Jerez hasta 1771 en que debió entrar en vigor una orden expedida por la Real Junta de Comercio y Moneda fechada en noviembre de 1752, en la que se ordenaba que el nombramiento de contraste fuera por seis años, si bien transcurrido este período el contraste podría ser reelegido por otros seis años.

De 1700 a 1745 los contrastes cambian en Jerez prácticamente cada año, pero a partir de 1746 y durante veinte años más fue nombrado *Andrés Sierra*. Como no tenemos constancia de que los contrastes de Jerez marcaran las piezas con anterioridad a 1771 en que tras la entrada en vigor de las Ordenanzas para todas las platerías el marcaje fue obligatorio, nos ocuparemos más a fondo de los contrastes que ya marcaron piezas y que, como veremos, sólo fueron dos en el siglo XVIII.

Entre 1766 y 1771 no debió haber ningún contraste efectivo en Jerez, puesto que en este último año en las Actas Capitulares se hace referencia

a los notables perjuicios que experimentaba la ciudad por falta de fiel contraste que reconociera y apreciara las alhajas, puesto que el que en teoría estaba designado para ello —Andrés Sierra— se hallaba tan viejo y enfermo que no podía ejercer, por ello, y ante la llegada en 1770 de un Real Despacho de la Real Junta de Comercio y Moneda, era urgente el nombramiento de un nuevo contraste. El sujeto elegido en 1771 para ocupar el cargo por seis años fue, como ya hemos dicho, *Nicolás de Fuentes Cantillana* —de quien nos ocuparemos más ampliamente en el capítulo destinado a las biografías—, quien tras su reelección en 1777 siguió ejerciendo como marcador hasta el año 1784, siendo sustituido al año siguiente por José Montenegro, quien ocupó el cargo hasta 1800 en que murió.

Muchos menos son los datos que podemos aportar sobre los marcadores que ejercieron en Jerez en el siglo XIX, pues no fue muy frecuente que estamparan su marca personal en las piezas. Desde luego ninguna de las obras jerezanas que se conservan en San Miguel de este siglo está marcada con la marca personal del marcador. Pero sabemos por las Actas Capitulares del Ayuntamiento que en noviembre de 1880, tras la muerte de *José Montenegro*, fue designado interinamente para desempeñar el cargo de contraste el artífice platero *Eusebio Paredes*, y que en el último cabildo de 1801 se nombró a *José del Castillo*. En 1802, tanto *Paredes* como *del Castillo*, presentaron sendos memoriales solicitando el cargo, pero como *del Castillo* había sido ya nombrado se le asignó a él; ignoramos por qué razón en julio del mismo año 1802 *José del Castillo* dimitió, solicitando el nombramiento *Juan Muñoz;* sin embargo no fue a éste último a quien se designó para contraste, sino que nuevamente, y también de forma interina, se nombró a *Eusebio Paredes*. Pese a ello, en el cabildo último de 1803, se eligió a *Juan Muñoz*, pero al no estar de acuerdo algunos caballeros veinticuatro con este nombramiento, en 1804 se volvió a designar para contraste a *Eusebio Paredes*, también interinamente. En el último Cabildo de este año se advertía que si en el plazo de dos meses no se presentaba ningún individuo solicitando la aprobación de la Real Junta para fiel contraste, se consideraría nombrado *Juan Muñoz*, que ya lo había solicitado. En 1806 nuevamente *Juan Muñoz* y *Eusebio Paredes* pugnaron por el nombramien-

to, sin que sepamos desde este momento qué fue lo que ocurrió. Unicamente por una pieza encontrada en la iglesia de San Marcos podemos decir que en 1818 ejercía como contraste, con seguridad, *Juan Muñoz*. Hasta la fecha no contamos con más datos sobre marcadores en este siglo, pues como ya dijimos no era muy frecuente que pusieran su propia marca en las piezas.

Con respecto a la *marca personal de artífice* ya hemos comentado que salvo en el caso de dos plateros del siglo XVII y otros dos del siglo XVIII, no fue frecuente imprimir esta marca hasta después de 1771. Centrándonos en San Miguel podemos decir que los dos artífices del siglo XVII que marcaron alguna de sus obras trabajaron para la iglesia: uno es el conocido TELECH..., autor de una lámpara y el otro Martín de Mendoza, que sin embargo en la obra conservada en San Miguel: un juego de cuatro cetros, no estampó su marca.

Los artífices de los siglos XVIII y XIX que prestaron sus servicios en San Miguel y que utilizaron una o más marcas personales fueron: *Francisco Montenegro, Juan José Argüelles, Marcos Espinosa de los Monteros, Sebastián Alcedo, Francisco Solís,* y *José Síñigo*. Los tres primeros desarrollaron su actividad en el siglo XVIII; en tanto que los tres últimos lo hicieron en el XIX.

No queremos ahora deternos en cómo fueron las marcas de los citados artífices, puesto que de ello nos ocuparemos en la biografía de cada uno; únicamente adelantamos que en todos los casos, salvo en el de Solís, utilizaron el primer apellido, y en todos, excepto en una de las dos marcas que empleó José Síñigo, las letras usadas son mayúsculas.

E) PRECIOS

El hecho de dedicar un apartado de este trabajo a este tema se debe a lo interesante que éste resulta para tener un conocimiento aún mayor de las obras de plata que estudiamos, ya que dentro del título general de «precios» incluiremos datos inéditos sobre el costo de las obras a través de los

siglos, los pagos a los plateros, la diferencia existente entre el costo proporcional de las hechuras de distintas obras, etc.

Resulta sorprendente que a pesar del interés que tiene este aspecto de los precios, nunca ha sido tratado con profundidad en trabajos y publicaciones sobre platería. Prácticamente tan sólo un par de investigadores: D. José Manuel Cruz Valdovinos (director de este trabajo) y D.ª Margarita Pérez Grande (especialista en platería) han demostrado inquietud por el tema y dada su gran experiencia nos han aportado numerosos datos.

Somos conscientes de que en estos momentos las conclusiones que obtengamos sobre los precios pagados por las obras de plata en la iglesia de San Miguel de Jerez resultarán aún poco significativos, puesto que no contamos con más elementos comparativos, ni aún dentro de la propia ciudad; no obstante esperamos que en un futuro próximo, cuando se dedique más atención a esta materia, puedan utilizarse de un modo positivo.

Antes de comentar los precios de las obras jerezanas estudiadas en este trabajo, conviene referirse a algunas cuestiones generales y elementales en lo que respecta al valor de la plata y el cálculo para hallar tanto el costo del material como el de la hechura (3).

El *valor de la plata* estuvo siempre fijado por ley. Ya en 1435 el rey Juan II unificó la ley de plata en Castilla tomando como patrón la que regía en Burgos de once dineros y cuatro granos.

En los siglos XVI y XVII la plata de ley de once dineros y cuatro granos se fijó en 65 reales el marco —con pequeñas oscilaciones que van desde 64 a 70 reales—. Por una Pragmática de Carlos II de 14 de octubre de 1686, esta plata se pagaría en adelante a 81 reales y 1/4 de vellón (que equivalía a 10 reales y un maravedí la onza).

En el siglo XVIII, por un decreto de Felipe V de 28 de noviembre de 1730, la ley de la plata fijada por Juan II en once dineros y cuatro granos bajó a once dineros y así se mantuvo durante el resto del siglo y todo el siguiente.

(3) En todo ello seguimos las indicaciones de Cruz Valdovinos, manifestadas en diversas publicaciones y seminarios.

El 16 de mayo de 1737 se fijaba el precio del marco de plata de ley en 80 reales de plata o lo que es lo mismo en 20 reales de vellón la onza (que equivalen a 160 reales el marco). En época de Carlos IV, por una Real Cédula de 19 de octubre de 1792, se autorizaba a trabajar con plata de ley de 9 dineros las piezas que tuvieran menos de una onza de peso, para compensar así la competencia de las piezas extranjeras realizadas en ley más baja.

Por otra parte, y siguiendo con las consideraciones generales, conviene aclarar que en el precio de una pieza de plata de ley hay que distinguir por un lado el costo del material y por otro el de la hechura. Ambos van fijados principalmente en relación con el peso de la obra. En los siglos XVI y XVII la medida para la plata normalmente es el marco, mientras que en los siglos XVIII y XIX se toma como unidad la onza, submúltiplo del marco.

Si en la documentación constan el precio total de la obra y el peso de la misma, se debe obtener primero el *costo del material,* multiplicando el precio básico de la plata de ley establecida según la legislación vigente en el momento, por la cantidad de marcos u onzas que contenga el peso de la obra. Obteniendo el costo del material se puede extraer el *valor total de la hechura* si se resta del costo total de la obra la cantidad que correspondía al costo del material. Y hallando el costo de la hechura puede obtenerse el *precio proporcional* de la misma dividiendo el valor total de la hechura entre los marcos u onzas que tenga la pieza. La cantidad resultante es enormemente interesante para establecer comparaciones entre unas y otras obras, lo pagado a los diferentes plateros, etc., pero hay que advertir que no conviene establecer comparaciones entre unos siglos y otros, puesto que las fluctuaciones y devaluaciones que experimentó la moneda a lo largo de los siglos pueden conducirnos a conclusiones erróneas.

En cuanto al *costo de la hechura,* que fue lógicamente siempre variable, dependía entre otras cosas del peso de la pieza, de la categoría del artífice, del trabajo que llevara la obra en su realización, de si las piezas eran lisas o muy ornamentadas y también de si iban sobredoradas, en cuyo caso el precio podía incrementarse incluso en un sexto sobre el total.

Seguidamente analizaremos, en los casos en que la documentación nos lo permita, los costos de las hechuras de las obras de plata de San Miguel de Jerez. Como ya hemos dicho en varias ocasiones, no contamos con ningún documento del siglo XVI, por lo que no podemos aportar ningún dato sobre los precios pagados en Jerez en este siglo. Datos obtenidos de otras regiones españolas indican que en piezas lisas las hechuras solían ser 1/3 del valor del material; mucho aumentaba el precio —hasta llegar a igualarse e incluso a superar el precio de la hechura al del material— en piezas de mucho trabajo y también en las que se encargaron a plateros tan excepcionales como Valdivieso, Merino, Becerril, Juan de Arfe, etc.

A partir de 1641 podemos aportar los primeros datos sobre hechuras de obras jerezanas y así en este año el platero *Juan Díaz de Mendoza* cobró algo más de 38 reales por marco de hechura por fundir una cruz grande de plata y hacer otra nueva, cuyo costo total fue de 693 reales.

Este mismo artífice, en 1673, cobró por la hechura de una concha para bautizar 40 reales, siendo el costo proporcional de la misma de 6 reales y 2/3 por onza. Y en este mismo año por la hechura de cinco platos recibió 180 reales, siendo el costo proporcional de cada plato de 3 reales aproximadamente por onza. También en estos años realizó una «cruz de manos» tras fundir la antigua, recibiendo 105 reales por la hechura y en 1679 por la hechura de unos incensarios cobra hasta 300 reales, en cambio en estas mismas fechas por realizar unas vinajeras para el altar mayor —aprovechando las antiguas— recibe 132 reales, siendo el costo proporcional de la hechura de 4 reales 2/5 la onza.

Vemos cómo incluso en el mismo platero el costo de las hechuras varía notablemente de unas obras a otras, siendo en el caso de *Juan Díaz* el precio más alto pagado de 300 reales por unos incensarios, en tanto que el costo proporcional de las hechuras de sus piezas oscila entre 3 reales la onza el mínimo (por los platos) y 6 reales y 2/3 la onza el máximo (por la concha), si bien no contamos con los costos proporcionales por onza de la cruz grande y de los incensarios que serían sin duda bastante elevados.

Por otra parte, la bacía de plata dorada que realizó *Juan Laureano de Pina* para el sagrario en el año de 1673, tuvo de costo 189 reales la hechura,

otros 189 reales el oro y 727 reales el material, siendo el costo proporcional de aquélla de unos 15 reales el marco. Aquí nos hubiera interesado saber el coste total de la bacía —que no lo da la documentación—, para ver cuánto suponía en proporción el sobredorado y la hechura.

Todavía contamos con otro dato de este siglo; se trata de una lámpara para la nave principal de la iglesia, realizada en 1689 por *Diego Antonio Argüello,* cuyo coste por la hechura fue de 10.274 reales de vellón, estimándose el costo proporcional de la misma en 44 reales de vellón el marco, o aproximadamente 5 reales la onza. Esta cifra está en la línea de las apreciadas en este mismo siglo en Jerez.

Sabido es que en este siglo el costo proporcional de las hechuras suele ser la mitad del valor del material, pero en esta lámpara mientras que 15.168 reales y medio de plata fue el costo del material, 10.274 reales de vellón correspondían a la hechura, siendo el peso de 233 marcos y medio y un real de plata a 65 reales cada marco. Por otra parte hay que tener en cuenta que aunque desde 1686 había entrado en vigor la Pragmática de Carlos II y el marco de plata en lugar de a 65 reales empezó a pagarse a 81 reales, en esta obra, realizada tres años más tarde de la promulgación de la Pragmática, aún se paga a 65 reales de plata el marco.

Ya en el siglo XVIII la primera noticia interesante sobre precios de las obras de San Miguel de Jerez se refiere a 1707 y se trata de los cuatro cetros nuevos que realizó *Martín de Mendoza,* por los que recibió un total de 4.125 reales de vellón, de los que 975 reales correspondían a la hechura, suponiendo el costo proporcional de la misma unos 37 reales el marco, aproximadamente 4 reales la onza.

En 1725 *Diego Montenegro* realizó una palmatoria en la que 215 reales fue el costo del material y 60 reales el de la hechura; calculamos pues que el costo proporcional de ésta fue de unos 17 reales el marco, es decir, 2 reales la onza.

En el mismo año recibió este artífice por una pareja de arañas un total de 1.146 reales y 12 maravedís de vellón, de los que 906 reales y 12 maravedís correspondían al material y 240 reales a la hechura, siendo el costo proporcional de ella 4 reales por onza.

En 1734 por la hechura de una pértiga y un portapaz cobró 248 reales de plata en 31 pesos: 16 del portapaz —que equivalían a 128 reales— y 15 de la pértiga —que equivalían a 120 reales—. El costo proporcional de ambas piezas fue de 6,5 reales de vellón por onza, es decir, unos 3,5 reales de plata la onza.

Ya en 1760 *Francisco Montenegro* percibe 965 reales de vellón por un copón realizado para la iglesia de San Pedro, en el que iban incluidos el material —que fueron unos 460 reales a 20 reales la onza—, la hechura y el dorado —que supusieron 505 reales—, siendo el costo de aquélla (incluido el dorado) unos 21 reales la onza. Este precio tan alto no resulta sin embargo muy significativo, al no poder deslindarse hechura y dorado.

En 1766 este mismo artífice realizó dos lámparas para la capilla del sagrario, por cuya hechura le pagaron unos 2.390 reales, equivaliendo el costo proporcional de la misma a unos 7,5 reales la onza.

Lamentablemente no contamos con los documentos referentes a las obras que Montenegro realizó para la capilla del sagrario; hubiera sido sin duda muy interesante tener los datos de los precios pagados por estas obras, al tratarse de piezas de mucha envergadura y ornato.

Por la hechura de un jarro de plata para San Miguel, realizado en 1783, el platero *Juan Argüelles y Monasterio* recibió 1.045 reales de vellón, siendo el costo proporcional de dos reales la onza, pues pesó 47 y media. Sorprende en parte este precio tan bajo si la obra citada es el jarro que hoy se emplea para los bautizos, pues de ser así se trata de una obra muy bella, de no fácil ejecución y bastante peso, pero es posible que como el gasto se hizo sin licencia, el platero para conseguir cobrar rebajó mucho el precio de la hechura.

Por su parte, *Marcos Espinosa de los Monteros,* entre 1780 y 1781, realizó varios juegos de vinajeras completos y un hisopo, cuyo costo proporcional fue de aproximadamente 6 reales la onza de hechura; en 1784 realizó una pértiga, por cuya hechura recibió 529 reales, siendo su costo proporcional de casi 9 reales y medio la onza. En 1785-86 hizo dos cruces procesionales en las que unos 5.976 reales correspondieron al material y 3.725 reales a la hechura, equivaliendo el costo proporcional de la misma

a 12 reales y medio la onza. El mismo costo tuvieron unos ciriales realizados en 1782, habiendo sido el costo total de la hechura algo más de 3.600 reales y el del material 5.774 reales.

Una de las mejores obras de *Espinosa de los Monteros* fueron los dos atriles realizados en 1788; en ellos el valor de la hechura —12.941 reales y cuartillo— es bastante superior al del material —9.860 reales—. Los sobredorados costaron 600 reales y 4 maravedís y el costo proporcional de la hechura por onza se cifró en 26 reales de vellón y cuartillo. Esta cifra es bastante alta para la época en que nos encontramos y también si se compara con el resto de las obras de *Espinosa*. El elevado coste se explica porque la obra tenía mucho peso, iba en parte sobredorada, se estimó que su realización sería de gran envergadura y se tuvo en cuenta la categoría del artífice que iba a realizarla.

El juego de altar realizado en 1791 costó en total 7.495 reales, de los cuales 2.160 correspondían al material, 2.835 a la hechura y los otros 2.500 al dorado; el costo proporcional de hechura fue de 26 reales y cuartillo la onza, como en la obra anterior.

También son obras de este artífice una cruz de manga documentada en 1789, cuya hechura tuvo un costo total de 2.284 reales —siendo el proporcional de 12 reales y 17 maravedís la onza—, habiendo sido el costo total de la obra de 6.199 reales. Un juego de incensarios y navetas realizados en 1790 tuvieron un costo total de hechura de 3.490 reales y 26 maravedís, a 20 reales y medio la onza de hechura, siendo éste un precio bastante elevado.

Al año siguiente confeccionó un incensario al que añadió 105 reales y 21 maravedís de plata. Su hechura tuvo un costo total de 444 reales y 13 maravedís y proporcional de unos 11 reales la onza.

Y en 1800 realizó *Espinosa de los Monteros* seis pares de vinajeras y dos platos, para lo que le dieron tal cantidad de plata vieja que excedía la que necesitaba, por lo que se le descontaron del pago total de las piezas —que fue de 2.700 reales— y sólo le entregaron 895 reales y 26 maravedís que es lo que le quedaba a la fábrica por pagar para llegar a la cantidad estimada. El costo de la hechura fue en total de 990 reales y el proporcional de

la misma unos 11 reales y medio por onza, como en el incensario anterior.

Observamos que los precios de las hechuras en las obras de *Espinosa* fluctúan muchísimo, yendo desde los casi 6 reales la onza de hechura de las primeras obras documentadas hasta los 26 reales y cuartillo la onza que tuvieron de costo proporcional los atriles y el juego de altar, y que siempre estos costos de hechuras se encuentran por encima de los apreciados en todo el siglo en San Miguel de Jerez.

En cuanto a los precios de las piezas de esta iglesia en el siglo XIX se refieren en casi todos los casos a reparos y limpiezas de la plata, pues parece que no se realizaron muchas piezas nuevas al no disponer la fábrica de suficiente caudal.

En el primer cuarto de siglo los precios más altos que recibe *Federico Escuroz* son por el dorado de tres cálices con sus patenas —360 reales— y por el dorado de un copón entero —340 reales— en 1820; en 1824 *Manuel Mariscal* recibe 1.538 reales y 17 maravedís de vellón por una cuenta de platería en la que no se especifica si el gasto era por alguna hechura o simplemente por reparos.

Los pagos que se hacen a *Sebastián Alcedo* de 1826 a 1828 se refieren siempre a composiciones y blanqueos hechos en plata, resultando insignificantes, pues en ningún caso superan los 150 reales. Sin embargo, en 1829 está documentada la hechura de un acetre e hisopo y valorada ésta en 1.600 reales —precio como vemos bastante alto para esta época—. Para su ejecución le dieron tanta plata vieja, que le sobraron cuarenta onzas y media —a 18 reales la onza—, por lo que en total fueron 729 reales, así que lo que les restaba por pagar hasta llegar a los 1.600 reales en que se estimó la hechura fueron fueron 871 reales que le fueron satisfechos por el mayordomo. El costo proporcional de la hechura fue de más de 14 reales la onza, precio éste elevado para la época, quizá porque las piezas tenían bastante peso —107 onzas y media—, puesto que por lo demás es pieza —el acetre que es la única conservada— de calidad, pero sin adornos ni excesivas complicaciones.

Además, *Alcedo* recibió en enero de 1834, 1.210 reales por la composición de los ciriales —que debían ser los realizados por *Espinosa* unos

años antes— y otras partidas; el resto de los pagos resultan también muy pequeños y no merecen ser comentados.

Todo el segundo tercio del siglo XIX se encuentra incompletamente documentado por las cuentas del culto divino de la iglesia que se refieren exclusivamente a aderezos, limpiezas y dorados; los pagos son de muy poco dinero y nunca se cita el nombre del platero al que se abonan, por lo que apenas tienen utilidad para nosotros. Quizá los precios más significativos pagados en estas fechas sean 279 reales por un reparo efectuado en el sagrario en 1877 y 1.008 reales por la fundición —e imaginamos por lo elevado de la cifra que posterior hechura— de una lámpara en junio de 1878. Como en este año ya debía trabajar para la iglesia *José Síñigo*, es muy posible que el autor de la lámpara fuera él.

A partir de 1883 y hasta 1889 se paga a Síñigo una cuenta de platería por todo el año y nunca se especifica lo que se incluye en ella, pero pensamos que se trata únicamente de aderezos realizados, puesto que la cifra más elevada es la de 320 reales en 1883, y si tenemos en cuenta que esta cantidad se refiere a todo un año, resulta hasta ridícula.

Las numerosas piezas que se conservan de este artífice no se hallan documentadas, por lo que desafortunadamente nada podemos aportar sobre el valor de las hechuras en esta época.

Y por último diremos que en los primeros años del siglo XX la cifra más alta pagada a un platero en San Miguel de Jerez es de 28 pesetas y 50 céntimos, en enero de 1908, pero ignoramos como en los años anteriores si se trató del pago por una hechura o por alguna compostura.

SEGUNDA PARTE

CATALOGO DE PIEZAS

1.–CUSTODIA Andalucía. Mediados del siglo XVI

Plata sobredorada; piedras semipreciosas de color verde, rojo, morado y blanco. Falta una de ellas en el viril y el cordero de éste es un añadido del siglo XVIII. 53 cm. de altura total; 13 cm. de anchura del templete mayor; 22 cm. x 19,5 cm. de diámetro del viril con cerco y 6 cm. sin él.

San Miguel (4)

E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 419, fig. 375 D.

Custodia portátil constituida por un templete superior de planta hexagonal y cuerpo formado de nichos avenerados albergando medias figuras de profetas con filacterias; sobre este cuerpo hay una cúpula adornada con decoración a «candelieri» que remata en cruz plana con Crucificado de cuatro clavos.

Bajo este primer templete hay otro mayor, también hexagonal, con columnas de capitel corintio y fuste decorado con sobrepuestos fundidos de cabezas monstruosas, máscaras, torsos, etc.; el entablamento está recorrido por medallones en los que alternan bustos humanos con calaveras y más arriba la cornisa, realizada en crestería, se adorna con veneras, cabezas de querubín y pirámides con bola en las esquinas. En el interior de este templete se inserta el viril decorado con marco circular lobulado, piedras

(4) Aunque todas las piezas del presente catálogo, a excepción de dos, se encuentran actualmente en la iglesia de San Miguel, indicaremos entre paréntesis la procedencia original cuando ésta no corresponda a la citada parroquia.

formando cruces, cordero místico sobre libro a los pies del anverso y cabezas de querubín a los del reverso.

Tras un cuerpo —adornado con cabezas de querubín y hojas de acanto— que sirve de base a este segundo templete, se inicia el astil constituido por molduras cilíndricas —ornadas con cabezas monstruosas y rostros desesperados entre hojarasca— y plataformas voladas, entre las que destaca el nudo, de jarrón, decorado con guirnaldas, festones a media altura y costillas superpuestas por abajo.

El gollete es de planta hexagonal con hojas de acanto en las aristas, bolas en la base y caras decoradas con bustos masculinos o femeninos y escudos, todos sobre otros objetos guerreros (arco, flechas, espada, etc.).

El pie, de perfil estrellado con pestaña saliente recorrida con acanto, se divide en doce zonas separadas unas de otras por columnas abalaustradas sustentando arcos de medio punto. Las zonas cuyo remate exterior es convexo contienen por un lado grutescos con querubines y por otro decoración vegetal sobre calavera o sobre cabeza monstruosa. Las de remate cóncavo llevan las siguientes figuras: los cuatro Evangelistas sentados, con sus símbolos iconográficos; la Virgen; y San Juan, ambos en pie.

Esta custodia es pieza de excelente calidad que ha sido resaltada por varios autores, quizá teniendo presente en origen la afirmación de Enrique Romero de Torres según el cual sería obra de José de Arfe, platero que nunca existió, lo que ninguno de los que han sostenido esta afirmación se ha preocupado de comprobar. Nosotros pensamos que esta obra no puede siquiera atribuirse a ninguno de los Arfes (Enrique, Antonio y Juan), ya que aparte de no estar documentado tal hecho, tampoco se aprecian en la pieza similitudes de estilo con el de los plateros citados.

Tanto por su tipología como por sus motivos ornamentales la custodia es plenamente renacentista, exceptuando la forma estrellada y recortada del pie que persistió en Andalucía bien entrado el siglo XVI.

La pieza, por sus caracteres estructurales, parece andaluza, siendo más difícil precisar el centro concreto de realización, al carecer de marcas. Los paralelos principales se encuentran en piezas giennenses y sevillanas, a la vez que descubrimos elementos coincidentes con obras de Toledo y de

Cuenca, lo cual no hace más que confirmar lo anterior, ya que tanto en Jaén como en Sevilla la platería en el siglo XVI recibió muchas influencias de los dos centros citados más arriba.

Aunque la disposición en dos templetes que presenta la custodia tiene sus orígenes en el siglo XV el empleo de órdenes y estructuras clásicas, así como de adornos propios de lo plateresco confieren a la obra un aspecto de absoluta modernidad, sin reminiscencia arcaica alguna. Por otra parte, el hecho de cerrar el cuerpo superior, adornando las caras con hornacinas, a la vez que la forma poligonal de ambos cuerpos, parece ser característica de la zona andaluza que hemos señalado, diferenciándose de modo más claro de las estructuras típicas de Castilla la Vieja e incluso de Castilla la Nueva.

El nudo de jarrón, al igual que la presencia de arandelas unidas entre sí por medio de tornapuntas, son elementos quizá difundidos desde Toledo, pero que pronto se hicieron usuales en Sevilla y zonas cercanas; en tanto que el último cuerpo del astil, de planta poligonal, sí parece más específico de centros andaluces.

En resumen podemos decir que aunque la estructura de la pieza presente elementos comunes en el área de Sevilla y Jaén, además de algunas características cuyo origen puede ser toledano, la estructura resulta enormemente original y en conjunto no coincidente con las de otras piezas conocidas de ninguno de los centros citados, siendo de destacar el equilibrio y esbeltez de la presente, detalle éste que no suele ser común en otras piezas de la época; por otra parte, el alargamiento que implican los dos templetes se ha compensado perfectamente con una anchura muy mediada del pie.

La obra resulta si cabe más espectacular por el desarrollo del adorno, que constituye un repertorio decorativo completísimo, ya que además de recoger elementos en boga por toda la Península a mitad del siglo XVI, intruduce numerosos rasgos de originalidad, tanto en algunos motivos que ya detallaremos, como también en el hecho de variar completamente lo que en otros hubiera resultado una imitación.

Refiriéndonos en primer lugar a lo estrictamente figurativo destacan, de un lado, las figuras de los profetas del templete superior, tanto por su

vestidura, siempre distinta, como por el adorno de la cabeza, típico de la época pero muy variado y, sobre todo, por la diferente postura de los seis personajes, que resultan absolutamente expresivos en el movimiento de las cabezas y más aún en el hecho de llevar las bocas entreabiertas, lo cual otorga un carácter de realidad dialogante. Por otro lado, las figuras del pie, representadas en este caso de cuerpo entero, presentan una actitud —en el caso de los Evangelistas— concentrada y acorde con la actividad que desempeñan en un gesto más contenido que el de los profetas; no ha descuidado el artífice una precisa referencia iconográfica, disponiendo a los profetas como anunciadores de Cristo, a los Evangelistas como difusores de su doctrina, y poniendo como eje a Cristo crucificado —en el remate de la custodia— sin olvidar la presencia de la Virgen y San Juan —presentes en el Calvario— colocados ambos en el pie de la pieza.

En un campo iconográfico menos preciso hay que resaltar los bustos del gollete, que probablemente son imaginarios y de valor simplemente ornamental, si bien no faltará quien apunte la presencia de posibles donantes a la vista de la caracterización —propia del siglo XVI— sobre todo en el guerrero y en la dama.

Respecto a otros motivos con carácter más ornamental conviene resaltar los de tipo militar que alternan con los últimos bustos citados, en los que el artífice sigue mostrando variedad en los escudos con máscaras —diferenciando unos de otros y llenándolos de expresión— y muy especialmente en los motivos de carácter monstruoso del cuerpo cilíndrico que queda bajo el jarrón, que son probablemente los más originales utilizados por él; en ellos el artífice ha llegado a conseguir una expresión trágica en muchas de las caras, insistiendo así en una de las facetas en las que parece sentirse más dueño de sus medios.

No faltan tampoco algunos temas más abstractos, como puedan ser las extrañas formas vegetales y de jarrones que adornan la cupulilla superior y también el pie, alternando en este caso con las figuras ya comentadas. Originales resultan también los fustes de las columnas del segundo templete, mientras que las del superior —así como las hornacinas— parece que tienen un origen toledano (5).

La forma del nudo, con sus costillas, arandelas unidas por tornapuntas, y motivos ornamentales como el acanto que aparece en la pestaña de pie y en otros lugares de forma rotunda y con gran relieve, coinciden con lo que se ve en alguna otra pieza de este trabajo, principalmente en la cruz de altar de hacia 1570-75.

Las pirámides rematadas en bola aparecen arriba y abajo del templete, siendo un motivo que podría explicarse cronológicamente si situamos la pieza en el último tercio del siglo XVI, pero aunque esto no es imposible nos parece más acertado datarla a mediados de siglo, resultando en este caso las pirámides, casi con seguridad, un añadido posterior —sobre todo las inferiores— que quizá sustituyeran a las acostumbradas campanillas.

A la vista de lo descrito la pieza resulta de excepcional calidad, tanto en lo que se refiere a la estructura, donde el equilibrio entre las distintas partes que la componen está perfectamente conseguido, como en lo que respecta a la ornamentación, que además de variada resulta graciosa y exquisita.

Una pieza así sólo puede ser obra de un extraordinario artífice al que lamentablemente no conocemos y del que nos gustaría resaltar sobre todo el dominio de la figuración, la expresividad de que hacen gala cualquiera de los motivos decorativos, además de la carencia absoluta de repetición buscando siempre lo que pueda resultar más variado y expresivo dentro del lenguaje ornamental de lo que se ha dado en llamar plateresco.

2.–CALIZ ¿Sevilla?. Hacia 1570

Plata sobredorada. 25 cm. de altura; 18,5 cm. de diámetro de pie; 9,5 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Copa cilíndrica dividida a media altura por baquetón con crestería de

(5) J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*. Jaén 1979, pieza n.º 7, fig. 12 y 13. Compárese la decoración de esta pieza con la que estamos comentando.

tornapuntas; subcopa decorada con torsos de ángeles con alas desplegadas entre cestos de frutas; debajo, una estrecha franja de gallones resaltados. El astil es muy fragmentado y está formado por un cuerpo de jarroncito y arandelas salientes entre las que se halla el nudo, cilíndrico, decorado con tornapuntas incisas; por debajo de él queda un cuerpo semiesférico adornado con imbricaciones punteadas y gallones superpuestos; más abajo se encuentra el estrecho gollete , también cilíndrico, adornado con gallones grabados en la parte superior y con tallos vegetales en el borde. El pie, con pestaña saliente recorrida por bolas tiene planta en cierto modo estrellada alternando seis lóbulos circulares con otros menores de borde recto y laterales ondulados en los que se adaptan las figuras de San Pedro, San Pablo y los Padres de la Iglesia en los primeros; y árboles en los otros con paisajes y arquitecturas como fondo.

Este modelo de cáliz, por su estructura, especialmente en el nudo, —cilíndrico entre molduras más salientes y cuerpo semiesférico gallonado por debajo— es claramente de origen andaluz. La copa —con crestería de tornapuntas y subcopa totalmente decorada a base de ángeles entremezclados con formas vegetales— se da con frecuencia en diversas fases del Renacimiento, tanto en zonas de Castilla como de Andalucía.

Por lo que respecta al pie, la estructura estrellada y bastante recortada viene derivada de formas propias del gótico y es muy característica —como lo era el nudo— de centros andaluces; dos notas pueden destacarse del pie: la forma del recorte —con gran cantidad de salientes, muy separados unos de otros— y la planitud de todo él. Cálices sevillanos y también malagueños presentan importantes similitudes con éste, las cuales se hacen extraordinarias con uno conservado en San Bartolomé de Carmona (6).

En la decoración de la pieza contrasta la riqueza de pie y subcopa comparada con la concepción más sobria y abstracta del astil —aunque éste por su parte resulte rico en cuerpos y molduras— con golletes cilíndricos

(6) A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*, Sevilla 1970, n.º 33. Aunque la pieza no lleva marcas debe ser sevillana; se data en el tercer cuarto del siglo XVI.

redundantes que quizá respondan a razones funcionales. En efecto, el pie es una de las zonas más decoradas del cáliz, siendo patente la mano de un gran artífice que modeló figuras y vegetación con gracia y esmero, cuidando hasta el extremo los detalles, sin perder por ello el carácter de monumentalidad y expresividad digno de un gran escultor.

La estructura de la pieza, especialmente característica como hemos dicho en el nudo y en el pie, nos da la clave para situar la cronología a comienzos del último tercio del siglo XVI, hacia 1570. La calidad del cáliz y los paralelos señalados nos inclinan a pensar en un origen sevillano, sin descartar que se hiciera en el propio Jerez.

3.–CRUZ DE ALTAR Andalucía. Hacia 1570-75

Plata en su color. Rota una moldura y deteriorados algunos motivos decorativos del reverso. 43 cm. de altura; 24 cm. x 21 cm. el árbol; 8,8 cm. x 8 cm. el Cristo; 17,5 cm. de diámetro de pie. Burilada corta pero regular en el reverso del pie.

San Miguel

Cruz de brazos de perfil recto que terminan en medallones ovales —rematados al exterior por pequeñas perillas— decorados todos ellos con formas vegetales incisas. El Cristo es de tres clavos y cabeza inclinada a la derecha. De cada uno de los cuatro ángulos que forman los brazos en su unión sale un rayo flameado. En ambos flancos del final del brazo vertical se adosa una crestería de grandes tornapuntas.

El astil se inicia con un cuerpo periforme invertido, decorado con acanto al que siguen dos cuellos cilíndricos, el primero entre arandelas —más volada la inferior— unidas por tornapuntas. Sigue el nudo, semiesférico, con gallones resaltados y bajo él un cuerpo como el de inicio; el gollete, muy estrecho, es cilíndrico y decorado con querubines.

El pie es circular y consta de una moldura convexa decorada con hojas de acanto, otra que es un toro recorrido por cabezas de querubín alternadas con pabellones y más arriba una zona de superficie oblicua con botones en relieve.

Existe una notable diferencia en el tratamiento del árbol y el resto de la pieza, hasta el punto de hacer que nos planteemos si no se tratará de dos elementos de épocas distintas. La cruz resulta quizá excesivamente plana, con una decoración muy sencilla que carece por completo de gracia; en ella destacan, por raros, los adornos que sobresalen a los pies del árbol, que traen el recuerdo de otros que, en épocas más tardías, se utilizarán en la platería de Jerez; la forma que adoptan en esta pieza los sitúa más próximos al siglo XVII que al XVI, época ésta a la que corresponde sin duda el resto de la cruz y lo mismo sucede con los rayos angulares que, aunque se ven ocasionalmente en el siglo XVI, son mucho más frecuentes en el siglo siguiente.

El resto de la pieza, por su estructura y decoración, se puede encuadrar hacia 1570-75, siendo su procedencia claramente andaluza. El nudo tiene una estructura similar a la del cáliz anterior, aunque con más elementos decorativos que aquél: tornapuntas uniendo las arandelas y querubines en el cuerpo cilíndrico, el cual aparecía bastante despejado por razones funcionales.

En cambio el pie es muy distinto al de la pieza anterior, principalmente por ser circular y no estrellado, lo que puede indicar una época algo más moderna, si bien también puede deberse a la procedencia de un centro diferente. La decoración de todo el pie es bastante rica, prescindiendo de figuración humana en favor de la abundancia y diversidad de formas vegetales que, además, en las dos últimas zonas son muy relevadas y carnosas.

4.–COPON Sevilla, hacia 1575-85. Andrés Maldonado

Plata en su color; sobredorados los adornos de tapa y subcopa. No son originales ni la cruz ni el pie. 26 cm. de altura total; 16 cm. sin tapa; 18,5 cm. de diámetro de boca; 10,7 cm. de diámetro de pie. Marcas en la parte inferior de la copa, en la unión con el pie: MAL/D..ADO, frustras dos de las letras; SE/VILLA bajo la giralda; DºI/HB frustro el final. Burilada larga y regular en el interior de la tapa. Otra en el interior del pie, en su unión con la copa, al lado de las marcas.

San Miguel

Copa semiesférica de gran diámetro, con costillas superpuestas en la

parte inferior. Tapa bastante plana de borde vertical recorrido por un friso de hojitas incisas; la superficie está constituida por una zona ligeramente convexa con decoración cincelada de festones de frutas alternando con cartelas en las que se representan cabezas femeninas veladas y querubines en cartelas recortadas; le sigue una franja adornada con pequeños glifos cincelados y por último una zona acampanada —de superficie rehundida— decorada con lengüetas y hojas incisas con medias bolas en la parte superior; remata en cruz latina de brazos biselados terminados en bola. Un pequeño cuerpo cilíndrico a modo de capitel une la copa con el pie, que es circular y está formado por dos zonas ligeramente cóncava una y la otra acampanada, recorridas por tornapuntas en ce grabadas.

El marcaje completo que presenta la pieza debería permitir la clasificación segura de la misma, pero son tan escasas las publicaciones sobre la platería sevillana del siglo XVI que no resulta labor fácil. Con pequeñas reservas parece que puede considerarse marca personal de contraste la que figura junto a la de localidad y que pertenece a Diego Hernández Gustos —según Gestoso— pero que probablemente admita una lectura más correcta como sería la de Bustos. La marca de artífice sería la de Maldonado —seguramente Andrés— platero documentado entre 1576 y 1581.

Esta cronología resulta por otra parte adecuada al estilo de la pieza, en la cual conviene distinguir por un lado la copa y por otro el pie y la cruz de remate, puesto que pertecen a épocas distintas.

Por lo que se refiere a la tapa, ésta lleva una decoración característica del siglo XVI avanzado —expresión del manierismo— en la que lo figurativo aparece concebido de un modo artificial, con una carencia absoluta de naturalismo, como puede verse aquí en las cartelas que enmarcan —hasta casi llegar a aprisionar— las cabezas veladas que, en lugar de destacar por su humanidad, se muestran como un motivo ornamental más. Por lo demás este tipo de decoración que presenta la tapa, sobre todo en lo que a las cartelas se refiere, fue frecuente en la platería sevillana del último tercio del siglo XVI.

En general la decoración está dispuesta de manera bastante arbitraria y el conjunto no resulta armónico en cuanto a técnica y dibujo. Por otra

parte es evidente un desequilibrio entre las distintas partes que componen la pieza, propio también de la época manierista en que fue realizada.

Pese a ello la pieza es de buena calidad y muestra la mano de un importante artífice, como puede verse por ejemplo en lo cuidados que están algunos detalles como la cenefa del borde, decorada con finísimas tornapuntas vegetales, o incluso las diferentes zonas decoradas de la tapa, que además de variadas están bien ejecutadas.

En cuanto al pie es de época posterior, como puede verse en el arreglo que se ha hecho en su interior para unirlo a la copa; por otra parte la decoración que presenta es típica de la primera mitad del siglo XVII, a base de tornapuntas vegetales grabadas y no se parece en nada a la que se realiza en el siglo anterior. La cruz, que sigue los modelos típicos del siglo XVII, debió añadirse al tiempo que el pie.

Por último destacaremos la extraña tipología que presenta este copón por lo que se refiere al gran diámetro de la boca, contrastando enormemente con la poca altura de la pieza en general, y por otra parte la planitud —quizá excesiva— de la tapa. Esta tipología también la presenta un copón de plata dorada. sin marcas, que se conserva en la Catedral de las Palmas. Esta pieza fue publicada por Hernández Perera (7) y de ella —con muchas dudas y sin más justificación— dice por una parte que puede tratarse de un purificador para la consagración de los óleos y por otra parte que hay que situarla dentro del Renacimiento sevillano de la última década del siglo XVI.

5.–PORTAPAZ Primer cuarto del siglo XVII

Plata sobredorada en origen. El asa bastante desprendida. 18 cm. de altura; 11 cm. de ancho y 3 cm. de fondo.

San Miguel

Forma rectangular de caja de retablo con frontón que remata en boliche, pilastras acanaladas con capitel de modillón y pequeño basamento.

(7) J. HERNANDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, Madrid 1975, 90, fig. 7.

Sobre el frontón, dos niños recostados y de brazos cruzados. En el frente, placa relevada y cincelada de la Visitación con la Virgen en el centro flanqueada por Zacarías y Santa Isabel con fondos de arquitecturas. Por el reverso, tornapuntas vegetales de ce, grabadas y simétricamente dispuestas. Asa de sierpe con dos cabezas monstruosas.

La estructura de pilastras rematadas en volutas —que nada tienen que ver con el orden clásico— y terminación en frontón con dos niños tumbados a los lados, sigue el modelo de los retablos de la época, sin embargo, y en ello queremos hacer hincapié, no resulta tan frecuente encontrarse con una pureza arquitectónica como la que se aprecia en este portapaz.

Los abundantes rasgos manieristas que presenta: severidad arquitectónica, carencia de adornos, importancia de la geometría, colocación de las figuras para conseguir solemnidad —con la Virgen en el centro muy frontal, buscando un paralelismo contrastado con las figuras laterales de Santa Isabel y Zacarías— e incluso el asa monstruosa del reverso, tan típica del manierismo, nos hacen pensar que nos encontramos aún en los inicios del siglo XVII, quizá antes de 1610.

En cuanto a los motivos decorativos del reverso, a base de tornapuntas buriladas, con remates vegetales, lograrán un gran desarrollo a lo largo de todo el siglo XVII.

6.–JUEGO DE VINAJERAS Primer cuarto del siglo XVII

Plata en su color. Numerosos deterioros. 12 cm. de altura con tapa; 8,7 cm. sin ella; 10 cm. de anchura máxima y 5,2 cm. de diámetro de pie. En el extremo de la superficie de la tapa llevan grabadas las letras V y A que hacen referencia al contenido.

San Miguel

Pie circular de borde vertical bastante plano sobre el que se levanta un grueso cuerpo, casi cilíndrico, decorado con costillas en la parte inferior y con espejos ovales en la superior, enmarcados ambos por cartelas picadas de lustre. Los picos van adosados desde las costillas hasta la boca. Los tapadores, muy planos, rematan en una florecilla y decoran su superficie con un

ligero punteado dispuesto en cartelas. Las asas, que comienzan junto a las charnelas de las tapas, son de perfil quebrado, en forma de siete, y terminan en curva al tocar con la panza del vaso.

Lo más destacable en la estructura de este par de vinajeras es el dominio absoluto del cuerpo —que anula el desarrollo de pie y tapa— provocando así un desequilibrio notable entre las partes, como es habitual en el manierismo.

El tipo de jarrita se aparta del que propuso el insigne platero Juan de Arfe en 1587 (8). Las diferencias entre ambos modelos se aprecian tanto en la tapa —en este caso muy aplastada—, como en el pie —que aquí es excesivamente corto— y sobre todo en la forma del asa, que en lugar de ser de tornapunta en ce, como recomendaba Juan de Arfe, aquí tiene formas más rectas, concretamente en siete. Por lo que se refiere al pico adosado, será frecuente tanto en jarros como en vinajeras, desde el último tercio del siglo XVI hasta finales del siglo siguiente, en diversos centros españoles.

La decoración, a base de costillas pareadas y de espejos ovales —enmarcados unas y otros por cartelas incisas—, responde a esquemas que se practican desde el siglo XVI, si bien serán más frecuentes en el siglo XVII, siglo éste en el que adquirirán un amplio desarrollo.

Aunque por estructura y decoración la pieza está ligada a modelos que aparecen en el siglo XVI, el avance en sentido curvilíneo que se observa ya en el arranque del asa y en la parte baja del cuerpo —y que destacan de la estricta geometría que domina toda la obra— nos sitúan en los primeros años del siglo XVII.

Este tipo de vinajeras fue muy difundido en esta época en toda Castilla y Andalucía, por lo que podría pensarse que esta pieza fuera realizada en el propio Jerez, o en algún centro andaluz cercano, como Sevilla.

(8) J. DE ARFE, *De varia conmensuración*, 1.ª edic. Sevilla 1585-87; edic. facsímil, Oviedo 1977.

7.–COPON Segundo cuarto del siglo XVII

Plata sobredorada con sobrepuestos de esmalte azul y verde en algunos muy perdidos. 25,5 cm. de altura con tapa; 18 cm. sin ella; 12,5 cm. de diámetro de boca y 12 cm. de diámetro de pie.

San Miguel

Copa cilíndrica. Tapa aplanada de borde recto con dos molduras convexas separadas por una plana y rematada en cruz de brazos biselados terminados en bola. El astil está constituido por un cuerpo cilíndrico y alargado, un pequeño nudo de jarrón entre dos arandelas y alto gollete. El pie es circular y consta de una primera zona cilíndrica de poca altura, a la que sigue una convexa y por último un zócalo de borde vertical. La pieza está decorada con juegos de cuatro espejos ovales esmaltados —enmarcados por tornapuntas en ce y alternados por cruces griegas, todo picado de lustre— dispuestos en sentido vertical en la copa y en el nudo y en posición horizontal en la tapa y en el pie; éstos últimos representan: tres clavos y corona de espinas; túnica; escalera y columna; y por último lanza, látigo y dados.

La obra está realizada en un momento en el que tanto en la estructura, como en la decoración, se imponen tendencias geométricas equilibradas y contenidas que hacen que la belleza de la pieza resida precisamente en la unión armónica de las distintas formas y elementos siguiendo esa concepción geométrica y abstracta.

La decoración de esta pieza —a base de juegos de espejos ovales esmaltados y enmarcados por tornapuntas incisas— es un tipo muy frecuente —que también se da en cálices y custodias— en la platería española del siglo XVII.

Interesa resaltar que la pieza, además de estar dorada y llevar esmaltes de colores —que por otra parte son de muy fina ejecución— tiene bastante peso, algo que no resulta muy extraño, debido a que en esta época no suele escatimarse el material. Los esmaltes son dignos de destacar por su belleza y colorido, especialmente los del pie, que además enmarcan símbolos de la Pasión.

A la hora de encuadrar la pieza cronológicamente debemos guiarnos, en este caso, por los aspectos estilísticos anteriormente analizados, ya que la pieza no lleva ningún tipo de marca, lo cual no permite conocer el autor ni el lugar de procedencia de la obra, si bien la forma en que se inicia el astil es un rasgo que testimonia un origen andaluz. En base a la estructura y decoración podemos situar la pieza en el segundo cuarto del siglo XVII.

8.–JUEGO DE CRISMERAS Primera mitad del siglo XVII

Plata en su color. Un poco abollado el pie de la de los catecúmenos. 14 cm. de altura total; 11 cm. sin tapa; 4 cm. de diámetro de pie; 3 cm. de diámetro de boca y 19 cm. de longitud el cañón intermedio.

San Miguel

Sobre un pequeño pie circular se levanta el cuerpo, casi cilíndrico, recorrido en la parte inferior por pares de costillas sobre las que hay incisas tornapuntas en ce y más arriba un friso liso resaltado con espejos ovales en vertical. El cuello consta de una alargada moldura cóncava entre dos anillos salientes y la tapa, de forma cupuliforme, remata en cruz la del crisma y en O la del óleo de catecúmenos. El cañón es cilíndrico, con anillos salientes acabados en bola en los extremos.

El hecho de que estas dos anforillas aparezcan unidas mediante un vástago cilíndrico transversal, indica que eran las crismeras utilizadas exclusivamente en el Bautismo, destinándose la de la cruz para el crisma y la de la O para el óleo de los catecúmenos; la portadora del óleo de los enfermos se realizó sin duda como vaso independiente.

Esta tipología de vaso ovoide con cuello rematado en cupulilla y corto pie, es propia de los siglos XVI y XVII y aunque son escasos los ejemplares conocidos hasta el momento encontramos mucha semejanza con un par de crismeras realizado en Madrid por Antonio de Pimentel en 1602, y que actualmente se encuentra en la parroquia de Leganés de Madrid.

Los adornos de espejos, costillas y otras molduras en el cuerpo y en el cuello son parecidos a los comentados en el par de vinajeras anterior. Esto

hace pensar en época similar, aunque no en la misma mano, ya que aquí las piezas están más recargadas y el contraste entre superficies lisas y adornos resaltados es mayor. Por otra parte, el cuerpo lleva adornos punteados en forma de tornapuntas en ce y rombos, motivo éste muy típico en el siglo XVII, denominado «picado de lustre».

La cronología aproximada que establecemos para esta pieza es la de primeros años del siglo XVII. En cuanto a la procedencia, la gran calidad de la obra, junto con las semejanzas que tiene con la de Pimentel, pueden indicarnos un origen cortesano, si bien esto no podemos precisarlo con seguridad, al no presentar la pieza ningún tipo de marca.

9.–CRISMERA Primera mitad del siglo XVII

Plata en su color. 18,5 cm. de altura con tapa; 13 cm. sin ella; 4,8 cm. de diámetro de pie y 2,5 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Cuerpo oval —dividido a media altura por un filete— y terminando en un corto cuello cilíndrico cubierto con tapadera cupuliforme rematada en cruz latina de brazos rectos. El pie es circular y consta de un basamento moldurado y una estrecha zona que enlaza directamente con el astil, el cual se compone de un cuerpo cilíndrico, entre anillos salientes arriba y abajo.

Esta tipología de crismera es más esbelta que la de la pieza anterior, como se aprecia en el arranque del astil, que ya es bastante elevado, siguiendo las estructuras barrocas que se inician en el siglo XVII.

La pieza carece por completo de decoración, lo cual, además de a razones funcionales, responde al gusto de la época, en la que es frecuente encontrar piezas lisas; sin embargo en ésta —de cuerpo ovoide totalmente desnudo— resulta curioso el cinturón resaltado a media altura, que recuerda bastante al de las crismeras anteriores.

Esta crismera debía ser la destinada al crisma, debido a la cruz que remata la tapa; aunque resulta desproporcionada, el hecho podría deberse a que su función era sustentar la pajuela que iba en el interior.

En base a razones estilísticas y puesto que no contamos con marcas que nos arrojen alguna luz sobre la procedencia y cronología de la obra, podemos encuadrar ésta en la primera mitad del siglo XVII.

10.–NAVETA Jerez. Antes de 1659

Plata en su color. Restos de soldadura, añadidos y abolladuras en toda la pieza. 8,5 cm. de altura; 20,5 cm. de largo; 9,5 cm. de ancho; 7 cm. de diámetro de pie.

San Miguel

Nave de poca altura, de cuerpo semiovoide con tapa plana dividida en dos partes por un puente semicilíndrico; la de proa es la única practicable, se adorna con cruz alada grabada y una pequeña tornapunta monstruosa a modo de asa; la popa tiene una elevación convexa y lisa en el centro y el resto de la superficie se decora con tornapuntas vegetales grabadas semejantes a las del cuerpo de la nave. El astil, que es cilíndrico, lleva arandela saliente en la parte superior y entronca directamente con el pie, circular, constituido por una zona de perfil convexo entre dos más estrechas de superficie plana. El asa de la naveta, situada a proa, la forman tornapuntas vegetales.

Si bien el tipo semioval que presenta la naveta es normal en el siglo XVII en diversos centros de la Península, lo que resulta característico en esta pieza es la planitud —a excepción del puente— de la superficie de la nave, detalle éste en el que coincide con una naveta cordobesa conservada en la Colegiata de Torrijos.

La pieza que nos ocupa se encuadra plenamente a mediados del siglo XVII, tanto por detalles de estructura como decorativos; entre los primeros podríamos hablar de la forma semioval de la nave ya citada, y del pie, circular muy moldurado, semejante al de la crismera n.º 9; entre los segundos, las asas de tornapunta —monstruosa la de proa, y dentada la de popa— son también detalles propios de este siglo.

Abundando más en la decoración —que por lo demás es similar a la de la pieza cordobesa anteriormente citada— el adorno inciso de tornapuntas

entrecruzadas, con formas vegetales simplificadas, es muy barroco y nos sitúa en la segunda mitad del siglo. Por otra parte, la pieza podría haber llevado sobre la moldura convexa de la popa, un remate de pirámide con bola, —algo también frecuente en esta época— como sucede en una naveta madrileña que se encuentra en la Parroquia de Escalona (Toledo), realizada antes de 1660.

La naveta lleva incisa en la proa una cruz alada, símbolo de San Miguel, lo cual indica que fue realizada para la iglesia del mismo nombre, quizá en el propio Jerez, aunque no hay que descartar —dadas las semejanzas con la pieza cordobesa ya citada— que se hiciera en cualquier otro centro andaluz como Córdoba o Sevilla; no obstante sorprende el excesivo alargamiento, sobre todo si se compara con piezas realizadas en estos centros y conservadas actualmente.

A la vista de la datación otorgada por estructura y decoración, consideramos muy probable que nos hallemos ante la naveta de San Miguel que en 1659 era aderezada por el platero Juan Díaz de Mendoza.

11.–LAMPARA ¿Jerez?. Mediados del siglo XVII

Plata en su color. 80 cm. de altura aproximada; 20 cm. de altura de la boya aproximadamente; 44,5 cm. de diámetro del vaso; 23 cm. de diámetro del manípulo. Marca en el borde exterior del vaso, en parte frustra: TELECH..

San Miguel

La boya aparece muy moldurada en disminución alternando zonas lisas de superficie algo cóncava, con molduras de toro adornadas la de mayor diámetro con gallones en alto relieve, y la inferior con gallones rehundidos. El manípulo tiene forma cupular gallonada y las cadenas llevan eslabones de placa recortada con dibujo geométrico.

La pieza sólo presenta marca de artífice que, con ciertas dificultades, podría leerse Telechea, artífice al que no conocemos documentalmente y que no arroja luz sobre la clasificación de la pieza. Se trata de una obra de gran calidad, con una estructura muy movida en sus perfiles y abundante molduración a la par que sencilla.

La presencia de gallones rehundidos pone en contacto esta pieza con otras jerezanas, aunque éstas sean de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Detalles como el comentado de la aparición de gallones, además de la enorme molduración y el dibujo de los eslabones de la cadena, indican que la pieza se hizo en torno a la mitad del siglo XVII, ya que en la segunda mitad del siglo se pierde en geometrismo y se gana en naturalismo, siendo frecuente la presencia de temas vegetales.

12.–CONCHA DE BAUTISMO Jerez 1673. Juan Díaz de Mendoza

Plata en su color. Algunas grietas en el borde. 19 cm. de longitud; 14,5 cm. de anchura.

San Miguel

Concha de concavidad bastante profunda y forma aproximadamente circular, algo más estrecha junto al asa. El cuenco se compone de gallones con aristas poco elevadas. El asa es sencilla, en forma de tornapunta.

Sin duda ésta es la concha de bautismo realizada por Juan Díaz de Mendoza y documentada en 1673; la fecha resulta bastante temprana, ya que las conchas en plata empiezan a difundirse a finales del siglo XVII, siendo ya muy comunes en el siglo XVIII.

La forma honda del cuenco —aunque más pronunciada— la conocemos en piezas cordobesas posteriores, aunque ignoramos si se trató de la primera tipología empleada en Andalucía.

Las posibilidades de ornamentación y variación respecto a la forma natural de la concha han sido siempre muy escasas, al tratarse de piezas en las que destaca su funcionalidad y forma original.

13.–CUSTODIA PROCESIONAL Jerez 1674. Juan Laureano de Pina

Plata sobredorada, con el dorado muy perdido en el pie; cristales de colores blanco, verde y perlas; oro y diamantes en el viril. Faltan muchas de las rosetas de cristales verdes con brillantes alrededor y otros cristales sueltos; al viril le faltan cristales y una hoja de adorno; a uno de los ángeles del astil le falta un ala (que se conserva en la iglesia); uno de los orejones del pie

bastante agrietado. 148 cm. de altura total; 59 cm. de diámetro del sol; 28,5 cm. de diámetro del cerco interior; 14 cm. de diámetro del cerco siguiente; 11 cm. de diámetro el viril y 55 cm. de diámetro de pie.

San Miguel (Cofradía del Santísimo)

BIBL.: H. SANCHO DE SOPRANIS y J. DE LA LASTRA, *Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1969.
M.ª J. SANZ SERRANO, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1982.

Custodia de tipo procesional. El sol está ornado por doble resplandor: el exterior —en cuyo centro se alza una cruz alada de brazos biselados terminados en boliche— está formado por treinta rayos flameados y treinta lisos terminados éstos en piedras semipreciosas; el interior consta de veinte rayos lisos y diecinueve ondulados y lleva a los pies una Inmaculada; ambos resplandores se separan entre sí y del viril mediante marcos decorados con querubines y brillantes. El viril lleva en el centro el cordero místico tumbado sobre el libro de los siete sellos.

El astil, muy compartimentado, se inicia con un pequeño vástago cilíndrico decorado con cabezas de querubín y hojas de acanto superpuestas, al que siguen cinco cuerpos bulbosos decorados de igual manera; tres de ellos llevan asillas verticales cubiertas por crestas perladas; a continuación el nudo, que es un templete de forma cúbica con columnas salomónicas pareadas en las esquinas y cuatro hornacinas en sus caras, albergando figuras de los Padres de la Iglesia; el templete cubre con cúpula, decorada mediante cartelas representando la cruz alada de San Miguel y ángeles de bulto redondo en las esquinas. Por debajo del templete queda una plataforma cuadrangular de la que penden sendas campanillas en los extremos; sigue a continuación un cuerpo sinuoso adornado con niños-hermes de hojarasca que parecen sustentar el nudo principal. El gollete tiene planta cuadrada y se decora en sus caras con niños desnudos sentados entre costillas pareadas.

El pie consta de un basamento cuadrado con cuatro grandes orejones con tornillos —que sujetarían la custodia a las andas— sobre el que se apoya una amplia moldura convexa, decorada con pájaros, flores y frutas, entre las que destacan cuatro medallones que representan una pareja de

angelotes con un racimo de uvas; sobre esta moldura otra más alta, pero de menor diámetro, adornada con cabezas de querubines muy relevados.

Esta extraordinaria pieza carece de marcas, pero fue documentada por Sancho de Sopranis como realizada para la Cofradía del Santísimo de San Miguel de Jerez por Juan Laureano de Pina, el cual otorgó escritura de finiquito en 8 de marzo de 1674. La cruz alada que remata la custodia y que figura también grabada en los medallones de la cúpula del nudo, confirman su origen.

Aunque se trata de una obra juvenil del platero jerezano, en ella muestra ya sus grandes dotes técnicas y artísticas, propias de un estilo totalmente maduro —dentro del barroco exuberante—, que anuncia la espléndida carrera desarrollada años más tarde en Sevilla.

La obra —que destaca entre otras cosas por su altura desusada— está muy bien proporcionada, lo cual se ha conseguido al conceder la máxima importancia al gran sol del viril, en el que Pina ha preferido la geometría más perfecta, igualando la longitud de los rayos, tanto los del viril interior como los del cerco exterior.

La custodia hace gala de una gran riqueza y esplendor tanto por lo que se refiere a la variedad de materiales como a la exuberante decoración que la envuelve.

El astil —formado por cinco cuerpos sucesivos tras el inicio cilíndrico— está decorado generalmente con querubines —de variadas formas y tamaños— en las zonas superiores, dejando para las inferiores grandes hojas de acanto de enorme sentido naturalista.

Destaca por su buena hechura y variedad el nudo, con graciosas y movidas figuras de angelitos de cuerpo entero en la parte superior y columnas salomónicas en el templete, detalle éste importante ya que en las mismas fechas en que Pina las usa en esta custodia empiezan a aparecer en retablos sevillanos y granadinos y excepcionalmente en algún otro ejemplo realizado pocos años antes; son también de destacar los niños-hermes que quedan por debajo del nudo, los angelitos del gollete, así como la espléndida corona sobre el pie.

El pie es de rica estructura, con abundante molduración y muy diverso

ornato, repartido de manera simétrica y organizada por Pina. Los motivos empleados son los ya vistos de querubines —pero que no resultan en modo alguno repetitivos—, además de pájaros, frutas, acanto y tornapuntas.

14.–CALIZ Segunda mitad del siglo XVII

Plata sobredorada. 25 cm. de altura; 14,5 cm. de diámetro de pie y 8,5 cm. de diámetro de boca. Inscripción en el interior del pie, en torno a la rosca: AD VSV P. P.F. PETRI SERRANO.

San Miguel

Copa cilíndrica moldurada a media altura por un baquetón; subcopa decorada con cabezas de querubines y motivos vegetales entre gallones superpuestos. El astil se inicia con un cuello cilíndrico estriado; sigue el nudo compuesto por un grueso toro —decorado como la subcopa— y un cuerpo troncocónico invertido ornado a base de cartelas y tornapuntas. El gollete, cilíndrico, se adorna con motivos abstractos. El pie es circular y en él destaca la zona central convexa decorada con cabezas de querubines alternando con tres escudos, coronados, mantelados con cinco llagas sobre una mano extendida en el flanco diestro y tres flores de lis en el otro; sol en punta con la inscripción FI/DEI.

La inscripción que lleva la pieza en el interior del pie señala la pertenencia al religioso Pedro Serrano, cuya personalidad desconocemos por completo, sin que nos ayuden a desvelarla los escudos que adornan el pie del cáliz que aunque parecen tener carácter franciscano y quizá correspondan al fraile citado, no sabemos interpretar con certeza, por lo que hay que recurrir a aspectos estilísticos para situar la pieza en una cronología que siempre será aproximada.

La estructura que presenta: astil en forma troncocónica, nudo con grueso toro superpuesto, gollete cilíndrico y pie con alternancia de zonas planas lisas y convexas decoradas, es muy frecuente sobre todo en los dos últimos tercios del siglo XVII. Destacan sin embargo ciertas peculiaridades —tales como las estrías del astil, interrumpidas por arandela saliente, y

sobre todo la decoración que llena toda la pieza— que pueden responder a un posible origen jerezano de la obra.

Por lo que se refiere a la decoración, está bien conseguida siguiendo un esquema de cartelas —a veces entrecruzadas— y cabezas de querubines, realizados ambos con una técnica de relieve bastante plano que tiene sus orígenes en el manierismo tardío de fines del siglo XVI. Esto situaría a la pieza en una cronología temprana dentro del siglo XVII, algo que resulta difícil de aceptar a la vista de la estructura tan típica del cáliz como propia del siglo XVII avanzado.

15.–CAMPANA ¿Jerez?. Segunda mitad del siglo XVII

Plata en su color. El vástago no está bien ajustado; en la falda de la campana hay una abolladura y una grieta; falta una tuerca de las que sujetan las anillas. 18,3 cm. de altura; 32 cm. de longitud del vástago; 5,5 cm. de diámetro del mismo; 13,5 cm. de diámetro de la falda.

San Miguel

Campana que pende de un vástago horizontal; en el borde de la falda de ésta presenta una cenefa con decoración incisa de hojas de acanto estilizadas que se repiten mayores en la zona superior, mientras que en el centro queda un medallón, también inciso, —enmarcado por tallos y tornapuntas— que contiene en el anverso una cruz alada y en el reverso un cáliz con patena y cruz de la que emergen los rayos. El cañón o vástago consta de un cuerpo central prismático de ocho lados desiguales, con rosetas en los dos frentes y perilla de remate. Los brazos sob salomónicos y están decorados con hojas y racimos; se hallan horadados en su centro por una sortija —de la que cuelga una anilla— y rematados en pirámides con bola en los extremos.

Pieza de tipología poco común que a juzgar por las anillas que lleva en la parte superior y por noticias facilitadas por miembros de la parroquia, era utilizada como campana para anunciar la procesión del Viático.

Tipológicamente lo más característico es el mango transversal que, casi con toda seguridad, obedece a razones funcionales; este mango presenta una disposición helicoidal y se halla recorrido por una decoración que, aunque de un modo muy simple, parece representar racimos de uvas y hojas de parra, recordando en gran medida a las columnas salomónicas, de los retablos. Precisamente este aspecto de columna salomónica, junto a los remates de pirámides con bola, nos ayudan a fijar la cronología en el siglo XVII.

La campana lleva en su falda el emblema de San Miguel: cruz alada, lo que indica que fue realizada para el lugar en que se encuentra, pero el hecho de que no aparezca documentada en los libros de cuentas de fábrica puede deberse a que fuera una donación.

En cuanto a la decoración, contrastan el alto relieve que se ha buscado en el mango, frente al simple grabado del cuerpo de la campana. Merece la pena destacar el gran tamaño y peso de ésta —que supera en mucho al de las campanillas habituales— lo cual indica una utilización generosa de la plata.

Aunque en principio pensamos en un origen americano de esta pieza por las concomitancias con una conocida de El Salvador (9), nuestras investigaciones posteriores en otros templos de Jerez nos han permitido descubrir la existencia de otras tres que presentan esta misma tipología (una en San Dionisio y dos en San Mateo), por lo que actualmemte nos inclinamos más a favor de que el centro de realización de la pieza fuera el propio Jerez.

16.–COPON Jerez 1688

Plata en su color. 14 cm. de altura con tapa; 7 cm. sin ella; 7 cm. de diámetro de pie; 9 cm. de diámetro de boca. Inscripción en el reverso del pie: ANO DE 1688.

San Miguel

Copa semiesférica; tapa formada por un zócalo recto en el borde, dos molduras convexas separadas por una plana en el centro y cruz latina de brazos terminados en bola como remate. Astil de forma acampanada y pie

(9) M.ª ISABEL CASIN POZO, *Arte religioso en El Salvador de los siglos XVI y XVIII*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1981.

circular constituido por un borde plano y dos molduras convexas, la más pequeña de las cuales entronca con el astil.

La inscripción indicando 1688 permite fijar la cronología sin ninguna duda, precisando exactamente la época que la propia estructura de la pieza podría ofrecer. La molduración de la tapa y del pie es característica de la segunda mitad del siglo XVII, perdurando incluso en los primeros años del siglo XVIII.

Como sucede en otros copones de la época, el reducido tamaño que presenta la pieza —conseguido gracias a la casi eliminación del astil— facilita la guarda de la pieza en el sagrario.

Se trata de una obra sencilla al máximo, en la que el valor es estrictamente funcional.

17.–COPON Fines del siglo XVII

Plata en su color y nudo de metal que no es original. Pequeños deterioros en el pie. 37 cm. de altura con tapa; 29,6 cm. sin ella; 17 cm. de diámetro de pie y 18,5 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Copa casi semiesférica; tapa de perfil escalonado con zócalo recto en el borde, moldura convexa, otra de borde oblicuo y cupulilla rebajada; cruz latina de brazos biselados terminados en bolas. El astil tiene un doble anillo en la unión con la copa, nudo periforme con basa y gollete. El pie, circular, está formado por una zona plana rehundida y con elevación troncocónica en su centro, otra convexa intermedia y pestaña lisa sobresaliente.

Normalmente los copones suelen ser obra en la que se valora mucho su funcionalidad —que es la de conservar las Sagradas Formas dentro del sagrario—, ello implica que no sean muy altos, que carezcan por lo general de adornos —aunque lógicamente se estructuren con los cuerpos típicos de cada época— y que en comparación con el resto de la obra la copa resulte muy grande para con ello aumentar su capacidad.

La pieza que constituye casi todo el astil es añadida y además no es de

plata, sin embargo pensamos que aunque se conservase la original, tampoco habría sido más alta y el copón seguiría resultando achaparrado. Por otra parte, la cruz latina de brazos diédricos que remata la tapa —típica del siglo XVII en que nos encontramos— resulta bastante alargada, por lo que para evitar problemas al meter la pieza en el sagrario se acortó desde el principio por el astil.

La carencia por completo de decoración, junto con el tipo de molduración convexa de tapa, pie y gollete, así como el detalle ya citado de la cruz, —notas todas ellas típicas del siglo XVII— hacen que situemos la pieza cronológicamente en este siglo, concretándolo en los dos últimos tercios.

18.–COPON Fines del siglo XVII

Plata sobredorada. Ha perdido la cadena de seguridad y la charnela de la tapa; el astil y la cruz de remate no son originales. 28 cm. de altura con tapa; 16,5 cm. sin ella; 12,3 cm. de diámetro de pie; 10 cm. de diámetro de boca. En el interior del pie anagrama inciso: M.

San Miguel

La copa es semejante a la descrita en la pieza anterior. El astil está formado por un largo cuerpo troncocónico entre pequeños anillos salientes, un toro como nudo bajo el que quedan dos pequeñas escocias y un gollete cilíndrico liso. El pie es circular y está constituido por una moldura convexa entre dos de borde recto, siendo de superficie rehundida la que entronca con el astil.

Las características estructurales de la presente pieza nos sitúan cronológicamente a la misma en el siglo XVII avanzado o incluso en los primeros años del siglo XVIII.

Parece seguro que la zona del nudo se encuentra invertida respecto a su situación original; su forma de saliente toro es el dato que sirve para dar una cronología avanzada a la obra. Lo mismo sucede con la cruz de remate, que manifiesta un estilo avanzado dentro del siglo XVII, si bien no descartamos que pueda ser añadido del siglo XVIII. En cambio la molduración de tapa, gollete y pie es semejante a la del copón n.º 17, comentado anterior-

mente, y está dentro de la normalidad en el siglo que nos hallamos. El hecho de que la tapa no vaya suelta sino que se ajusta a la copa mediante charnela se debe a que se utilizaba como patena en la comunión, para evitar que la Forma cayera al suelo.

19.–JUEGO DE CUATRO CANDELEROS Andalucía. Fines del siglo XVII

Plata en su color. Diversos deterioros en pie, astil y mechero; a uno de ellos le faltan dos patas; quizá lleven mal montado el nudo. 42,5 cm. de altura; 10,5 cm. el pie.

San Miguel

Tienen mechero cilíndrico con dos baquetones salientes en el borde; el platillo es circular, de borde dentado, y bajo él queda un pequeño cuerpo decorado con gallones planos incisos. El astil comienza con un largo cuello troncocónico —interrumpido por varios filetes— que enlaza con el nudo, el cual se decora con hojas de acanto estilizadas y espejos ovales hundidos, motivos que llenan todo el astil. Bajo el nudo un cuerpo de manzana da paso al gollete, que es cilíndrico, con filetes arriba y abajo. El pie consta de una plataforma cuadrada, decorada con roleos vegetales incisos y con cuatro garras de tres dedos sobre la bola como patas; sobre esta plataforma dos molduras de perfil convexo, decorada la inferior con flores resaltadas y la superior con espejos ovales semejantes a los del astil.

Ignoramos la procedencia de este juego de candeleros, pero no se trata de los cuatro que figuran en la documentación ejecutados con anterioridad a 1704, ya que, después de muchos reparos, esos candeleros fueron desbaratados y fundidos en 1704 para con su plata hacer otras piezas.

Lo que sí podemos asegurar es que tanto por las características estructurales —destacando por ejemplo la terminación del pie en forma cuadrada con patas de garra—, como decorativas, estos candeleros fueron realizados a fines del siglo XVII.

Entre los elementos más destacados de su hechura podemos citar el arranque de astil y gollete, en tanto que se nos antojan más peculiares los

distintos nudos del vástago y la decoración rehundida que adorna casi toda la pieza, y que —como veremos más adelante— será motivo que perdure en piezas jerezanas del siglo XVIII.

20.–BANDEJA Fines del siglo XVII

Plata en su color. Pequeñas grietas y deterioros. 48,5 cm. x 36,5 cm. Inscripción en cursiva en el reverso del borde: Fue mandada restaurar por Dña Dolores Lasaletas de Grandes Perez. año 1963. Roman Seco. Sevilla.

San Miguel

BIBL.: E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 419.

Forma ovalada con borde continuo y orilla levemente levantada. En el centro del asiento una gran flor de ocho pétalos, de la que salen tallos rematados en flores de distintas especies que cubren el borde en visión desde arriba y lateral.

El tipo oval que presenta la bandeja es el más característico durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, pero el hecho de que el borde vaya seguido, sin adornos, nos ayuda a centrar la pieza en el siglo XVII, ya que este detalle no es propio del siglo siguiente. Por otra parte, la decoración de flores, hojas y tallos de relieve marcado y dibujo ampuloso, está plenamente inserta en el barroco más pleno y avanzado de fines del siglo XVII.

No se conocen publicaciones suficientes sobre piezas de este tipo, con adornos y decoración similares, como para señalar el lugar de realización, ni tampoco para precisar más su cronología.

Estas piezas —cuya finalidad era civil, si bien no se excluye la posibilidad de que excepcionalmente se utilizaran funcionalmente en una iglesia— son muy representativas del barroco hispánico por su opulencia y acusado sentido naturalista. La disposición de hojas y tallos contribuye a crear dinamismo, si bien no se pierde una cierta simetría que da unidad a todo el conjunto.

Lamentablemente la pieza no está marcada, por lo que desconocemos el artífice que la ejecutó de manera tan destacada.

21.–CORONA Fines del siglo XVII

Plata en su color. Abollón en el aro y perdidos varios de los rayos. 17 cm. de altura total; 17 cm. de anchura máxima; 6,5 cm. de diámetro del aro de base.

San Miguel (Hospital de Nuestra Señora del Pilar)

BIBL.: E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 418, fig. 374 A.

Aro de base resaltada sobre la que se eleva una chapa —decorada con cartelas, tallos vegetales y espejos ovales incisos—; sobre ella hay una crestería adornada con los mismos motivos relevados, y en la que alternan rayos flameados con otros rectos, terminados éstos en estrella de ocho puntas.

La corona corresponde a la imagen de la Virgen del Pilar, talla de la segunda mitad del siglo XVII, procedente del hospital del mismo nombre. La estructura de la pieza con halo formado por cerco de rayos —en el que alternan rectos con estrella y flameados— es propia de las coronas de la segunda mitad del siglo XVII y primeros años de la centuria siguiente.

La pobreza del material que evidencia la finísima chapa, se procura compensar —en razón del estilo dominante en la época— con adornos bastante relevados, dentro del pleno barroco, de ahí las tornapuntas vegetales que adornan todo el halo, que son de un relieve pronunciado y que por lo demás contrastan con el resto de la corona trabajada de forma más plana.

Resulta asombrosa la coincidencia —hasta hacer pensar en el mismo artífice— con la corona que se conserva en el convento de Carmelitas de Villalba del Alcor (Huelva). Esta pieza ha sido datada por la doctora Heredia, a fines del siglo XVII, cronología con la que estamos conformes (10).

(10) M.ª C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980, 190, fig. 191.

22.–CORONA Fines del siglo XVII

Plata en su color. Falta una de las imperiales y rota otra; algunos rotos y abollones por toda la pieza. 8 cm. de altura; 6 cm. de anchura máxima y 4 cm. de diámetro el aro de base.

San Miguel (Hospital de Nuestra Señora del Pilar)

BIBL.: E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 418, fig. 374 A.

Sobre un estrecho aro liso, rehundido en su superficie, se levanta una chapa decorada con motivos vegetales y espejos; por encima quedan tres imperiales —formadas por una cadeneta de flores de cuatro pétalos— que rematan en pequeña cruz de brazos biselados terminados en bola.

Esta corona pertenece al Niño Jesús que lleva en sus brazos la Virgen del Pilar. La decoración de tornapuntas vegetales que presenta la pieza, junto con la forma de la cruz de remate y la utilización de una fina chapa trabajada de forma relevada, son características propias de la segunda mitad del siglo XVIII y más aún de fines del mismo siglo, época ésta en la que encuadramos cronológicamente la pieza.

23.–CRISMERA PARA OLEO DE ENFERMOS Jerez 1698

Plata en su color. 29 cm. de altura con tapa; 20 cm. sin ella; 9,5 cm. de diámetro de pie y de boca.

San Miguel

Cuerpo de base octogonal muy alargado, recorrido en todas sus caras con decoración relevada dispuesta en vertical, cuyos motivos son: una cabeza humana que expulsa por su boca un tallo; un cáliz con patena superpuesta en cuatro de las caras alternando con una cruz alada en las cuatro restantes; y por último flores y tallos muy carnosos. La base es plana y está decorada con una flor. Las gruesas sortijas laterales de la zona inferior y superior así como de la tapa, servían para intruducir un cordón que permitiera llevar colgada la crismera en las visitas a los enfermos. La tapa de

planta octogonal comienza con un friso de pequeñas bolas y cruces semejante al del pie del cuerpo; tras una zona lisa también octogonal, una moldura circular, convexa, llena de motivos vegetales y por último un cuerpo acampanado recorrido en el centro por cruces inscritas en círculos y por gallones en la zona superior; como remate una pirámide con bola.

Nos encontramos ante una tipología de crismera bastante extraña, ya que lo normal era realizar crismeras con formas de copa o de vaso, que por otra parte nunca tenían planta poligonal como la presente.

Debido a las sortijas laterales que lleva —por las que iría un cordón para colgarla al cuello— y a la función que todavía hoy desempeña, deducimos que la pieza era el vaso de óleos que se llevaba para ungir a los enfermos.

Por otra parte, en los mandatos de visita de 10 de mayo de 1698 se ordena hacer una pieza que casi con toda seguridad se trata de la que comentamos. Lo que extraña es que se hable de un «vasito pequeño», pues éste es de proporciones mayores, pero el resto de la descripción —que se refiere a que el vaso iría pendiente del cuello al llevar el óleo a los enfermos— concuerda perfectamente con las características de esta pieza. Por otra parte, el estilo de la misma se corresponde con la cronología dada. Además existe un relicario donado por el duque de Arcos a San Juan de Marchena en 1711, que presenta caracteres de estilo semejantes a los de esta crismera, y como vemos, la fecha no está muy lejana a la comentada más arriba (11).

Aparte de la extraña tipología que presenta la pieza, lo que más destaca en ella es la decoración que lo inunda todo (incluso la base, que al no verse podría haber sido lisa) como es frecuente en el barroco avanzado de fines del siglo XVII. La decoración es carnosa y muy variada, con tornapuntas, cabezas monstruosas, vegetación de tallos y flores, etc., todo ello realizado con un relieve muy efectista. También presenta cruces aladas, lo que pone de manifiesto que la pieza fue realizada para el lugar

(11) A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*, Sevilla 1970, n.º 73.

donde todavía hoy se encuentra. Por peculiar queremos resaltar el motivo de pirámide con bola que muestra la persistencia todavía a fines del siglo XVII de elementos que arrancan del siglo anterior.

24.–PORTACORPORALES Andalucía, fines del siglo XVII

Plata en su color. 25,5 cm. de altura; 20 cm. de longitud y 3,8 de fondo.

San Miguel (iglesia de San Pedro)

Caja prismática en forma de libro, con tapa que se abre en la parte superior. Los frentes se adornan con medallones ovalados, uno enmarcado por cartela y tallos vegetales, encierra tiara y llaves entrecruzadas. El de la otra cara contiene una custodia de sol entre nubes y querubines, remata en cruz alada y se flanquea por ángeles; el resto de la superficie está cubierta con tallos vegetales, racimos y otros frutos y cabeza de sátiro en la parte inferior. En la tapa se representa en relieve hojas, flores y frutos y en el centro se eleva una perilla para permitir la apertura. Los laterales de la pieza tienen decoración encadenada de rombos y círculos; dos sortijas a cada lado sirven para intruducir un cordón y colgar la pieza.

Quizá lo más destacable en esta pieza sea su extraña tipología, desconocida totalmente en otros centros plateros, lo que impide que haya publicaciones al respecto. Se trata de una caja para guardar los corporales cuando se llevaba la comunión a los enfermos; hecho éste que indica la especialización por la función a la que llegó la platería española, y más concretamente la andaluza.

Los motivos ornamentales que llenan toda la pieza son propios de finales del siglo XVII. Algunos elementos concretos como la presencia de anillas, el tema de la cadeneta que figura en el canto, o la cenefa de hojas de acanto simplificadas, se encuentran también en otras piezas de época cercana existentes en la iglesia.

La tiara con las llaves indica que la pieza en origen iba destinada a la iglesia de San Pedro —como sabemos, iglesia auxiliar de la de San Miguel— mientras que custodia, racimos de uvas y manojo de espigas, de

la cara opuesta, señalan la finalidad de acompañamiento eucarístico que tenía la pieza.

Atendiendo un poco más a la custodia, su tipología de rayos rectos y flameados, así como la forma que presentan astil y nudo, es característica del siglo XVII. Por otra parte, los motivos de tornapuntas vegetales con formas opulentas, además de las formas simplificadas del acanto, son también temas propios de este siglo.

Por último nos gustaría resaltar que si bien la decoración grabada irá abandonándose en el siglo XVII, en esta pieza todavía está presente en una cara y en el canto, aunque tiene el contrapunto en la decoración en relieve, cargada de temas naturalistas, de la otra cara e incluso de la tapa.

25.–DOSEL ¿Jerez?. Fines del siglo XVII

Plancha de plata en su color sobre terciopelo rojo. Pequeños rotos en el marco exterior y en el águila; el zócalo está suelto. 81 cm. de altura y 56 cm. de longitud el panel central; 25 cm. de altura máxima y 49,5 cm. de longitud el copete y el zócalo.

San Miguel (iglesia de San Pedro)

BIBL.: E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 419, fig. 375 C.

El panel central rectangular en sentido vertical se halla flanqueado por dos marcos decorados con hojas de acanto estilizadas el interior y roleos vegetales el exterior; en el centro se representa un águila bicéfala explayada y coronada, de cuyas patas penden racimos de uvas y haces de espigas. El zócalo y el copete son iguales, de forma rectangular apaisada, y están constituidos por variadas tornapuntas que enmarcan un medallón central, el cual contiene tiara y llaves entrecruzadas.

La obra no aparece documentada, pero el hecho de presentar tiara con llaves indica que se realizaría para la parroquia de San Pedro. La pieza resulta sumamente original e interesante, tanto por la iconografía como por la tipología. El tipo responde a la forma de dosel que servía para cobijar y respaldar a la custodia con el Santísimo, en los momentos

en que se mostraba solemnemente a los fieles. El culto a la Eucaristía propició —de modo especial en Andalucía— la realización en plata de este tipo de piezas que, si bien son más frecuentes en el siglo XVIII, también hay algunos ejemplares del siglo anterior como en este caso.

Tanto la idea de dosel, como la iconografía —águila explayada, bicéfala y con corona imperial—, son de origen regio ya que era frecuente colocar detrás del trono del rey un dosel que lo cobijara; esta tipología de carácter profano-cortesano se ha trasladado en este caso a lo religioso y ello puede explicar la descontextualización de ciertos símbolos como el águila bicéfala coronada, que en ningún momento hace alusión al emperador Carlos V, sino a Cristo y más concretamente a la Eucaristía, lo cual se ve reforzado además por la representación de espigas y racimos, ambos también símbolos eucarísticos.

Estilísticamente se observa en el zócalo y copete que las tornapuntas planas con formas de ese recortadas, muy movidas, además de los ramales vegetales, son motivos típicos del barroco pleno de fines del siglo XVII. Por otra parte, las formas de acanto simplificado que adornan el marco interior del dosel resultan repetitivas y estáticas, aunque se compensan con los roleos curvilíneos del marco exterior acentuados por formas vegetales muy tupidas y de relieve resaltado. Todos estos motivos son igualmente propios de un estilo barroco evolucionado.

Todo el dosel, especialmente la zona del respaldo, está caracterizado por un deseo de llenar la superficie con recuadros y decoración vegetal muy espesa cuyos motivos, aunque se repiten, están empleados con gran variación. Este cierto «horror vacui» tan frecuente en las obras andaluzas, quizá responda a un recuerdo islámico.

Por las razones de estilo aducidas nos inclinamos a encuadrar cronológicamente esta pieza a finales del siglo XVII, si bien no descartamos la posibilidad de que se realizara a principios del siglo XVIII, como sucede con otras piezas de esta iglesia.

26.–ESTANDARTE ¿Segunda mitad del siglo XVII?

Plata en su color. La vara es de metal. Los extremos ligeramente doblados. 9 cm. de longitud y 3,7 cm. de altura.

San Miguel

Plancha rectangular terminada en picos en el extremo. En el centro presenta anagrama de la orden dominica: cruz griega con remates ondulados, inscrita en el círculo.

Resulta frecuente en Andalucía que los atributos iconográficos de los santos —incluso los de talla— se realicen en plata. Por eso allí hubo una variedad extraordinaria, en tanto que esta práctica se utilizó mucho menos en otros centros de la Península.

En este caso la talla corresponde a Santo Domingo de Guzmán y parece realizada ya avanzado el siglo XVII. El atributo que lleva el santo es un estandarte adornado con la cruz de Calatrava.

La pieza es muy sencilla, sin más adornos que la cruz, por lo que conviene atribuirle la cronología de la propia imagen, es decir, la segunda mitad del siglo XVII.

Se halla publicada otra pieza del mismo tipo, aunque en este caso de fines del siglo XVIII, con adornos de rocalla; se trata del estandarte de Santo Domingo que se encuentra en la parroquia de Cortegana (Huelva) (12).

27.–BACULO ¿Segunda mitad del siglo XVII?

Plata en su color. 26 cm. de altura.

San Miguel

Vara cilíndrica lisa rematada en un cuerpo geométrico moldurado. La vuelta, cerrada por completo, se forma con cinco tallos que emergen uno de otro.

(12) M.ª C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980, 247, fig. 277.

En este caso la talla —también de la segunda mitad del siglo XVII y de la misma mano que la anterior— corresponde a Santo Tomás de Aquino; el santo —alado como doctor angélico— lleva bonete, hábito dominico y porta una iglesia en una mano. Su atributo aquí es un báculo de plata de formas simples, con la vuelta formada por tallos surgiendo unos de otros. Este tipo de báculo es frecuente encontrarlo en la segunda mitad del siglo XVII, y por citar sólo un ejemplo andaluz lo hallamos en diversas pinturas de Murillo.

28.–VARAL DE PALIO Segunda mitad del siglo XVII

Plata en su color. Numerosas grietas. 142 cm. de altura total; 8 cm. el remate y 3 cm. de diámetro de vara.

San Miguel

Vara cilíndrica lisa dividida en once secciones. La cabeza de remate consta de un cuerpo cóncavo y otro piramidal de base circular sobre el que descansa una bola.

Apenas presenta interés esta obra, única conservada de lo que probablemente fuera un juego de cuatro o seis piezas.

El remate de pirámide y bola es el único dato que permite una aproximación a la fecha de su realización que debió ser la segunda mitad del siglo XVII, a la vista de la simplicidad y sencillez que presenta.

29.–PATENA Siglo XVII

Plata sobredorada. Bastante desgastado el dibujo. 14,2 cm. de diámetro.

San Miguel

Circular, con ancha orilla sobreelevada respecto al asiento, recorrida en la zona exterior por decoración incisa de roleos vegetales y cartelas circulares albergando los siguientes símbolos de la Pasión: farol; martillo y

tenazas; flagelos; y tres dados. El asiento está muy moldurado y lleva incisas en su centro las tres cruces del Calvario.

No se ha dado a conocer ninguna patena del siglo XVII y tan sólo muy pocas de otros siglos, porque generalmente no suelen presentar ningún motivo que las haga significativas.

La forma con asiento central rehundido que presenta la pieza que comentamos, resulta lo más característico desde el punto de vista tipológico, aunque ignoramos si este detalle sería propio del siglo XVII; apoyamos esta cronología en base a la decoración de la cenefa cercana al borde, en la que las formas vegetales crean un movimiento ondulante de gran finura y perfecto dibujo; por otra parte, los tallos ondulados alternando con los medallones, encuentran paralelismo con fuentes del siglo XVII, lo que justificaría también la cronología dada a la pieza.

30.–CUCHARITA DE CALIZ Siglo XVII

Plata en su color. 7 cm. de longitud; 1,5 cm. de diámetro el cuenco. Inscripción mal impresa en el reverso: YEDRA.

San Miguel (Ermita del Santo Cristo de la Yedra)

Cuenco circular profundo. Mango rematado en sortija de la que sale una arandela, y decorado con un dentado irregular únicamente en la mitad superior.

La forma tan simple y el pequeño tamaño que presentan las cucharillas de cáliz hace pensar de una parte que sean raros los ejemplares marcados y de otra que difícilmente presenten elementos que permitan una clasificación por su tipología, por lo que la cronología que proponemos para ésta y las siguientes en el siglo XVII ha de considerarse sólo aproximada.

Son rasgos característicos de este ejemplar la incisión en parte del mango, en forma espiral, y el remate plano con orificio para la anilla; es probable —aunque no seguro— que estos elementos resulten más propios del siglo XVII que de otra centuria.

31.–CUCHARITA DE CALIZ Siglo XVII

Plata sobredorada. 11,2 cm. de longitud; 2 cm. de diámetro de cuenco.

San Miguel

Cuenco circular profundo con pico en el borde. El mango —muy ensanchado en el centro— está formado por tallos vegetales y tornapuntas decoradas con pequeños círculos.

A pesar de su complicada tipología, los rasgos que se observan no arrojan demasiada luz sobre su clasificación cronológica.

La forma de flor de lis de la que nace un largo tallo, y el dibujo vegetal en el que se observan algunas tornapuntas, permiten, en cualquier caso, proponer los años finales del siglo XVII como posible época de realización de la pieza.

Conviene destacar el extraordinario adorno del mango, frente a la simplicidad que suele ser común en los tipos de cucharilla, cuyos ejemplos más cercanos son los dos que comentamos en este trabajo.

32.–CUCHARITA DE CALIZ Siglo XVII

Plata sobredorada. 9,5 cm. de longitud; 1,5 cm. de diámetro de cuenco. Inscripción incisa en la parte superior del mango: YEDRA.

San Miguel (Ermita del Santo Cristo de la Yedra)

Cuenco circular. Mango liso muy alargado estrechado en su arranque y con orificio en el remate.

La inscripción Yedra nos remonta a los orígenes de la parroquia de San Miguel, la cual se asentó al finalizar la Reconquista sobre una pequeña ermita, la del Santo Cristo de la Yedra, en recuerdo de la cual se conservó, durante mucho tiempo, el nombre de iglesia de San Miguel y del Santo Cristo de la Yedra.

Esta cucharilla resulta más sencilla que la anterior, ya que el mango es plano, sin ningún tipo de adorno.

En cuanto a la cronología, sobre todo por exclusión, pensamos que también puede pertenecer al siglo XVII.

33.–CADENAS Siglo XVII

Oro. 166 cm. de longitud.

San Miguel

Los eslabones se unen entre sí mediante flores, realizadas con siete pequeñas bolitas, semejantes a las que flanquean las caras laterales de las mismas.

Por lo desacostumbrado de esta pieza su clasificación presenta enormes dificultades, a las que se suma el hecho de no conocer con certeza si su destino fue religioso —como es tradición— utilizándose en tal caso como cadena para colgar al cuello la llave del sagrario.

Su origen tipológico debemos buscarlo en las joyas de adorno personal que se colgaban del cuello; desde esta perspectiva de joya civil, parece que los siglos XVI y XVII fueron aquéllos en los que con más frecuencia se utilizaron largas cadenas; a la vista del dibujo y de la forma de los eslabones nos inclinamos a encuadrar la presente pieza en el siglo más reciente de los citados.

Aunque no tiene mucho peso, la obra destaca sin embargo por el esmerado trabajo que presenta, así como por el bonito y apretado dibujo que constituye una fina cadeneta.

34.–BANDEJA Amsterdam, 1653, Johannes Grill

Plata en su color. Grietas en las zonas más onduladas. 38,5 cm. de diámetro. Marcas en el reverso: tres aspas en vertical bajo corona; una A bastante frustra; y la tercera que comprende las iniciales JG dentro de un contorno ochavado.

San Miguel

BIBL.: E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 419.

Circular con borde constituido por ocho grandes gallones decorados con diversas flores y frutas. En el asiento de la bandeja se representan elementos marinos tales como caracolas, conchas y estrellas de mar, inscritos en un medallón rodeado de una cadena de caracoles.

Las marcas, aunque en muy mal estado, nos permiten identificar la localidad y el año en que la pieza fue realizada, así como el artífice que la confeccionó.

La marca de localidad (aspas bajo corona) corresponde a la ciudad holandesa de Amsterdam; el año de realización fue el de 1653, puesto que una de las marcas es una A correspondiente al citado año, y por último, la tercera marca comprende las iniciales del nombre y apellido del autor: Johannes Grill.

Grill fue un conocido platero holandés en su época y sus obras destacaron por su calidad y perfección, tanto en lo que se refiere a técnica como a dibujo y modelado. Este hecho resulta evidente en la bandeja que conserva la iglesia de San Miguel de Jerez cuyo dibujo de ondas incisas se asemeja, por otra parte, al que presenta una bandeja del también famoso platero Michiel Esselbeeck (1611-1671) —contemporáneo de Grill—, conservada en el Museo Histórico de Amsterdam y fechada en 1662.

Por el contrario, la pieza no tiene más que una vaga relación con piezas españolas contemporáneas, relación que se observa en el trabajo en relieve y en la exuberante decoración, propios del barroco avanzado, tanto en Holanda como en España.

Los temas decorativos que cubren toda la pieza son predominantemente marinos, lo cual es lógico, si tenemos en cuenta la enorme importancia que tuvo el mar en la Holanda del siglo XVII. Esta temática en cambio no es frecuente encontrarla en España y tampoco lo es la tipología a base de grandes formas gallonadas que semejan pétales de flor.

Aunque desconocemos cuándo pudo llegar esta pieza a su sede actual, por la época en que debió ser realizada, por su carácter civil, y por la zona en la que se encuentra, podemos deducir que fue traída por comerciantes holandeses cuyo asentamiento en Andalucía fue frecuente en la segunda mitad del siglo XVII. Concretamente en Jerez la presencia de comerciantes

holandeses fue habitual al menos hasta muy entrado el siglo XVIII, pues en las Ordenanzas redactadas por el Colegio de Plateros de Jerez uno de los capítulos se refiere a la existencia en las ferias de piezas procedentes de centros extranjeros entre los que se cita expresamente Amsterdam.

35.–COPA CON ASAS Méjico, fines del siglo XVII. ¿Gabriel Montero?

Plata sobredorada. 11,5 cm. de altura total; 8 cm. sin asas; 19 cm. de anchura máxima; 15,5 cm. de diámetro de boca y 6,8 cm. de diámetro de pie. Marcas en el interior, junto al borde: MON/TERO y en el exterior: cabeza masculina de perfil izquierdo sobre M̊ entre columnas y bajo corona.

San Miguel

El cuerpo de la copa está formado por franjas superpuestas de diez gallones cada una, de perfil conopial, resaltados hacia afuera y rehundidos hacia adentro constituyendo una flor en el fondo. La boca tiene borde polilobulado; las asas son en forma de tornapuntas en ese y el pie, circular, consta de una zona cilíndrica y otra mayor convexa.

La pieza presenta marca de localidad de Méjico y otra personal que corresponde a Gabriel Montero, documentado entre 1686-1698, que aunque pudo ser artífice, más bien nos inclinamos a pensar que fuera Ensayador Mayor. Por otra parte, en los libros de cuentas de fábrica de la iglesia, en visita de 17 de octubre de 1668, aparece documentada «una taza de plata para purificar los dedos de los curas en el sagrario» de la que se dice costó setenta reales y cuatro maravedís. Pero también pudiera darse el caso de que compraran en la iglesia esta pieza de tipo civil para guardar el agua y el vino de las abluciones, en el caso de que el celebrante fuera a binar.

Aunque existen bastantes años de diferencia entre la compra de la taza y la primera fecha en que aparece documentado Gabriel Montero, no es imposible que se trate de la marcada por él y que se utilizara en la iglesia para algunos de los fines indicados.

Sin embargo la función original de esta pieza fue la de copa para beber y esto lo demuestran tanto las representaciones pictóricas como los inventarios que al hablar de ella se refieren a «copa de bocados» o «vaso abar-

quillado de bocados» que probablemente era el nombre con que se la denominaba entonces y que debía provenir de la forma lobulada del borde.

Son numerosas las representaciones en que aparecen copas de este tipo, pero se puede citar especialmente la que se representa en un cuadro de Juan Bautista Espinosa, fechado en 1624 y conservado en una colección particular inglesa, donde la copa aparece sobre una salva con pie, cuya finalidad era exclusivamente la de sostener objetos para beber (13). Por otra parte, podemos citar como ejemplo la que aparece en una obra de mediados del siglo XVII atribuida con dudas a Pereda, que se encuentra en el Palacio de Riofrío (14), en este caso la copa se presenta sobre un jarro de pico, tipo muy característico de la Corona de Castilla; otro ejemplo es el que aparece representado sobre una bandeja de Francisco Palacios en la colección Harrach de Viena, obra fechada en 1648 (15).

También se citan copas de estas características en numerosos documentos. En una tesis de licenciatura sobre la platería de la Catedral de Jaén se estudia una de Guatemala fechada entre 1675 y 1685 (16). En ese trabajo se citan también otros ejemplares conocidos: uno con marca de Zaragoza de fines del siglo XVI, en la colección Rabasco de Vitoria (17), y otro en el Museo Victoria y Alberto de Londres con supuesta marca de Alcalá de hacia 1640 (18). Por nuestra parte hemos localizado una copa de este tipo con salva a juego, ambos sobredorados, en la iglesia de San Dionisio de Jerez, y aunque no llevan marca son sin duda del siglo XVII. Sabemos por

(13) C. HERNMARCK, *The art of the european silversmith 1430-1830*, Londres 1977, II, ilust. 641.

(14) A. E. PEREZ SANCHEZ, *Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid 1978, fig. 47.

(15) A esta pieza se la denomina catavinos y aparece representada en los siguientes Catálogos: VARIOS, *Velázquez y lo velazqueño*, Madrid 1960, 123, lám. XCVIII; VARIOS, *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas*, Madrid 1981, n.º 32.

(16) B. SANTAMARINA NOVILLO, *Plata y plateros en la Catedral de Jaén*, Madrid 1982 (inédito), 95-100.

(17) J. RABASCO CAMPO, *Los plateros españoles y sus punzones*, Vitoria 1975. En esta pieza la denominación que figura es la de catavinos.

(18) CH. OMAN, *The golden age of hispanic Silver 1400-1665*, Londres 1968, fig. 261.

documentación que pertenecieron a la marquesa de Casiña y que en 1830 se los compró la Hermandad del Santísimo de la citada iglesia para emplearlos en el sagrario.

Según parece estas copas eran típicamente hispánicas, ya que no se conocen semejantes en otros países. En el siglo XVIII, cuando llegó a la Península el influjo francés, estos tipos dejaron de realizarse.

En todos los casos conocidos la tipología resulta coincidente en lo esencial; forma lobulada del borde que se prolonga por el cuerpo, con un número variado de lóbulos —aunque suele ser bastante abundante— con dos asas laterales en forma de tornapunta —como corresponde al siglo XVII— y un pie circular muy pequeño. Lo que varía más es la forma agallonada que adopta el cuerpo y que siempre se refleja hacia el interior, cuyo dibujo presenta bastante variedad.

Por las noticias que tenemos la pieza fue bastante corriente, pero hoy resulta rara ya que su origen civil y su realización exclusiva en el siglo XVII hacen que lleguen pocos ejemplares hasta nosotros. Todos los conservados muestran una alta calidad que en parte puede deberse a la belleza de la estructura y a la elegancia con que se resuelve la superficie del cuerpo.

Entre los ejemplares conocidos destaca el que comentamos por ser más bello que los que aparecen en las pinturas citadas, ya que el cuerpo no es liso, sino que hace dibujo y la boca es de tipo circular, lo que produce una figura geométrica muy perfecta y bella en sí misma; por otra parte, su importancia se ve acrecentada por ser el único ejemplar mejicano conocido, siendo claro en este caso que el tipo pasaría de España a Méjico.

36.–CRISMERAS Méjico, fines del siglo XVII

Plata en su color. Desprendida una de las alas a los pies de la cruz; perdida una letra de remate de los vasos. 30,5 cm. de altura total; 22 cm. de anchura; 16 cm. de diámetro de pie y 5 cm. de diámetro la boca de los vasos. Incisa en el reverso del pie una D. Marca en el borde del pie por el interior: cabeza masculina, frustra casi por completo, sobre M entre columnas.

San Miguel

Pie circular formado por una zona superior ornada con cuatro querubines fundidos sobre gallones incisos, y otra inferior con hojas de acanto alternando con espejos, ambos incisos. El astil consta de un fuste salomónico, otro cuerpo periforme alargado y como remate un Crucificado con dos grandes alas a los pies. Dos vástagos laterales, que arrancan por encima del fuste salomónico, y tienen forma de tornapunta en ese con hojas de acanto superpuestas, sustentan los recipientes. Estos son de tipo cilíndrico y base esferoidal con tapadera cupuliforme (que remata en cruz en el vaso del crisma); la decoración en la base y en la tapa es a base de hojas de acanto sobrepuestas.

Aunque la marca no se ve completa lo que se aprecia es una parte de la cabeza de Hércules y la inicial M; esta marca, que corresponde a la ciudad de Méjico, es posterior a la que lleva la «o» sobrepuesta a la mayúscula y se documenta en la segunda mitad del siglo XVII y primeros veinte años del XVIII, ya que después se generalizó la marca del Ensayador Mayor que aquí no aparece todavía. Por razones de estilo parece preferible centrar la datación a fines del siglo XVII.

Resulta curioso que estas crismeras, evidentemente mejicanas como muestra su marca, respondan con bastante similitud a una tipología de crismeras muy frecuente en Andalucía. Efectivamente el tipo de vástago —del que salen brazos que sustentan los vasos del crisma— cuenta con bastantes ejemplares desde el siglo XVI y han sido publicados con marca de Sevilla y Ecija (19). Este hecho obliga a suponer que en la época en que nos encontramos —pleno siglo XVII— todavía muchas características de la plata mejicana fueron tomadas de la plata peninsular.

Los ejemplares andaluces conocidos más antiguos son de fines del siglo XVI persistiendo el tipo hasta comienzos del siglo XIX, pero el modelo de crismeras con brazos laterales ya se conoce también desde el siglo XVI en piezas de Zaragoza y Sigüenza, si bien éstas no coinciden tanto como las andaluzas con la mejicana que comentamos.

(19) Véanse ejemplos numerosos en M.ª J. SANZ SERRANO, *Orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla 1976, y en M.ª C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980.

Desde el punto de vista estructural destaca el astil salomónico que, si bien fue extraordinariamente conocido en la segunda mitad del siglo XVII en las columnas de los retablos, no lo fue tanto en la plata española en la que rara vez encontramos esta forma de astil; como excepción podemos citar el relicario de San Blas en la Colegiata de Talavera (20).

Por lo que respecta a la estructura del pie, circular con varias molduras convexas decoradas, es la habitual en esta época, pero se nos antoja demasiado amazacotada la presente al ser —a nuestro juicio— excesivamente ancha la zona decorada con motivos incisos.

La decoración no parece presentar particularidad con respecto a lo que hacia 1700 se estaba haciendo en la Península, tal es por ejemplo el empleo de hojas de acanto sobrepuestas, querubines, gallones o espejos, motivos muy frecuentes en la platería española que, como vemos, heredó la mejicana.

Por otra parte, observamos la presencia de la cruz alada a los pies del árbol, esto indica que la obra pudo ser realizada para ser donada expresamente a la iglesia de San Miguel; de ser así, seguramente el donante era un jerezano, residente en Méjico, que encargó la pieza para su parroquia, fenómeno éste muy frecuente hasta el siglo XIX.

37.–FRONTAL DE ALTAR ¿Méjico? Fines del siglo XVII

Plancha de plata en su color sobre soporte de madera; sobredorados los querubines y otros pequeños motivos decorativos. Perdido casi por completo el marco exterior liso y algunos de los adornos; numerosos abollones. 105 cm. de altura; 416 cm. de longitud. Inscripción en la parte superior del corazón que ocupa el centro del frontal: PANIS VIVUS, QVI, DE, COELO, DESCENDI...

San Miguel

Forma rectangular muy apaisada con marco exterior liso rehundido. El interior se encuentra dividido en dos zonas —mucho más ancha la inferior— separadas entre sí por una franja decorada con querubines sobrepuestos y por debajo hojas inscritas en semicírculos.

(20) M. PEREZ GRANDE, *La platería en la Colegiata de Talavera*, Toledo 1985, 108, fig. 31.

En la zona superior alternan seis espacios rectangulares, cubiertos de una exuberante decoración vegetal, con cinco tondos en los que se representa de izquierda a derecha: El ángel invitando a comer a Elías; Sacrificios de Abel y Caín; el Cordero Místico que porta estandarte con una filacteria en la que se lee ECE AGNUS DEI, está tumbado sobre el libro del que penden los siete sellos; el regreso de los exploradores de la Tierra Prometida; y el sacrificio de Elías en el Monte Carmelo.

La zona inferior consta de cinco espacios rectangulares —mayor el central— decorados con variadas flores que entrelazan sus tallos llenando completamente la superficie; en medio de esta decoración destacan los siguientes motivos de izquierda a derecha: el pelícano con sus crías; un gran ángel dirigiéndose hacia el centro; otro ángel turiferario; en el centro la cabeza de un querubín y por debajo un enorme corazón, lleno de adornos superpuestos y con un medallón en la parte alta donde figura la inscripción citada y el anagrama de Cristo; al lado derecho del corazón otros dos ángeles semejantes a los anteriores; y por último el ave fénix.

Los frontales de plata en sustitución de los de tela, comienzan a ser pieza relativamente frecuente en España desde mediados del siglo XVII, alcanzando una mayor difusión a lo largo del siglo siguiente. Todavía se conserva un número importante de ellos por toda la Península, especialmente en Andalucía, siendo la propia ciudad de Jerez buena muestra de ello al contar con varios ejemplares repartidos por sus iglesias.

Esta pieza también alcanzó mucho desarrollo en Hispanoamérica, principalmente en Méjico, desde donde se enviaron algunos a España como lo prueban los documentos además de las marcas. En vista de este hecho los frontales mejicanos que llegaron a España debieron influir en los que en este país se realizaban, pero al no existir ningún estudio sobre este tipo de obras no resulta fácil precisar qué características son distintivas de Méjico o de España.

Sí podemos indicar, sin embargo, que los frontales madrileños desde el siglo XVII —relativamente abundantes— o los de Salamanca desde el

siglo XVIII, presentan características diferentes a los ejemplares andaluces y americanos. En los frontales andaluces que conocemos —aunque suelen ser del siglo XVIII— se observa un mayor desahogo en el adorno, concediendo cierto valor a los fondos lisos.

El ejemplar que nos ocupa estuvo destinado en origen al altar mayor, pero actualmente se encuentra exento y sin exponer; presenta una estructura —de franja más estrecha en la parte superior— que parece más bien ser propia del siglo XVII con prolongaciones hasta el siglo XVIII. El carácter de la decoración coincide con la época señalada, dado que predominan las formas vegetales de flores y tallos tomados desde distintas perspectivas y dibujados de forma exuberante y naturalista, llenando por completo la superficie de la pieza, aunque manifestando un evidente principio de simetría.

Es precisamente esta extensión tan tupida de la decoración, además de las características concretas de los motivos florales que aparecen, así como ciertos exotismos que se aprecian en algunos ángeles —especialmente el que aparece al pie del corazón central— lo que nos hace pensar en un posible origen mejicano de la obra. Por otra parte, y aunque sea un detalle secundario, también podemos indicar que tan sólo conocemos un frontal cuyo motivo principal sea el corazón: nos referimos al frontal de Acatzingo en Puebla de Méjico (21).

Desde el punto de vista iconográfico resulta claro que se trata de un frontal centrado en la Eucaristía, como corresponde por otra parte a un altar mayor; a ello obedece la idea del amor que está presente en la Eucaristía gracias al corazón citado que incluso lleva una placa añadida con un texto alusivo al citado sacramento.

Las representaciones de pelícano y ave fénix son símbolos frecuentes en piezas eucarísticas como cálices y custodias a lo largo de todo el siglo XVIII. En el cordero es obvia la referencia Cristológica, mientras los temas del Antiguo Testamento que se representan en los medallones de la franja superior hacen referencia a la prefiguración del sacrificio de Cristo —como

(21) L. ANDERSON, *El arte de la platería en Méjico*, Méjico 1956, fig. 61.

es el caso de los sacrificios de Abel y de Elías— o de modo más directo a la Eucaristía —en el otro de Elías y en el del retorno de la Tierra Prometida—.

Aunque las obras mejicanas —y más cuando se trata de cubrir grandes superficies como la de un frontal— presentan en ocasiones alguna debilidad en el dibujo e incluso cierta tosquedad técnica, no cabe afirmar esto en la obra que comentamos, al menos de forma general, puesto que figuras como la de Abel, o las enormes de los ángeles que flanquean el corazón, resultan de indudable belleza, calidad y expresividad y, por otra parte, la enorme variedad de formas vegetales está muy bien conseguida.

38.–JOFAINA ¿Méjico? Hacia 1700

Plata en su color. 43 cm. x 32,5 cm.

San Miguel

Cuenco oval muy profundo sin decoración, con orilla recortada, moldurada mediante remate mixtilíneo y concavidades de distinta dimensión.

Esta pieza carece de marcas y no está documentada su adquisición. Seguramente se trata de la que Marcos Espinosa de los Monteros limpia y adereza en 1799 y a la que se denomina palangana, nombre éste que sigue utilizándose actualmente, debido a su función de fuente para recibir el agua del jarro en los bautizos. Sin embargo el término adecuado pensamos que es el de jofaina, si atendemos a la época en que fue realizada.

En cuanto al centro en que se ejecutó, es muy probable que fuera Méjico, ya que existe una pieza de extraordinario parecido en una colección privada de esta ciudad (22). Tan sólo existe una leve referencia entre ambas en el recorte de la orilla en los lados cortos, siendo además únicamente seis centímetros más ancha la que se encuentra en Jerez. Anderson data la pieza mejicana como anterior a 1700, aunque no ofrece justificación

(22) L. ANDERSON, *op. cit.*, 58.

ni comentario alguno, y por lo que parece deducirse la pieza no lleva marcas como en el caso de la de San Miguel.

Conocemos varias jofainas más, también bastante semejantes. Una de ellas se conserva en la Catedral de Cuenca y está marcada en Córdoba por el contraste Taramas, por lo que debe datarse entre 1738 y 1757. Hay otra parecida —a la que se denomina bacía— con marca de Lisboa hacia 1720, en la colección Ribeiro do Espirito Santo de Lisboa (23); otra similar, sin marcas, en el palacio de Ajuda en la misma ciudad que la anterior, de fines del siglo XVII (24). Por su parte, Hernández Perera ha publicado otros dos ejemplares similares, uno al que denomina «lavabo neoclásico de la Escuela de Martínez» conservado en la Catedral de las Palmas (25), y otro bastante semejante al que comentamos pero con decoración en relieve de tipo vegetal. Esta jofaina se encuentra en la Basílica del Pino de Teror (Gran Canaria) y con toda probabilidad es mejicana, aunque carece de marcas; el autor la denomina «indiana» (26).

Lo normal es que esta tipología tuviera su origen en la Península, pasara luego a Portugal y también a Canarias y más tarde se difundiera por América, pero insistimos en que la similitud más clara es con la pieza mejicana, por lo que por fuerza debemos pensar en Méjico como centro de realización de la pieza que estudiamos.

Este tipo de piezas de mucho peso y gran calidad técnica son propios del siglo XVII e incluso de comienzos del siguiente, antes de la penetración de modelos franceses en España. Además, desde 1733 son más frecuentes las marcas en la platería mejicana porque el Ensayador Mayor González de la Cueva parece haber sido muy estricto en el asunto del marcaje. Por eso lo normal es que la pieza se realizara a fines del siglo XVII o en los primeros años del siglo XVIII y por tanto no lejos de lo apuntado por Anderson, pero teniendo en cuenta la existencia de la pieza cordobesa y de una de las

(23) R. DOS SANTOS, e I. QUICHO, *Ouriversaria portuguesa nas colecçoes particulares*, Lisboa 1974, 182-184, fig. 284.

(24) *Ibidem.*

(25) J. HERNANDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, Madrid 1955. 154, fig. 39.

(26) *Op. cit.*, 189, fig. 66.

portuguesas, no descartamos que su cronología corresponda al primer tercio del siglo XVIII.

Esta obra, de carácter civil, dato que resulta interesante por sí mismo, debido a la escasez de piezas que se conservan de este origen, merece además una enorme consideración puesto que se trata de un ejemplar magnífico, de tipología nada frecuente, peso elevado y trabajo a martillo, mostrando una gran calidad técnica y artística, síntesis de la floreciente platería hispánica en el siglo XVII y comienzos del XVIII.

39.–GUION ¿Jerez? Comienzos del siglo XVIII

Plata en su color; sobredorados los remates del árbol. 31,5 cm. x 29 cm. y 3,5 cm. de diámetro de los brazos.

San Miguel

Cruz latina de brazos cilíndricos decorados con flores dispuestas en sebka y terminados en jarroncitos con remates de cono y bola. De la zona inferior del brazo vertical surgen unas alas desplegadas que tocan en su extremo a ambos lados del brazo transversal.

La principal originalidad de esta pieza reside en las grandes alas que flanquean el árbol de la cruz y que corresponden, como en tantas otras piezas, a la dedicación de la iglesia a San Miguel, lo que implica, casi con absoluta seguridad, que la pieza fuera encargada en el propio Jerez.

En los brazos se ha preferido la forma cilíndrica sobre la diédrica o plana —que suelen ser las más frecuentes— quizá para conseguir más volumetría y opulencia según es propio del barroco avanzado, como también lo son las pirámides con jarroncitos de perfiles curvados muy movidos, que sirven de remate a los brazos y que nada tienen que ver con las típicas pirámides con bola que tanto desarrollo adquirieron desde su primera utilización en El Escorial. A los mismos conceptos ornamentales del barroco pleno hay que añadir la decoración floral de toda la cruz, dispuesta en forma romboidal —como ancestral recuerdo islámico— y el afán naturalista —aunque forzadamente utilizado— con que se han representado las

alas, en las que un característico horror vacui parece extenderse y dominar toda la superficie. El dibujo de las rosetas será seguido —quizá por otro platero, debido a la distinta calidad de ambas piezas— en los varales que más adelante se comentarán.

Aunque se trata de una pieza muy simple, el platero ha superado la visión meramente funcional, realizando una labor minuciosa, detallada y equilibrada, con mucha elegancia.

40.–JUEGO DE SEIS VARALES DE PALIO ¿Jerez? Comienzos del siglo XVIII

Plata en su color. Diversas abolladuras y deformaciones. 279 cm. de altura; 3,5 cm. de diámetro de la vara.

San Miguel

La vara, cilíndrica, está formada por doce cañones, alternando uno liso con uno decorado a base de flores de cuatro pétalos inscritas en rombos. El remate lo forman un pequeño tramo cilíndrico, uno hiperboloide, otro esférico —dividido a media altura— y un cuerpo troncocónico terminado en bola.

Se trata de un juego de varales —especialmente por lo que respecta a la cabeza— bastante simple y tosco que no permite precisar con exactitud su cronología. Atendiendo a la ornamentación de la vara —que casi con seguridad imita la del guión antes comentado, aunque con menos finura y alguna leve diferencia— aventuramos que la realización debió estar cercana a los primeros años del siglo XVIII.

41.–CRUZ DE LA MANGA Jerez, hacia 1700

Plata en su color. Diversos abollones en la vara. 262 cm. de altura; 26 cm. x 19 cm. la cruz y 12 cm. de altura la manzana.

San Miguel

Cruz latina de brazos biselados lisos que rematan en pequeñas cresterías. Manzana de perfil sinuoso dividida en tres zonas: convexa la central y ligeramente cóncavas las otras dos, adornadas todas ellas en su superficie con espejos y hojas de acanto grabadas; sendas tornapuntas adosadas y fundidas —de dibujo muy quebrado— separan una zona de otra. Vara cilíndrica, lisa, dividida en varias secciones.

Las numerosas menciones que se hacen en la documentación a una cruz de la manga —calificada de grande en numerosas ocasiones—, además de la inconcrección que hay en muchas de estas referencias, ya que la mayoría se refieren a aderezos, hace muy difícil el descubrimiento del autor e incluso de la época en que se realizó esta obra, por lo que para su estudio y datación deberemos guiarnos únicamente por aspectos estilísticos, aún con el riesgo de que pueda tratarse de una pieza bastante arreglada que incluso tenga partes de otras épocas.

Algunos detalles estructurales, como la forma diédrica de los brazos, o las asillas que se superponen en el nudo, nos inclinan a pensar que la obra se realizó en el siglo XVII, preferentemente en sus años finales.

Por otra parte, la disposición de las molduras del nudo o manzana es bastante coincidente con la que presentan los cetros de 1707 que luego se estudiarán, lo que confirma que esta cruz debió de realizarse en una fecha cercana a 1700.

Por lo que a decoración se refiere, ésta no es sin embargo similar a la de los cetros, pues aunque ambas piezas se adornan con hojas de acanto, el dibujo de una y otra pieza es bien diferente y por otra parte, la cruz presenta espejos y los cetros no.

42.–JUEGO DE CUATRO CETROS Jerez 1707. Martín de Mendoza

Plata en su color. En uno la cabeza de remate no es la original; perdidas algunas cresterías y cabezas de remate; abollones en las varas. 178 cm. de altura; 17 cm. el remate; 3 cm. el diámetro de la vara.

San Miguel y San Pedro

El remate de los cetros consta de cúpula terminada en perilla, decorada con hojas de acanto grabadas y separadas en sus secciones por tornapuntas con contario en la cresta. Por debajo queda un cuerpo hexagonal cuyas caras —en las que alternan tiara con llaves entrecruzadas y cruz alada— se separan con crestería vegetal. A continuación un grueso toro recorrido por tornapuntas que rematan en dos de los casos en cabeza monstruosa; sigue una moldura de perfil convexo decorada con hojas de acanto que da paso a la vara, la cual llena sus ocho secciones mediante flores inscritas en rombos.

Aunque estas piezas carecen de marcas, parece que con seguridad podemos identificarlas con los cuatro cetros que en 1707 realizó Martín de Mendoza, cumpliendo un mandato de la visita de 1704.

Por otra parte, el hecho de llevar las insignias de San Pedro y de San Miguel, descarta la posibilidad de que fueran encargadas por ninguna Cofradía y confirma el que fuera la fábrica de San Miguel quien costeara la obra, encargando su realización a Martín de Mendoza, platero oficial de la iglesia en esa época.

En cuanto a la estructura de estos cetros conviene destacar la forma arquitectónica de la cabeza del cetro que parece enteramente un templete formado por basamento y entablamento —entre el cuerpo hexagonal— y rematado en cúpula.

Por lo que respecta a la decoración, el motivo de las tornapuntas con cabezas monstruosas originario del siglo XVI, persiste en siglos posteriores. Las pequeñas cresterías verticales —a modo de contrafuertes— en las aristas del cuerpo principal, son un rasgo distintivo de muchas piezas jerezanas; y respecto al detalle de las tornapuntas de la cúpula, cuya cresta tiene forma de contario, es éste un motivo muy difundido en otros centros plateros, sobre todo desde fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. Por último, la decoración dominante de hojas de acanto —tanto en la cúpula como en las molduras inferiores— es muy común en la platería castellana y andaluza en torno a 1700.

43.–LUNA ¿Jerez? Primer cuarto del siglo XVIII

Plata en su color. Diversos rotos y abollones. 46,5 cm. de altura máxima; 71 cm. de longitud; 20,5 cm. x 22 cm. el medallón.

San Miguel

Consta de una franja superior lisa y una inferior decorada con tallos vegetales relevados; el centro lo ocupa un medallón sobrepuesto realizado mediante cabezas de querubines resaltadas, que enmarcan el anagrama mariano, sobre el que descansa la cruz alada.

El hecho de que aparezca la cruz alada, atributo iconográfico de San Miguel, indica que es obra realizada para una imagen de la Virgen perteneciente a la iglesia del mismo nombre. Debió de tratarse de un encargo realizado por alguna Cofradía o devoto de la Virgen a la que iba destinado el atributo.

Dado que la forma es prácticamente inmutable en este tipo de piezas, respondiendo a la idea de creciente lunar, y que por otra parte la pieza no es de muy buena calidad, en lo que hay que hacer más hincapié es en la decoración, que iconográficamente se centra en querubines y roleos y desde el punto de vista técnico en un relevado alto —con formas vegetales naturalistas— propio del barroco avanzado, ya de comienzos del siglo XVIII.

44.–MANIFESTADOR Jerez. Antes de 1720. Nicolás Fernández

Chapa de plata sobre soporte de madera. Los aletones laterales que están unidos actualmente al panel principal no pertenecen a la pieza original; muy perdidos los bordes de casi todos los paneles. 187 cm. de altura y 110 cm. de longitud el panel central; 24,5 cm. de altura y 185 cm. de longitud el panel A; 24,5 cm. de altura y 45,5 cm. de longitud los paneles B y B'; 30 cm. de altura y 71 cm. de longitud los paneles C y C'; 29,5 cm. de altura y 88 cm. de longitud el panel del cordero; 166 cm. de altura y 34,5 cm. de longitud los dos aletones laterales.

San Miguel

BIBL.: M.ª J. SANZ SERRANO, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla 1981, 31 y 32.

El manifestador se halla fragmentado actualmente en numerosas par-

tes. El panel principal es rectangular, muy alargado en sentido vertical y compartimentado geométricamente en su superficie a base de distintos polígonos ornados con variada decoración vegetal, tornapuntas y algunas cabezas de querubín; en el centro, dentro de un gran rombo, se representa el pelícano alimentando a sus crías. Los aletones laterales se adornan con guirnalda vegetal y ángeles en el extremo inferior.

Los dos paneles B y B' —probablemente unidos en origen— constan de un marco de tornapuntas flanqueando una zona rectangular cubierta con exuberante decoración vegetal de tallos y variadas flores. El panel A es igual a estos dos pero mucho más largo. Los paneles C y C' se decoran con diversos motivos vegetales entrelazados a un lado, y con un cesto conteniendo flores, panes y racimos al otro lado. En otro panel —que debe ser algo posterior al resto del manifestador— se representan a ambos lados dos jarrones con flores y en el centro el Cordero Místico sobre el libro.

En la documentación consta en visita efectuada en marzo de 1722 —pero refiriéndose a fecha anterior (marzo de 1720) que es hasta cuando trabajó Fernández en la iglesia en este período— que por estar viejo y quebrado el manifestador se fundiera realizándose uno nuevo aprovechando la plata del viejo. Este hecho parece no ofrecer dudas, sin embargo es de extrañar la escasa cantidad que recibe por su hechura, en la única partida de la que hay noticias; por lo que creemos que fue únicamente alguna parte deteriorada la que fundiría y reharía después.

M.ª Jesús Sanz, en el libro citado líneas más arriba, atribuye este manifestador a Juan Laureano de Pina, sin otra justificación que las similitudes de estilo, similitudes que por otra parte nosotros no apreciamos ni compartimos.

La pieza se encuentra actualmente muy fragmentada. Es posible que su reconstrucción fuera la siguiente: Las alas del panel principal no serían las que actualmente lleva, porque éstas corresponden al siglo XIX, sino que probablemente irían a un lado el panel A y al otro el B y B' unidos, pues la altura de estos paneles coincide con la altura total del central, las anchuras son las mismas en ambos y por otra parte con las bisagras —que todavía se conservan— se encajarían al cuerpo principal. Los paneles C y

C' en principio deberían ir en la base o en el remate —por su disposición decorativa en horizontal— pero las medidas no coinciden como para una identificación concreta y por otra parte no hay que descartar la posibilidad de que hubieran servido como cubiertas de las gradas que antiguamente quedaban sobre la mesa del altar. El panel del cordero parece que fue hecho en fecha algo posterior a la del manifestador, imitando el trabajo de éste; es probable que ocupara el centro de las gradas o que fuera colocado como zócalo o remate del manifestador, aunque esto no podemos asegurarlo, ya que sus dimensiones no se corresponden con la altura de aquél.

Los dos temas principales que presenta la pieza: el pelícano con las crías en el centro y el cordero en la parte inferior, son clara alusión eucarística como corresponde a este tipo de obras que servían de fondo para exponer la custodia con el Santísimo en los momentos solemnes; por otra parte, también aparecen otros símbolos eucarísticos como panes y racimos en los otros paneles.

Si como parece deducirse por la documentación la obra está hecha en Jerez, su estilo manifiesta las profundas relaciones estilísticas existentes entre la platería española, especialmente la andaluza, y las platerías hispano-americanas, sobre todo la mejicana. Aunque éste es un tema del que aún se sabe muy poco, existen evidentes concomitancias entre ambas platerías sobre todo en lo que a frontales se refiere. Las coincidencias que se observan en piezas de este tipo, de época barroca avanzada, se refieren tanto al aspecto técnico —en el que se emplea exclusivamente la labor de relevado— como en el temático —donde predominan esencialmente los roleos y tornapuntas vegetales, al margen de alguna figuración concreta—.

Por otra parte, la acusada tendencia al horror vacui que se da en toda la superficie de la pieza, así como la organización del espacio a base de cuadriculaciones enmarcadas por estrechas cenefas, tienen su origen que se debe remontar a época islámica.

45.–ARAÑAS (par) Jerez 1725. Diego Montenegro

Plata en su color. Deteriorados los platillos que quedan bajo los mecheros; los vástagos no están bien sujetos; en una de las arañas la anilla superior no es de plata. 33 cm. de altura; 11 cm. de distancia entre los brazos.

San Miguel

Boya de perfil sinuoso constituida por molduras convexas arriba y abajo decoradas con hojas de acanto, y por un amplio cuerpo central dividido a media altura por dos baquetones; en esta zona predomina la decoración de tornapuntas vegetales, alternando con cruces aladas en la parte inferior. De este cuerpo salen tres vástagos —formados por varias tornapuntas— en cuyo extremo apoya un platillo con mechero cilíndrico liso. De la parte superior de la boya arranca un cañón cilíndrico recorrido por algunos filetes y terminado en anilla.

Las arañas fueron difundidas ya en el siglo XVII tanto en el ámbito civil, como pieza de iluminación doméstica, como en el religioso, si bien en este caso eran más frecuentes las lámparas, puesto que al ser habitualmente objetos donados por particulares, éstos preferían que fueran piezas aparentes y de envergadura, en tanto que la araña, pieza de mayor simplicidad, podía ser costeada sin problemas por la fábrica de la iglesia.

La importancia de la pieza que nos ocupa estriba en que aparte de ser uno de los escasos ejemplares conservados, se conoce documentalmente la cronología —1725— y el artífice —Diego Montenegro— autor, como veremos, de varias obras conservadas en la iglesia.

La fecha de 1725 confirma lo que veremos en otras piezas de San Miguel, en el sentido de que la decoración de tornapuntas vegetales y de formas de acanto que empieza a utilizarse a fines del siglo XVII se prolongará al menos hasta el primer cuarto del siglo XVIII dentro del mismo estilo barroco avanzado.

46.–PERTIGA Jerez 1734. Diego Montenegro

Plata en su color. Perdidas tres de las cabezas monstruosas y una pequeña parte de las cresterías verticales; diversas abolladuras en la vara. 153 cm. de altura; 17 cm. de altura la cabeza de remate; 3 cm. de diámetro de la vara.

San Miguel

Esta pieza, en estructura y decoración, es semejante a los cetros comentados en el n.º 42 del catálogo, tan sólo puede destacarse la menor altura de la vara, en tanto que la cabeza de remate conserva las mismas proporciones que en el caso de los cetros.

Aunque la pieza es en todo semejante a los cetros ya estudiados, nos inclinamos a pensar que la pértiga no se hizo en 1707 como aquéllos, ya que en esa fecha sólo se habla de un número determinado, el de cuatro, sin duda los conservados, y en ningún momento se dice que se hiciera una pértiga. Sin embargo, la pieza que comentamos bien puede tratarse de la pértiga que en 1734 realizó Diego Montenegro.

El hecho de que los plateros que realizaron los cetros y la pértiga sean distintos, y por otra parte de que existan casi treinta años de diferencia entre la realización de una y otra pieza, no es impedimento para que ambas sean prácticamente iguales, puesto que probablemente a Diego Montenegro se le encargó que copiara fielmente los cetros en su pértiga para tener así dos piezas a juego, si bien no hay que descartar la posibilidad de que esta idea fuera del propio platero.

47.–RELICARIO ¿Jerez?, antes de 1736

Plata en su color; sobredoradas la corona de remate y las cuatro alas que rodean la cruz; cristal en el tubo. 45 cm. de altura total; 17,5 cm. de altura del tubo; 11,5 cm. de diámetro de éste y 17,5 cm. de diámetro de pie. En la moldura convexa del pie: escudo cuartelado flanqueado por un guerrero y un Hércules a ambos lados y por una corona con filacteria en la que se lee la siguiente leyenda: TODO/PERECE SOLO/LA VIRTUD PE/RMANECE. Sobre el todo leyenda AVE MARIA en el comble. En los cuarteles águila explayada; brazo armado con espada; cruz sobre cañas y cañas con bordura de aspas; el sobre el todo del todo con bordura de aspas asimismo. En el borde exterior del pie se lee la siguiente inscripción: D. JOANNES GASPAR DE CAÑAS TRUXILLO HVIVS ECLESIAE PATRONVS DONO DEDIT.

San Miguel (Cofradía de la Vera Cruz)

BIBL.: E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934, 419.

Tubo cilíndrico, de cristal, con cuatro franjas verticales adornadas arriba y abajo por querubines; cubre con tapa circular de perfil sinuoso y elevación central sobre la que se asienta una corona de chapa decorada con tornapuntas en ce. En el interior del tubo hay una cruz latina de cristal —enmarcada por unas alas y elementos de filigrana en la parte superior— que alberga un pequeño trozo del «lignum crucis» también en forma de cruz. El astil se inicia con una moldura cóncava que entonca con la base del viril que es cilíndrica; siguen el nudo, en forma de toro, una moldura de tipo jarrón entre dos anillos salientes, y otra cóncava similar a la anterior. Pie circular constituido por una peana cilíndrica y una amplia moldura troncocónica de superficie rehundida.

El donante de la pieza, Juan Gaspar de Cañas Trujillo, fue el tercero del nombre en su familia (27). Sabemos por un documento conservado en la Cofradía de la Vera Cruz (28) que donó esta pieza en 1736 a la citada Cofradía de la que fue patrono unos años más tarde, en 1749 (29); por otra parte, el donante era protector de la iglesia de San Miguel, a la cual estaba vinculada toda su familia, lo cual explica sin duda las alas que lleva la cruz, símbolo del Arcángel, y su actual emplazamiento en la citada iglesia.

Observando la fecha de donación y el estilo de la pieza, podemos establecer la cronología en torno al primer cuarto del siglo XVIII o poco más.

El astil y el pie son modelos típicos del siglo XVII; como elemento avanzado destaca la elevación troncocónica en el centro del pie, sobre la que descansa el astil; por otra parte, resulta peculiar el toro que va sobre el nudo, por ser muy sobresaliente y moldurado.

Otro detalle curioso y poco frecuente es la corona que remata el relicario, que en este caso pudo deberse a la dignidad de la reliquia que contenía la pieza. Como es habitual en esta época, la corona está realizada con una

(27) A. y A. GARCIA CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, Madrid 1955, tomo XX.

(28) *Libro en que están anotadas las escrituras que tiene esta Santa Cofradía de la Santa Cruz de Christo*. Cofradía de la Vera Cruz, 1694. Agradecemos esta información a D. Francisco Rodríguez Romero.

(29) J. L. REPETTO BETES, *La Vera Cruz de Jerez*, Jerez 1984, 52 y 146.

fina chapa relevada trabajada con buena técnica y en ella contrasta el fino adorno y la riqueza que proporciona el sobredorado con la desornamentación y simplicidad del resto de la pieza.

Ignoramos si los relicarios con tubo de cristal fueron numerosos en Jerez, e incluso en Andalucía, puesto que no se ha dado a conocer ningún ejemplar, siendo por el contrario frecuentes en la Corona de Aragón, aunque esto no es muy significativo.

48.–PORTAPAZ ¿Jerez? Segundo cuarto del siglo XVIII

Plata en su color. 19,8 cm. de altura; 10 cm. de ancho y 2 cm. de fondo.

San Miguel (Iglesia de San Pedro)

Forma rectangular de caja de retablo con hornacina de arco de medio punto sobre pilastras lisas, flanqueada por otras pilastras, banco y entablamento de borde dentado; frontón partido, con jarrón de remate, y dos niños de brazos cruzados recostados sobre él. Los elementos arquitectónicos están decorados con roleos vegetales en alto relieve y la hornacina alberga a San Pedro entronizado, con tiara, cruz, ornamentos papales y bendiciendo. El reverso de la pieza está decorado con temas florales muy relevados y adornos punteados; a él se adosa un asa en forma de tornapunta.

Por aspectos de tipología y decoración, que luego se comentarán, la obra podría encuadrarse en el segundo cuarto del siglo XVIII, lo que por otra parte se correspondería con la noticia de la realización de una paz por Diego Montenegro en 1734; pero como no se especifica para qué iglesia fue —ya que de San Miguel dependían dos más— y ésta se destinó con seguridad a San Pedro como demuestra la iconografía, no nos atrevemos a adjudicársela al citado artífice, ya que, por otra parte, no se aprecian detalles similares con otras obras suyas.

La forma de pequeño retablo —con basamento, pilastras, arco de medio punto y entablamento— que se le da al portapaz tiene orígenes

remotos en el siglo XVI; además la presencia de ángeles-niños sobre el frontón es muy propia del manierismo, siendo un motivo frecuente en torno a 1600. Sin embargo, la manera de romper el frontón, a base de curvas cóncavas y remate de jarrón, es ya propia del barroco y lo mismo ocurre con la decoración vegetal de todo el anverso de la pieza, y muy especialmente del reverso, donde las flores son de muy alto relieve y están trabajadas con gran detalle, lo mismo que los dibujos punteados, propios ya del barroco avanzado del siglo XVIII.

49.–JUEGO DE SEIS BLANDONES Jerez 1744

Plata en su color. Deterioros sobre todo en los platillos y en las patas. 76 cm. de altura; 27 cm. de distancia entre las patas; 22 cm. de diámetro del platillo y 5,5 cm. de diámetro de mechero.

San Miguel

Mechero hexagonal sobre platillo circular de borde dentado, por debajo del cual queda una plataforma volada de borde desigual que entronca directamente con el astil. El vástago, muy seccionado, se inicia con un cuerpo troncopiramidal al que siguen dos cuerpos iguales hexagonales, separados entre sí por toros, escocias y un cuerpo más amplio casi semiesférico. El pie tiene planta triangular y caras levemente cóncavas separadas en las esquinas por gruesas volutas que en la parte inferior sirven de patas y se cubren con sobrepuesto de hojas y querubines. La decoración de toda la pieza es a base de óvalos rehundidos, dispuestos a modo de flor en algún caso. Como excepción destaca una de las caras del cuerpo hexagonal inferior que presenta cruz alada incisa.

En la visita a la iglesia celebrada el 23 de abril de 1744 consta que se fundieron varias piezas y con esa plata y más que se le añadió se realizaron nuevas piezas, entre ellas seis blandones, que son sin duda los que comentamos, ya que con anterioridad a esta visita, al hablar de blandones, se citaba siempre un número menor de ellos. Lamentablemente no se indica el nombre del platero que los realizó, aunque sabemos que se hicieron en un período en el que están documentados Diego Montenegro y Nicolás Fernández.

La estructura de los blandones tiene algún recuerdo de fines del siglo XVII, sobre todo en lo que respecta al arranque del astil y el cuerpo que descansa sobre el pie, pero la forma poligonal de varias molduras –como la que desempeña el papel de nudo— aleja el parecido con los golletes cilíndricos y los arranques troncocónicos más difundidos en la época en que nos encontramos. Este tipo de planta poligonal —que también observamos en el mechero— y la obsesión por el adorno rehundido —comentado ya en otras piezas jerezanas— son las principales particularidades de este juego de blandones.

La forma del pie con tres caras, aparte del adorno, es la más común para candeleros de altar y blandones, tanto en el siglo XVII avanzado como en la primera mitad del siglo XVIII.

Todos los perfiles de la pieza presentan las aristas muy marcadas, lo que aparte de romper el ritmo de la misma —a lo que contribuye también la hiriente separación entre los cuerpos— da un aspecto de dureza y frialdad que restan gracia y belleza a la obra.

50.–CALIZ ¿Jerez? Mediados del siglo XVIII

Plata sobredorada de fondo, con relieves de plata en su color. 29 cm. de altura; 15,2 de diámetro de pie y 9 cm. de diámetro de boca. Inscripción en el borde del pie: YEDRA.

San Miguel (Ermita del Santo Cristo de la Yedra)

Copa acampanada dividida a media altura por dos baquetones salientes que la separan de la subcopa, la cual se decora con cabezas de querubines entre grandes hojas. En el astil destaca el gran nudo de jarrón decorado en su parte superior con hojas de acanto y en la inferior con símbolos de la Pasión: martillo, tenazas y clavos; la Santa Faz; espada, jofaina y flagelos; la Virgen coronada agachada; y por último, lanza y vara con esponja. Arriba y abajo del nudo quedan dos cuerpos de igual estructura: uno cilíndrico estriado y otro periforme invertido. El pie es circular y consta de una estrecha franja decorada con botones relevados y una peana cubierta de decoración vegetal alternando con cuatro medallones que representan: el Cordero Místico y los tres Arcángeles.

Los únicos datos con que contamos de este cáliz son, por una parte, la inscripción Yedra, que alude al nombre de la primitiva ermita donde se asentó San Miguel y que ésta conservó junto al suyo durante varios siglos, y por otra parte, la presencia de los tres Arcángeles que seguramente obedece a la advocación de San Miguel que tiene la iglesia.

La tipología resulta original por lo poco común, ya que no coincide con ninguna de las conocidas en otros centros andaluces como Jaén, Córdoba, Sevilla o Málaga, por ello nos inclinamos a pensar que se trata de una pieza local, aunque tampoco se asemeja a lo estudiado en la ciudad de Jerez.

Respecto a la cronología, hay que atender en cuanto a estructura a la copa, el nudo y el pie, porque los elementos del astil resultan extraños y presentan notable originalidad. El nudo parece una evolución de los empleados en el siglo XVII, aunque su forma no resulte tampoco común en el siglo XVIII; en cambio el pie es más habitual, en líneas generales, en este siglo.

El hecho de que tanto en el pie como en el nudo aparezca decoración figurada, nos sitúa a mediados del siglo XVIII ya que con anterioridad es raro encontrarla. Otras notas que apoyan esta cronología son el predominio del acanto y el pronunciado relieve de la decoración —si bien dentro de una simetría— donde el adorno se acomoda a la estructura de la pieza. Por otra parte, la representación de los Arcángeles, muy movida y relevada, se dispone con una cierta verticalidad de ejes, propia del pleno barroco, sin que aparezca para nada ningún elemento característico de la estética rococó.

51.–COPON Segunda mitad del siglo XVIII

Plata en su color. Deformaciones en pie y tapa; la cruz de ésta —que parece posterior— casi desprendida. 18 cm. de altura con tapa; 11 cm. sin ella; 9 cm. de diámetro de pie y 9,3 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie: J V incisas y un castillo. Dos buriladas al pie del astil, en sentido horizontal; una muy larga y regular bajo la copa y otra larga, en disminución, en el reverso del pie.

San Miguel

Copa casi hemiesférica cubierta con tapa de borde moldurado, constituida por una primera zona convexa, otra más estrecha de borde oblicuo y base plana y por último cúpula de remate con cruz de brazos cilíndricos terminados en bola. Astil formado por dos cuerpos troncocónicos, de perfil cóncavo, invertido el inferior e interrumpido a media altura por dos baquetones salientes. Pie circular, moldurado de forma similar a la tapa.

Las marcas no arrojan luz sobre la pieza; el castillo recuerda los de Corte madrileños, pero su perfil —con lóbulo en la parte superior— es distinto, su tamaño muy pequeño y además no lleva marca cronológica debajo, por lo que descartamos la posibilidad de que se trate de marca de localidad de Madrid.

Las dos iniciales, J V, que también aparecen podrían ser abreviatura de Juan o las iniciales del nombre y apellido de una persona, probablemente del propietario de la pieza.

La forma de caja y pie, con formas sinuosas en algunas zonas de ambos, es común en muchos centros plateros de la Península; por otra parte, la entera estructura del pie y el gran diámetro de la copa —que resulta más bien aplastada— son elementos frecuentes en piezas lisas y funcionales propias de la segunda mitad del siglo XVIII. Más extraño resulta el nudo, muy similar al de un copón de San Isidoro de Ubeda marcado en Baeza (30).

52.–COPON ¿Jerez? Segunda mitad del siglo XVIII

Plata en su color. Muy deteriorado el borde del pie y abollada la tapa. 13,5 cm. de altura con tapa; 9 cm. sin ella; 7 cm. de diámetro de pie y 7 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Copa casi semiesférica; tapa abombada constituida por una amplia moldura convexa de base muy moldurada, y cúpula acampanada que remata en cruz griega de brazos abalaustrados; la tapa lleva charnela con

(30) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*, Jaén 1979, n.º 40, 60.

cadena. El astil tiene nudo periforme invertido entre dos pequeñas molduras cóncavas. El pie es circular, con borde vertical, y consta de una cúpula acampanada que enlaza con el astil y dos gruesos toros entre escocia.

Se trata de una pieza que no lleva marcas. Por otra parte, en la documentación tan sólo existe una noticia que puede conectarse con esta obra y que se refiere a dos copones que Francisco Montenegro realizó en 1757 y 1760 para la iglesia de San Pedro.

La tapa remata con perfil sinuoso, algo muy típico en piezas del tercer cuarto del siglo XVIII; la copa es grande y aplastada, como suele ser frecuente en la época citada, y la cruz —de tipo abalaustrado— ya indicamos que era típica en todo el siglo XVIII. El nudo periforme o globular, invertido o no, resulta frecuente en ciertas zonas andaluzas, pero más interesante es el pie —en el que destacan la zona central en forma de toro y la peana muy saliente— porque coincide casi literalmente con el de un copón que se encuentra en el Salvador de Ubeda (31), del platero giennense Diego González, datado hacia el tercer cuarto del siglo XVIII, y por otra parte, también presenta similitudes con el de un cáliz, asimismo giennense, procedente del obrador de Miguel de Guzmán y conservado en la iglesia de San Nicolás de Ubeda (32).

Las concomitancias señaladas en esta pieza y en la anterior (n.º 51) con la platería giennense resultan extrañas, ya que, de un lado no es fácil que estos copones se hicieran en Jaén, siendo más lógico que se realizaran en el propio Jerez, pero por otro lado resulta sorprendente que estas relaciones no existan con piezas sevillanas, cordobesas o malagueñas, puesto que entre las publicadas —que son un número elevado— no hemos encontrado nada similar.

(31) *Ibidem*, n.º 51, 76.
(32) *Ibidem*, n.º 53, 81.

53.–COPON ¿Jerez? Hacia 1755-60

Plata sobredorada en origen. Deteriorado el pie y con restos de soldadura. 32 cm. de altura con tapa; 19 cm. sin ella; 14,5 cm. de diámetro de pie y 12,8 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Copa semiesférica; tapa con zócalo cilíndrico, constituida por una moldura convexa decorada con dos querubines resaltados y otra muy abombada rematada en cruz latina de brazos biselados terminados en bola y elevada sobre querubín. El astil consta de cuerpo periforme, nudo casi esférico y pequeño gollete de perfil cóncavo y base muy moldurada. El pie es circular, bastante elevado, con peana final de borde oblicuo y sobre ella varias molduras convexas.

Este copón tiene evidentes concomitancias con los dos anteriormente comentados (n.os 51 y 52), concomitancias que se refieren principalmente a la amplitud de la copa —cubierta con tapa de perfil muy sinuoso—, a la excesiva elevación de la parte superior del pie y al cuerpo periforme —que a veces va invertido— con que se inicia el astil; éstas bien pudieran ser características típicas jerezanas —puesto que las hemos visto en varias piezas realizadas en este centro— pero, por otra parte, —como ya apuntamos en las dos piezas anteriores— tienen alguna de ellas mucha semejanza con piezas giennenses de la misma época, hecho éste que nos resulta difícil de explicar.

Por lo demás, la pieza presenta una estructura frecuente a fines del barroco, en la que únicamente puede destacarse el nudo por lo arcaico que resulta. Cronológicamente pensamos que lo más acertado es clasificarla en torno a 1755-60 y aunque con bastantes reservas no hay que descartar la posibilidad de que fuera alguno de los copones que en estos años realizó Francisco Montenegro para la iglesia de San Pedro.

54.–BROCHE DE CAPA Jerez 1751, Francisco Montenegro

Plata en su color. Bastantes deterioros. 9 cm. de longitud el que lleva la cadena, 5 cm. de longitud el otro y 4 cm. de ancho ambos.

San Miguel

Tiene forma redondeada y se decora con rocalla en los bordes y con una cabeza de querubín en el centro; de uno parte una cadena de eslabones cuadrados —con círculos grabados en los bordes— que encaja en la hebilla del broche contrario, la cual es rectangular y de borde curvado.

La presencia de la cadena —elemento nada habitual en este tipo de broches— nos lleva a proponer que el que comentamos se trata de uno de los «broches con sus cadenas» que realizó Francisco Montenegro en 1751.

Aunque la cronología podría retrasarse hasta comienzos del siglo XVIII, el adorno recargado que cubre toda la pieza permite aceptar una cronología en torno a mitad del siglo y, por otra parte, el motivo ornamental de los querubines perdurará a lo largo de todo el XVIII.

55.–CAJITA PORTAVIATICO Jerez 1757, Francisco Montenegro

Plata en su color; sobredorado el interior. Pequeños abollones en el reverso. 7,5 cm. de diámetro y 2,5 cm. de altura. Marca en el interior, en el asiento, bastante frustra: .ENEG.

San Pedro

Forma circular con bisagra de cierre en la parte posterior; el anverso está decorado con un marco de hojas buriladas y cruz alada en el centro.

Esta pieza es la única de las realizadas por la fábrica de San Miguel para la iglesia de San Pedro que se encuentra actualmente en su lugar de origen. Como sabemos por la documentación, en 1757 la parroquia de San Miguel encargó a Francisco Montenegro —que trabajaba como platero oficial de la iglesia en esos años— hacer una cajita pectoral destinada a la iglesia de San Pedro, auxiliar de la parroquia. La cajita es sin duda la que comentamos, puesto que lleva la marca del platero y además la cruz alada, símbolo de San Miguel, como tantas otras obras vistas en esta iglesia.

La pieza es de una gran simplicidad, siendo lo más digno de resaltar el que excepcionalmente se haya conservado en el lugar para el que fue realizada y el que además de estar documentada lleve marca de artífice, siendo ésta la primera variante de las que utilizó el platero Francisco Montenegro.

56.–COPON ¿Jerez 1760, Francisco Montenegro?

Plata sobredorada. Ligeras abolladuras en el borde de la boca. 34 cm. de altura con tapa; 22 cm. sin ella; 17,5 cm. de diámetro de pie y 14,5 cm. de diámetro de boca.

San Miguel (¿Iglesia de San Pedro?)

Copa hemiesférica de borde saliente decorada con tallos y flores relevadas; tapa constituida por una plataforma lisa de borde vertical, una moldura convexa y otra cupuliforme, separadas por una cadena de pequeños círculos rehundidos y decoradas como la copa; como remate una cruz perfilada mediante tornapuntas y con ráfagas angulares. El astil tiene nudo de jarrón entre anillos salientes arriba y abajo y se adorna con una cadena de círculos a media altura y hojas de acanto incisas en la parte inferior; el gollete es cilíndrico, y lleva incisas medias flores de tres pétalos. El pie, circular, de borde oblicuo, está formado por una moldura convexa decorada como la copa y la tapa y otra acampanada, de superficie lisa.

Puede que se trate del copón que en 1757 realizó Francisco Montenegro para la iglesia de San Pedro, o más probablemente —al ir especificado que era dorado— del que realizó el mismo platero también para San Pedro en 1760, puesto que la cronología adecuada es la de mediados del siglo XVIII, época ésta en la que el barroco está llegando a su fin y pronto dará paso al gusto rococó. Son características de este momento el relevado alto que presentan la caja y el pie, —decorados con temas vegetales opulentos, curvilíneos y mucho acanto estilizado—, las transformaciones que sobre modelos del siglo XVII presentan pie y astil, aunque aún conserven ciertos recuerdos de aquella época como el inicio troncocónico —aunque bastante corto— del astil, el gollete, y el perfil del pie; y por último, el hecho de que la estructura no se vea modificada por la presencia de la decoración —como después sucederá en el rococó— es otra característica del momento en que nos encontramos.

La pieza no lleva ningún tipo de marca, lo cual no resulta extraño, puesto que en Jerez —centro al que casi con toda seguridad pertenece esta obra— no se empezó a marcar hasta 1772.

Este copón, aunque formalmente presenta evidentes diferencias,

estéticamente no está lejos del cáliz n.º 50. Por otra parte, aunque no se trate de una obra de Francisco Montenegro, la procedencia ha de ser jerezana ya que presenta elementos que son bastante típicos de este centro, como por ejemplo la técnica de relevado y grabado al mismo tiempo —característica en la mayoría de las partes de la pieza— que combina a la perfección con las zonas lisas a las cuales se concede tanta importancia como a las decoradas.

57.–DEMANDA Jerez 1760. ¿Francisco Montenegro?

Plata en su color. 5 cm. de altura hasta el borde; 24 cm. de diámetro; 2 cm. de ancho la orilla; 19 cm. de diámetro de pie y 12 cm. de altura el mango. Inscripción alrededor de la orilla: CE ISO ESTA DEM^{N}.DA D^{E} EL S^{N}.TIS^{MO}, D^{E} S^{T}, S^{N} MIGVEL CIENDO MAYORDOMO D^{N}, MANVEL BISENTE TORIJOS. AÑO DE 1760 ≈.

San Miguel (Cofradía del Santísimo Sacramento)

Circular, con estrecha orilla donde va la inscripción citada. Cuenco profundo sin decoración, de cuyo centro arranca un pequeño agarrador de pie circular, nudo de jarrón y cuello cilíndrico entre anillos salientes, rematado en bola.

La inscripción expresa con claridad el origen de la pieza —donada por un mayordomo—, su función —plato para solicitar limosna— y afortunadamente su cronología: 1760.

Teniendo en cuenta la similitud del adorno vertical con el astil del copón marcado por Montenegro en 1774 y que este artífice trabajaba para la iglesia de San Miguel en 1760, proponemos la atribución a Francisco Montenegro. Que no aparezca en los libros de fábrica se explica porque la pieza está encargada por la Cofradía del Santísimo Sacramento.

La tipología no introduce novedades, dado lo común de este tipo de piezas, y se presenta como plato hondo con adorno central siguiendo las formas propias de los astiles del siglo XVII, aunque es posible también que se hiciera la pieza a imitación de otra del mismo siglo.

Aunque la pieza no es destacable por su tipología, sí lo es por el peso —lo cual nos habla del empleo de abundante material—, por el dibujo —de

gran perfección geométrica— y por la correcta realización de toda la obra, en la que destaca por ejemplo la seguridad con la que el platero ha tratado las superficies lisas.

58.–FRONTAL DE ALTAR Jerez 1773, Francisco Montenegro

Plata en su color; algunos adornos en sobredorado: las pilastras, los bordes de las esquinas, flores sobrepuestas, y las formas onduladas del friso intermedio. 228 cm. de longitud aproximada del frente; 26 cm. de longitud de los laterales; 98 cm. de altura. Marcas a lo largo de todo el frontal, repetidas múltiples veces, en algunos casos frustras algunas letras: FUENTES; escudo oval, coronado y con ondas; 1773; y MNENEGRo.

San Miguel

Forma rectangular con perfil cóncavo en el frente y en los laterales. El frente se divide en tres zonas en sentido horizontal: la superior es un friso adornado con flores y rocalla, interrumpido por modillones —decorados con una venera y tornapuntas alrededor—; la zona central, algo más ancha, está cubierta de decoración vegetal en la que resaltan formas muy molduradas y sinuosas —a modo de arcos polilobulados— levantadas verticalmente, que se unen entre sí por pequeñas flores superpuestas. La zona inferior es la más amplia; se halla dividida en cinco calles verticales separadas por pilastras con gran basa —resaltada del zócalo liso— y fuste y capitel vegetales; en estas calles, entre cartelas, se representan de izquierda a derecha los siguientes motivos: un haz de espigas; cáliz con Sagrada Forma, cruz y ráfagas; el pelícano y las crías; el Cordero Místico portando estandarte, tumbado sobre el libro del que cuelgan los siete sellos adornados por cruces; y un racimo de uvas. En cuanto a los laterales del frontal también constan de zócalo liso y dos partes —mayor la inferior— decoradas con motivos vegetales, tornapuntas y rocalla, todos asimétricos.

La obra presenta un repertorio completo de marcas, gracias al cual podemos saber que el artífice fue Francisco Montenegro, el marcador Nicolás de Fuentes Cantillana y que la obra se realizó en Jerez en 1773. Sin embargo, no aparece documentada en los libros de cuentas de fábrica por-

que probablemente la obra fuera encargada y costeada por la Cofradía del Santísimo de San Miguel.

El frontal se encuentra en la capilla del Sagrario para la que fue destinado en origen. Esta capilla se había terminado unos años antes y era preciso en este momento ocuparse de adornarla con la mayor riqueza y suntuosidad posibles, para lo cual la plata resultaba el material más adecuado.

Lo que más sorprende del frontal es la forma cóncava que presentan tanto el frente como —y en este caso mucho más exagerada— los laterales, ya que si bien este hecho puede ser una característica más de la época rococó en que la pieza se inscribe plenamente, no por ello deja de resultar extraña al ser el único frontal que conocemos con esta forma, siendo más habitual la forma plana.

Si bien en los ejemplos de frontales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII lo normal es la presentación de una franja en la parte superior por la que se separa de una más ancha en la parte inferior, en éste existe una mayor complejidad puesto que la distribución se realiza a través de cinco calles verticales —cuyo número podría aumentarse hasta siete si atendemos a las incompletas de los extremos— separadas por unos elementos a modo de pilastras, pero que quedan interrumpidas en la parte superior por un friso horizontal —en el que se dibujan una especie de arcos con perfiles muy ondulados— tras el cual se continúan pequeños trozos de pilastras que se corresponden con las de más abajo y separan en calles un friso más estrecho que el descrito.

Analizando detenidamente los detalles que figuran en el frontal, vemos que en las calles de los extremos las tornapuntas constituyen un dibujo bastante similar al de los arcos del friso, en tanto que en las tres calles centrales el motivo fundamental de enmarque es la venera, siendo igual en las dos de los lados y distinta en la central. Esta variedad de elementos que se observa, aún dentro de los mismos motivos, resulta muy original a la vez que impide que tanto la repetición como la monotonía se hagan presentes.

En los frisos el horror vacui es evidente, recordando así lo islámico, a lo que contribuye también la forma caprichosa de los arcos. Existe un verdadero contraste entre la decoración que lo cubre todo en frisos y pilastras y el valor concedido a los espacios vacíos en el centro de las calles para resaltar con ello la figuración, lo cual es característico en los frontales de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los motivos decorativos destacan por el tratamiento ondulado que se les ha dado, con perfiles totalmente irregulares, asimétricos y curvilíneos, lo cual es propio del rococó. Esto se aplica a tornapuntas y veneras e incluso a la forma de flores, hojas y frutas que aparecen repartidas por todo el frontal.

En cuanto a los temas iconográficos, todos ellos son eucarísticos —espigas, racimos, cáliz con hostia, pelícano y cordero— como conviene a un frontal de altar que además se encuentra en una capilla de Sagrario.

Este frontal es una de las mejores obras de madurez de Francisco Montenegro y destaca por su calidad y buena hechura, representando la culminación rococó de este artista.

59.–COPON Jerez 1774. Obrador de Francisco Montenegro

Plata en su color. La cruz no es la original. 34 cm. de altura con tapa; 21,5 cm. sin ella; 13 cm. de diámetro de pie; 19 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie: FUENTES; escudo oval, coronado y con ondas; 74; y MNENEGRo.

San Miguel

Copa hemiesférica muy amplia. Tapa abombada constituida por una plataforma lisa de borde vertical, ancha moldura convexa y cúpula acampanada muy moldurada, que remata en cruz latina de brazos biselados terminados en bola. El astil se inicia con un par de filetes separados por un anillo, sigue el nudo, en forma de jarrón, con cuerpo en parte cilíndrico y pequeño gollete de forma estrangulada. El pie es circular, tiene base plana y consta de una moldura convexa, otra cóncava y por último un cuerpo elevado, de perfil convexo, que se une al astil.

Resulta muy sorprendente el contraste entre la exuberencia del frontal anteriormente comentado y la simplicidad de este copón carente por com-

pleto de adorno, pero esto —aunque no siempre se vea con diferencias tan radicales— no es difícil de explicar si atendemos por ejemplo a las siguientes razones: se trata de una pieza donde lo que priva es la funcionalidad, debido a la cual la copa es muy grande (y en este caso exagerada por la enorme tapa); por otra parte, por su propio destino —en el interior del sagrario— no estaría a la vista, por lo que no sería imprescindible hacer una pieza espectacular ni muy adornada; otra de de las razones que explican su simplicidad es que probablemente el presupuesto dedicado a su realización fuera muy escaso, y por último pensamos que un platero de la talla de Montenegro no se entretendría en piezas tan corrientes como ésta, sino que contaría con oficiales y aprendices en su obrador a los que destinaría la realización de piezas de poca envergadura como en este caso. Esto explicaría el poco esfuerzo que se aprecia en la realización y las reminiscencias del siglo XVII, evidentes tanto en el astil como en la cruz de remate.

Tras la exposición de estas razones que a nuestro juicio justificarían la austeridad de la obra, nos inclinamos a pensar que el copón debió estar realizado en el obrador de Montenegro, aunque lleve su marca personal.

60.–PUERTA DE SAGRARIO Jerez 1776. Francisco Montenegro

Plata en su color. Falta una de las cruces que adornan los sellos del libro. 66 cm. x 35 cm. Marcas en la parte inferior, a los dos lados: FUENTES; escudo oval, coronado y con ondas; 76; y MONENEGRo, frustras en las personales algunas letras. Inscripción dentro de la cartela en el zócalo de la puerta: SE ISO EL AÑO/DE 1776.

San Miguel

Forma rectangular rematada en arco de medio punto; marco exterior liso con algunas flores sobrepuestas. La puerta propiamente dicha se adorna con un copete en la parte superior perfilado mediante grandes tornapuntas bordeadas exteriormente por rocalla; en el centro del copete un medallón oval alberga espigas y un racimo. La zona inferior de la puerta lleva banco decorado con adornos de rocalla y tornapuntas en los laterales y en el centro una cartela con la citada inscripción. El centro de la puerta está ocupado por una hornacina de medio punto flanqueada por columnas de

capitel corintio y fuste recorrido por motivos vegetales; sobre ellas, fragmento de entablamento y frontón curvo partido. En el interior de la hornacina, bajo cortinajes a ambos lados, se representa el Cordero Místico, portando estandarte y tumbado sobre el libro del que cuelgan los siete sellos adornados con cruces.

Tres años después de la realización del frontal para la capilla del Sagrario, Francisco Montenegro se encarga de completarla haciendo la puerta del sagrario, también en plata.

Mientras la realización de frontales de altar en plata es un hecho frecuente en toda la Península, la hechura de puertas de sagrario en el mismo material sólo es común en Andalucía, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido conocemos numerosos ejemplos en todos los lugares donde se ha realizado investigación: el propio Jerez, Jaén, Huelva, Cádiz, Sevilla, Córdoba y también Canarias. Pero como es lógico, aunque se realicen en los principales centros andaluces y canarios, no siempre presentan las mismas características, ni tipológicas, ni decorativas y así por ejemplo esta pieza jerezana presenta notables diferencias con las cordobesas o sevillanas con las que en teoría debería estar más en contacto.

Lo que resulta más significativo en esta puerta de sagrario es quizá la estructura a modo de pequeño retablo, donde el tema principal queda enmarcado por arco y otros elementos de tipo arquitectónico, lo cual no suele darse en piezas similares. Sí resultan frecuentes, sin embargo, la disposición de los cortinajes y el propio tema del Cordero Místico portando estandarte de victoria y sobre el libro de los siete sellos, que representan los siete sacramentos, siendo por lo demás uno de los temas más utilizados en puertas de sagrario debido a su sentido eucarístico.

Montenegro en esta obra sigue dentro de una clara estética rococó y aunque pueda parecer por la estructura arquitectónica de su obra que está más contenido en el movimiento ondulante que caracterizaba el frontal, basta ver el copete de remate, el frontón partido, o los adornos del pequeño entablemento, para darse cuenta de que su estilo continúa siendo variado y movido; por otra parte, la aparición de rocalla y de veneras es —como dijimos— muy propia del rococó.

61.–LAMPARA Jerez 1776. Francisco Montenegro

Plata en su color. Rotas las cadenas y un gran agujero en el manípulo. 29 cm. de altura aproximada; 22,5 cm. de diámetro del vaso; 10,5 cm. de diámetro el manípulo y 9 cm. de altura de éste. Marcas en los bordes del manípulo y del vaso, frustras en parte: FUENTES; escudo oval, coronado y con ondas; 76; y MONENEGRo. Burilada ancha y regular bajo el borde exterior del vaso.

San Miguel

La boya consta de tres zonas de perfil convexo —decoradas con espejos ovales, rocalla y otros motivos vegetales muy relevados— y cuerpo final troncocónico con pequeña anilla circular. El borde del vaso es muy plano y saliente y se decora por el reverso con los mismos motivos que el cuerpo, pero incisos. El manípulo, de forma cupuliforme, lleva anilla circular y borde recto liso; se halla decorado como la boya. Las cadenas se componen de eslabones calados lobulados, alternando los grandes con otros más pequeños, formados a base de tornapuntas y flores.

Esta obra fue realizada el mismo año que la puerta del sagrario, aunque hoy no se encuentra en el lugar para el que fue destinada, debido a que al estar bastante destrozada no sirve ni siquiera de adorno.

Según consta en la documentación, en 1766 Montenegro realizó dos lámparas grandes para esta capilla, que hoy no se conservan pero que debieron ser de gran importancia a juzgar por la elevada cantidad que recibió por su hechura. La lamparita que ahora comentamos, realizada diez años después, vino sin duda a completar a las dos anteriores.

En esta pequeña lámpara, Montenegro no parece introducir novedad alguna apreciable en la estructura, a no ser la riqueza concedida a los eslabones formados por doble lazo, en el centro de los cuales queda una pequeña roseta. El empeño máximo lo ha dedicado a la decoración —punto fuerte del platero— que llena por completo toda la superficie con motivos de mucho relieve en los cuerpos inferiores, en tanto que en el borde saliente del vaso estos mismos motivos aparecen sólo grabados. Los motivos de los que hablamos son rocalla y tornapuntas muy señaladas, ambos propios de la estética del rococó.

62.–CRUZ DE GUION ¿Jerez? Segunda mitad del siglo XVIII

Plata en su color. Deteriorada por el reverso y los remates de los brazos. 18 cm. x 19 cm.; 2,5 cm. de diámetro de los brazos.

San Miguel (Iglesia de San Pedro)

Cruz latina de brazos cilíndricos terminados los transversales en pirámides con bola; amplias ráfagas angulares y cuadrón circular con llaves entrecruzadas grabadas.

La pieza carece de marcas, pero el hecho de que lleve las llaves de San Pedro nos hace suponer que debió realizarse para esa iglesia —que dependía de la de San Miguel— y con toda probabilidad en el propio Jerez, ya que se trata de una obra muy sencilla.

Los remates de los brazos se utilizan en este tipo de cruces desde el siglo XVII, pero las ráfagas —que aquí forman un cuadrado resultando especialmente originales y elegantes— son típicas de la segunda mitad del siglo XVIII, época ésta a la que debe corresponder la pieza, ya que en los libros de cuentas de fábrica de San Miguel, hasta la visita de 1759, no se documentan piezas para la iglesia de San Pedro. Por otra parte, en el único libro de cuentas conservado de la Hermandad de San Pedro, que abarca los años de 1801 a 1820, se cita en varias ocasiones la compostura de la cruz de guión que casi con toda seguridad es la que comentamos.

63.–CUSTODIA ¿Jerez? Hacia 1775

Plata en su color; sobredorados los cabujones donde van los cristales, los angelitos que adornan el nudo y también el viril; cristales de color blanco, verde, amarillo y rojo. El pie está bastante deteriorado; perdidos tres cristales del viril. 54 cm. de altura; 27 cm. de diámetro de sol; 10,5 cm. el del viril. Burilada larga en el reverso del pie. Inscripción en cursiva en el borde exterior del pie: Es de la Hermandad del Santísimo de San Miguel.

San Miguel (Cofradía del Santísimo Sacramento)

Custodia portátil del tipo sol. Presenta marco circular adornado con rombos grabados; cerco exterior en el que alternan ráfagas de rayos lisos —elevándose sobre querubín— con otros muy decorados a base de torna-

puntas; en el centro del cerco uno de estos últimos rayos, pero de mayor tamaño, remata en cruz latina de brazos terminados en bola y con ráfagas angulares. En el viril alternan los rayos flameados con las ráfagas de rayos lisos que llevan en el centro cristales incrustados. El astil se inicia con largo cuello troncocónico interrumpido arriba y abajo por anillos salientes que da paso al nudo de forma periforme invertida con cuatro asillas verticales salientes y decorado con hojas de acanto incisas en la parte superior —semejantes a las del resto del astil— y con cabezas de querubín en la parte inferior; el gollete es cilíndrico. El pie, circular, tiene una amplia zona entorchada en la que alternan superficies lisas con medallones que representan: el ave fénix; cuatro espigas; el Cordero Místico con estandarte, echado sobre el libro del que penden los siete sellos (adornados con cruces); y un racimo de uvas entre hojas de parra. Bajo esta peana dos cadenetas , una estriada y otra de círculos rehundidos; por último, zócalo liso de borde oblicuo.

La inscripción que lleva la pieza demuestra su pertenencia a la Cofradía del Santísimo de la iglesia —que como sabemos por la documentación estaba obligada a hacer alhajas para el sagrario de vez en cuando— y probablemente haya que deducir por ello su origen jerezano.

La custodia resulta extraña en su composición, lo cual quizá sea debido a arreglos que se efectuaron en algunas de sus partes. El inicio troncocónico del astil —con raras molduras repetidas—, la forma de grueso toro de nudo, —en el que asombran las asas de tornapuntas—, y el gollete cilíndrico, responden a esquemas de comienzos del siglo XVIII, pero por otra parte el ondulismo que presenta el pie es más frecuente en la segunda mitad de este siglo y el viril también parece de época posterior, por lo que con muchas dudas clasificamos la pieza hacia 1775.

64.–GUION Y VARAS Jerez, hacia 1775.

Guión: Plata en su color; Cristo sobredorado en origen. Diversos deterioros en la vara. 195 cm. de altura total; 40 cm. x 31,5 cm. el árbol; 15,5 cm. x 14 cm. el Cristo. Marca en todas las secciones de la vara: escudo oval, coronado y con ondas. Varas: Plata en su color. Diversas

grietas y abolladuras. 150 cm. de altura total dos de ellas y 130 cm. la otra; 3,7 cm. de diámetro. Las tres varas presentan en sus secciones la misma marca que el guión.

San Miguel

Cruz latina de brazos lisos y rectos. El Cristo —de tres clavos— lleva cinco ráfagas sobre su cabeza. En el reverso las ráfagas rodean el cuadrón —que es circular— y presenta una cruz alada. A los pies de la cruz una gruesa bola, dividida a media altura por tres baquetones, se decora con hojas de acanto estilizadas incisas. La vara, cilíndrica, se inicia con una pequeña sección lisa a la que siguen seis algo mayores, con estrías torsas, separadas entre sí por anillos de borde saliente.

El guión es bastante simple, a pesar de que hay que tener en cuenta su peso. Dos aspectos son dignos de mención: Por un lado que presente marca de localidad, la cual —según nuestros conocimientos— se emplea en Jerez desde 1772, cronología que queda confirmada tanto por la tipología del Cristo, como por las ráfagas del nimbo, propias de la segunda mitad del siglo XVIII. Por otro lado, es digno de considerar el buen dibujo y aspecto dramático que presenta el Crucificado, contrastando en gran medida con la simplicidad general de la pieza.

En cuanto a las varas, según comunicación oral, podrían ser varas para faroles. Son semejantes a las del guión precedente, por lo que mantenemos la cronología propuesta para la pieza anterior, es decir, en torno a 1775.

65.–CANDELABROS (par). El pie del A) Córdoba, 1771, José de Góngora. El resto del candelabro y el B) Jerez, 1783, Juan José de Argüelles.

A) Plata en su color. Agujeros en dos de los platillos; uno de los brazos se halla bastante desprendido del vástago; el pie no es de la misma época que el resto de la pieza. 37,3 cm. de altura total; 32 cm. de distancia entre los brazos; 15 cm. de diámetro de pie. Marcas en el borde exterior del pie, muy frustras: león rampante de perfil derecho, contornado en óvalo; 71/ARANDA; GONGO/RA; en los platillos y en los mecheros: escudo oval, coronado y con ondas; y 83. Buriladas largas y regulares en el reverso de los platillos, bastante frustras.

B) Plata en su color. Agujeros en dos de los platillos; el astil bastante desprendido del pie. 25,5 cm. de altura total; 31 cm. de distancia entre los brazos; 13,7 cm. de diámetro de pie. Marcas en el borde exterior del pie, en los mecheros, platillos y nudo: escudo oval, coronado y con

ondas; 83; FUENTES; y ARGVELL[s]. Buriladas largas en el borde exterior del pie y en el reverso de cada platillo, éstas últimas bastante frustras.

San Miguel

Candelabros de tres luces, en menor altura los laterales. Mecheros cilíndricos sobre platillos planos moldurados. El central arranca de un cuerpo cóncavo con hojas relevadas en la base, mientras los laterales se sustentan con vástagos que semejan ramas a medio descortezar. El astil del candelabro A) se inicia con un cuerpo troncocónico al que sigue el nudo prismático y después un cuerpo con forma piramidal y pequeño gollete. El candelabro B) es parecido al A) en el comienzo del astil, pero sin embargo el nudo facetado prolonga sus caras en un cuerpo periforme invertido y el gollete es de forma prismática. El pie, de borde mixtilíneo, está formado por una doble peana de perfil convexo y otra zona de forma acampanada.

La parte más antigua de los candelabros es el pie del A) que por las marcas que lleva sabemos que fue realizado en Córdoba en 1771 por José de Góngora y contrastado por Aranda. A este pie, por razones no documentadas, le añadió en 1783 el platero jerezano Juan José Argüelles, un vástago con tres mecheros, y al mismo tiempo realizó el otro candelabro completo, acercándose en la realización del pie al que se había hecho en Córdoba doce años antes. No resulta fácil explicar el aprovechamiento de este pie cordobés tan simple, ya que lo normal hubiera sido deshacerlo y hacer dos candelabros completamente nuevos aprovechando la plata fundida.

Es probable que estas piezas tuvieran un origen civil y que perteneciendo a algún particular fueran donadas a la iglesia, como ocurrió con el candelabro que se encuentra en la Catedral de Sevilla y que fue donado por un devoto en 1771 (33).

Este tipo de piezas en principio no formaron parte del ajuar litúrgico del templo, ya que sabemos que lo que en éste se utilizaban eran los candeleros, dispuestos tres a cada lado del altar. Sin embargo, conocemos un

(33) A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*, Sevilla 1970, pieza n.º 107.

ejemplo cordobés en que los candelabros se destinaron a una capilla con advocación de la Virgen (34).

La estructura del pie cordobés con borde ondulado, y la prolongación en la zona más plana del pie, así como el pequeño abombamiento que presenta es característico tanto en piezas civiles como religiosas y entre éstas últimas sobre todo se hace patente en los candelabros, ya que en cálices y custodias la decoración a veces es tan abundante que desfigura lo que en aquéllos se suele ver mejor por no ir tan adornados.

Al realizar el pie del otro candelabro, Argüelles siguió fielmente el modelo cordobés, en cambio en el astil —cuyo nudo presenta la típica molduración poligonal sobresaliente cordobesa— introdujo alguna modificación que lo hace muy distinto.

En cuanto a la parte superior de los candelabros, la obra resulta elegante y bien proporcionada; en ella Argüelles ha dado a los brazos una solución interesante logrando, con bastante perfección, el efecto de una rama descortezada. Otro detalle a destacar en favor del platero es el enorme peso de ambas piezas, lo cual indica que no escatimó nada en cuanto a material se refiere.

66.–CRUZ DE ALTAR Jerez, 1786

Plata en su color; sobredorados el Cristo y la cartela de INRI. Abollón en el pie. 81,5 cm. de altura total; 39,5 cm. x 33,5 cm. el árbol; 17 cm. x 14 cm. el Cristo; 28,5 cm. x 22 cm. el pie. Marcas en el borde exterior del pie: escudo oval, coronado y con ondas; 86; MONENEGRo; y la de artífice ilegible. Burilada larga y continua en el reverso del pie.

San Miguel

Cruz latina de brazos rectos rematados en crestería trilobulada calada. Crucificado de tres clavos con cabeza hacia atrás. Cuadrón ocupado por ráfaga de rayos. El astil se inicia con un cuerpo en forma de jarrón; a continuación nudo de manzana entre dos toros, y gollete cilíndrico. El pie, con

(34) D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*, Córdoba 1973, pieza n.º 230. Se trata de unos candelabros realizados por el platero cordobés Sánchez en 1777, que se hallan en el Convento de Santa Cruz de Córdoba.

pestaña saliente, tiene perfil ondulado y consta de un pequeño zócalo y una elevada zona de perfil sinuoso. La decoración del astil y del pie es vegetal e incisa.

Están claras las marcas personal, de localidad y cronológica impresas por el contraste José Montenegro, por lo que se puede afirmar que la pieza fue realizada en Jerez en 1786; sin embargo no se puede leer por frustra y mal impresa la del artífice.

En el árbol de la cruz y en el Cristo existe una gran similitud con tres cruces conservadas en San Miguel del platero jerezano Marcos Espinosa de los Monteros que comentaremos más adelante en este trabajo. Estas similitudes se refieren principalmente al perfil recto, al empleo de superficies planas sin adornos y en cierto modo a los remates de los brazos, además de la forma del Cristo con cabeza levantada y proporciones estilizadas, pero por otra parte existen algunas diferencias que no nos permiten asegurar la atribución de esta obra a Espinosa de los Monteros, ya que por ejemplo faltan los adornos del cuadrón y los del final del árbol, hay ráfagas tras la cabeza del Cristo pero no en el cuadrón circular acostumbrado, la dimensión del brazo superior es menor y sobre todo el resto —vástago y pie— no se relaciona con las obras del citado artífice. Además la solución del astil resulta arcaizante en su arranque, nudo y hasta en el gollete.

Las cruces de Espinosa de los Monteros terminan todas en manga y no en pie como ésta, cuyas abundantes formas onduladas y de acanto son típicas del rococó, lo cual dificulta la comparación. En cualquier caso, sí parece claro que esta cruz es obra típica de Jerez, realizada en la fecha que indica la marca.

67.–CRISMERAS Jerez, 1786

Plata en su color. La del crisma con abolladuras en la tapa y en el pie y la cruz de remate muy torcida; la otra ha perdido la cruz y la charnela, muy destrozado el pie. 12 cm. de altura con tapa; 7 cm. sin ella; 7 cm. de anchura máxima; 4,7 cm. de diámetro de pie y 5,2 cm. de diámetro de boca. Marcas en la del crisma, en un asa: escudo oval, con ondas (frustra la corona); en el otro asa: 86; y en la cruz MONENEGRo, frustra la última letra y parte del perfil. Burilada larga y regular en el borde de la tapa del mismo vaso y otra irregular y bastante frustra en el anverso del pie.

San Miguel

Pie circular constituido por una moldura convexa y otra menor cóncava. El cuerpo es de tipo casi cilíndrico. La boca es circular, con borde saliente, y cubierta en el interior con una tapa donde se intruduce la pajuela. Los tapadores constan de un borde saliente y una zona cupuliforme rematada en cruz latina de brazos rectos acabados en bola en la del crisma.

Estas crismeras presentan dificultad a la hora de clasificarlas, porque si bien llevan marcas correspondientes a 1786 y del contraste José Montenegro, no aparece marca de artífice, lo que no deja de ser raro en una época en que los plateros parecen marcar por lo general.

Las anforillas presentan una estructura característica del siglo XVII: cuerpo cilíndrico, tapador de cúpula, pie circular muy plano y la cruz de remate. Tan sólo extrañan un poco las dos asas, que en Londres se ven en piezas de hacia 1775 y en Madrid poco después y que son propias del neoclasicismo, no habiéndolas visto nunca en el siglo XVII, aunque su forma bien pudiera ser propia de ese siglo.

También pudiera ser que las anforillas se realizaran en el siglo XVII y que en la fecha que indica la marca se les cambiaran las asas y se llevaran al contraste para que atestiguara que eran de plata de ley.

68.–JUEGO DE VINAJERAS Ultimo cuarto del siglo XVIII

Plata sobredorada. La jarrita del vino presenta numerosos deterioros en el pie; la del agua tiene una gran abolladura en la parte más saliente del cuerpo; los tapadores no cubren bien las bocas. 12 cm. de altura; 7,5 cm. de asa a pico; 5,2 cm. de diámetro de pie.

San Miguel

El cuerpo de las jarritas es de perfil sinuoso, abombado en su parte inferior y decorado en esta zona con hojas de acanto sobrepuestas; el cuello es liso y la boca ovalada con pico saliente. Las tapaderas siguen el mismo perfil de las bocas; tienen forma de cúpula muy rebajada y llevan en su centro una la letra A y otra la V en sortijas levantadas. Las asas se decoran con un caballito de mar y el pie es circular, muy ancho, adornado con hojas de acanto grabadas.

Este juego de vinajeras carece de marcas y tampoco se halla documentado, a no ser que se trate del que compró la iglesia a un particular en 1793, si bien, aunque con las lógicas reservas, pensamos que las que se compraron fueron las vinajeras que hoy se exhiben junto a la salvilla de Espinosa de los Monteros. Por otra parte, podría tratarse de alguno de los siete pares que este platero afirmaba tener hechos en 1800, pero a decir verdad no presentan ningún elemento que nos recuerde al trabajo de Espinosa de los Monteros.

En cuanto a la estructura que presentan están dentro de lo que es común en el estilo rococó —al que sin duda pertenecen— en todo el país: perfil sinuoso, cuello más estrecho que la panza, boca ondulada en horizontal, a la que se adapta la tapa. La forma normal de las asas en este momento suele ser de ese, forma que aquí se ha resuelto con gran originalidad a base de un caballito de mar. El adorno de acanto que presentan la panza y el pie es bastante naturalista, destacando por el esmerado dibujo y refinada técnica.

No acertamos a proponer el centro de producción en el que fueron realizadas estas jarritas, pues tanto pudo ser el propio Jerez como cualquier otro de la Península. Conviene resaltar que las piezas son de gran calidad y originalidad, por lo que sin duda el artífice que las realizó estaba experimentado en obras de este tipo.

69.–JUEGO DE VINAJERAS Ultimo cuarto del siglo XVIII

Plata sobredorada. Uno de los tapadores no cubre bien la boca. Diversas grietas y abolladuras en ambas jarritas. 11,5 cm. de altura; 8 cm. de asa a pico; 4,5 cm. de diámetro de pie.

San Miguel

Cuerpo de perfil sinuoso con notable abombamiento en el centro; boca ovalada que termina en pico saliente y tapa del mismo perfil con remate de sortija levantada. El cuerpo está decorado en la parte inferior con lengüetas incisas y en la central y cuello con racimos y tornapuntas de ce colocadas en dirección opuesta, de menor tamaño la inferior. El pie es

circular con borde vertical y zona de perfil sinuoso decorada con motivos vegetales asimétricos.

Como la pareja anterior nada sabemos sobre estas piezas, pudiendo tratarse —como apuntamos al comentar el otro juego— de las compradas en 1793 o de alguno de los pares de Espinosa de los Monteros terminados en 1800, pues es sin duda en estos años del último cuarto del siglo XVIII en el que las piezas fueron realizadas.

Tipológicamente estas jarritas son diferentes de las anteriores, por lo que pensamos que el centro de realización debió ser distinto; la época en cambio es semejante, pues como aquéllas éstas se encuentran dentro de la órbita rococó, presentando características propias de este estilo, tales como la ondulación general del cuerpo, boca ondulada y tapa ajustada al mismo perfil, asa de tornapuntas variadas y pie con decoración asimétrica.

Este juego de vinajeras resulta menos original que el precedente, siendo menor su calidad y mayor su simplicidad.

70.–SOL DE CUSTODIA ¿Jerez? Fines del siglo XVIII

Bronce sobredorado en las ráfagas; plata en su color en el centro; cristales en amarillo, verde, rojo y morado. Le falta un cristal en el viril; algunas de las ráfagas muy desprendidas. 84 cm. de altura; 40 cm. de diámetro del cerco exterior y 20 cm. de diámetro interior.

San Miguel

El marco interior es circular liso y se adorna exteriormente con un cerco de querubines sobre fondo de nubes; las ráfagas son simétricas, quince a cada lado, y en el centro, sobre una pequeña crestería con piedras, se levanta una cruz de remate con ráfagas angulares, adornadas con alas.

La presente pieza es un sol de enormes proporciones que se halla suelto al no conservarse el resto de la custodia original —si es que se hizo— y que se coloca en ocasiones en la custodia de Laureano de Pina, aunque ésta conserva su sol.

La pieza no se halla marcada ni documentada y esto último quizá pueda explicarse en el caso de que fuera donación de algún devoto que

—prescindiendo de todo sentido artístico y de la congruencia estilística— pensara en que fuera colocada en ocasiones normales en la custodia citada del siglo XVII, reservando para momentos más solemnes el sol original de aquélla; por otra parte, y con el fin apuntado, pudo costearla la Cofradía de San Miguel un siglo después como había hecho con la custodia misma.

El hecho de llevar la cruz alada indica que sin duda la obra se realizó para San Miguel y como no queda custodia de tamaño semejante —si exceptuamos la de Pina— pensamos que debió hacerse sólo el sol, ya que no hubiera tenido sentido costear una inmensa custodia al existir ya otra.

La estructura que presenta la pieza es la normal en el último cuarto, o incluso tercio del siglo XVIII: cerco de nubes y ráfagas densas y abigarradas. Lamentablemente no se conservan en la iglesia custodias de sol más pequeñas de esta misma época, lo cual impide cualquier tipo de comparación.

La obra está bien proporcionada, algo que no resulta sencillo teniendo en cuenta el enorme tamaño que presenta; por otra parte, dado el buen momento que estaba viviendo la platería jerezana en estas fechas, pensamos que con toda probabilidad sería un jerezano el artífice que la realizó.

71.–CRUCES PROCESIONALES (par) Jerez, 1785-86, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata en su color; sobredorados el Cristo, los cuadrones y la cartela de INRI. La cruz A) tiene bastante desprendida la cartela de INRI y mide 81 cm. de altura total; 48,5 cm. x 42 cm. el árbol; 17,5 cm. x 14 cm. el Cristo; 24 cm. de altura la macolla; 11,5 cm. de altura el cañón y 8 cm. de diámetro el cuadrón. La cruz B) tiene ligeras grietas y abolladuras en la macolla y mide 85,5 cm. de altura total; 47,8 cm. x 40,5 cm. el árbol; 17 cm. x 14 cm. el Cristo; 26 cm. de altura la macolla; 13,7 cm. de altura el cañón y 8 cm. de diámetro el cuadrón. Dos buriladas largas y regulares, una en el anillo superior de la macolla y otra en el reverso del mismo.

San Miguel

Cruz latina de brazos rectos rematados en adorno vegetal de forma trilobulada. Crucificado de tres clavos, colgante y con cabeza hacia atrás. Crestería calada de hojas en los remates angulares de la cruz y a los pies de ésta. Cuadrones circulares representando en la cruz A) en el anverso

cabezas de querubines entre nubes y sobre ellos la paloma del Espíritu Santo y en el reverso San Miguel con la balanza y la espada aplastando al demonio. Los cuadrones de la cruz B) representan el del anverso cabezas de querubines entre nubes a un lado y al otro arquitecturas y el del reverso San Miguel aplastando al demonio con la espada.

La macolla consta de un cuerpo cilíndrico central dividido mediante pequeñas cresterías verticales en cuatro secciones verticales decoradas con cintas, cartelas y hojas incisas. Por arriba y abajo del cuerpo central quedan zonas de perfil convexo recorridas también con crestería vertical. El cañón es cilíndrico y se adorna con tallos vegetales incisos.

Estas dos cruces, aunque no presentan marcas, aparecen documentadas con precisión como obras de Marcos Espinosa de los Monteros en el libro de fábrica correspondiente.

Como ya es habitual en esta época, se ordenó la realización de estas piezas en una visita del Arzobispo de Sevilla a la iglesia, en este caso en junio de 1785. Tan sólo un año después, concretamente en abril de 1786, Espinosa de los Monteros otorgaba la correspondiente carta de pago por la hechura.

En estas obras el artífice se muestra como un gran cultivador de lo rococó en los originales adornos del cuadrón y del final del árbol, en los remates de los brazos en forma de tornapunta, en la cartela del INRI, en la crestería de la macolla o incluso en la decoración grabada que la adorna; por otra parte, la sinuosidad de la composición de las figuras de San Miguel en los reversos de cuadrón también responden a la misma estética.

Por lo que se refiere a la macolla, ésta deriva de modelos tradicionales con origen en el siglo XVII y más concretamente de estructuras usuales en la primera mitad del siglo siguiente, pero nada tiene que ver —y esto es de resaltar— con piezas andaluzas del mismo tipo realizadas en pleno rococó.

Igualmente es notable el perfil recto de los brazos y su planitud exenta de ornato que preludia la visión neoclásica tan distinta de la predominante ondulación característica en otros centros.

En resumen, Espinosa de los Monteros pone de manifiesto en estas obras, además de una refinada técnica, un gran sentido de la expresividad

gracias al cual consigue variaciones sobre el mismo modelo de algunos detalles —como cuadrones, cresterías e incluso la macolla— evitando en todo momento resultar repetitivo; asimismo hay que resaltar la elegancia y armonía que confiere a las estructuras que resultan llenas de belleza y son preludio de la gran carrera de este artífice.

Como muchas de las obras de Espinosa que a continuación analizaremos tienen mucho peso y van en parte sobredoradas, lo que contribuye a embellecerlas y a encarecer su coste.

72.–CIRIALES (par) Jerez, 1786, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata en su color. Numerosos abollones y grietas. 182 cm. de altura; 34 cm. de altura de la cabeza; 5 cm. de diámetro la vara. Marcas repetidas en los bordes planos de la cabeza de remate: escudo oval, coronado y con ondas; 86 (frustro el 8); MONENEGRo; y MONTERO, muy frustras sobre todo las dos personales.

San Miguel

La vara está formada por siete secciones de igual tamaño decoradas unas con tallos vegetales incisos y otras con aristas dispuestas helicoidalmente. La cabeza se inicia con mechero cilíndrico sobre platillo de cristal y por debajo otro de borde dentado. Sigue una zona de borde oblicuo —decorada con rocalla y elementos vegetales— tras la que queda el nudo, cilíndrico, dividido en cuatro secciones por medio de asillas vegetales, en las que se representa de forma alternante una cruz, y tiara con llaves, ambas flanqueadas por rocalla. Bajo el nudo un grueso toro en el que sobresalen verticalmente cuatro grandes hojas y a continuación una zona cilíndrica lisa y un pequeño cuerpo semiesférico similar al toro anterior.

Aunque las marcas están bastante frustras se puede intuir la de localidad de la ciudad de Jerez, la del contraste José Montenegro, la cronológica 86 y la marca del artífice Marcos Espinosa de los Monteros, las cuales quedan aseguradas al coincidir en lo referente a artífice y cronología con la documentación correspondiente.

Sendos mandatos de visita de los años 1781 y 1782 determinaron la

definitiva hechura en 1786 de dos ciriales nuevos, para lo que se fundieron los viejos que existían en la iglesia.

Se trata de un par de piezas realizadas seguramente a continuación de las cruces de altar antes comentadas y en las que el artífice ha seguido una línea de trabajo similar. De un lado son piezas de gran peso, cuidada realización y brillante apariencia, de otro el artífice ha mostrado su capacidad de introducir variantes sobre determinados prototipos, ya sea el variado juego de los distintos cañones —donde alternan los decorados con líneas oblicuas con los ornados a base de rocalla grabada— como sobre todo en la cabeza de los ciriales que aunque recuerda bastante en su cilindro central y en el resto de las grandes molduras a las macollas de las cruces ya comentadas, presenta algunas variaciones de gran interés tanto en la molduración como en los adornos exteriores.

Resulta grato observar el extraordinario tratamiento que Espinosa de los Monteros otorgó al adorno de rocalla y tornapuntas, detalles éstos que se muestran llenos de movilidad y asimetría y que confieren a la pieza una enorme elegancia dentro del gusto rococó en que fue concebida.

73.–ATRILES (par) Jerez, 1788, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata en su color; sobredorado el relieve de San Miguel, las flores y el lazo únicamente en el anverso. 39 cm. de altura total; 33,5 cm. de altura hasta la grada; 6,5 cm. el fondo de la misma; 42,5 cm. de longitud.

San Miguel

Tienen forma rectangular y están sustentados por cuatro patas —semejando maceteros— bajo las cuales quedan pequeñas ruedas movibles. Anverso y reverso están constituidos de igual manera: marco liso exterior —con una rosa sobrepuesta en cada esquina— y gran rectángulo —enmarcado por cadeneta de hojas— que, sobre fondo imbricado, presenta guirnaldas de flores, recogidas con lazos en las esquinas, y medallón de laúrea en el centro representando en el anverso a San Miguel aplastando al demonio y en el reverso la cruz alada. Los dos laterales —de forma triangu-

lar— se adornan con ramos de flores atados con un lazo. En la zona inferior de los cuatro frentes se repite la decoración de laúreas colgando de flores que se recogen centralmente en un lazo.

Esta pareja de atriles no va marcada pero afortunadamente la documentación ofrece bastantes datos sobre el artífice, Marcos Espinosa de los Monteros, peso, coste total, zonas que irían sobredoradas, etc.

Los atriles se ejecutaron por mandatos de visita de los años 1781 y 1782, como sucede con otras piezas realizadas también por Espinosa. El platero otorgó recibo de su hechura en 14 de mayo de 1788.

Se trata de dos piezas excepcionales por las que la fábrica de San Miguel pagó la cantidad más alta satisfecha nunca por labores de platería. Hay que tener en cuenta que cada uno pesa más de treinta marcos y que además van sobredorados en algunas de sus parte, lo que encarece obviamente su precio.

Por otra parte, resulta completamente sorprendente el cambio de estilo operado en Espinosa de los Monteros si comparamos estas piezas con otras suyas anteriores en cronología. En 1786, según hemos visto en las cruces y en los ciriales, Espinosa se movía en líneas generales dentro de la órbita o gusto rococó, y sin embargo tan sólo dos años después, en 1788, realizará estas dos piezas dentro del más perfecto estilo neoclásico, carentes por completo de detalles que recuerden al estilo anterior.

Resulta difícil en el actual estado de la cuestión determinar qué influencias motivaron este profundo cambio operado en el estilo del artífice. En una fecha muy temprana para el conjunto del país —ya que sólo diez años antes se había abierto la Escuela de Platería de Antonio Martínez— aparece en Jerez en todo su esplendor el neoclasicismo de estirpe inglesa, siendo Marcos Espinosa de los Monteros el pionero. Hubo de ser el conocimiento de piezas inglesas de estilo Adam —llegadas a Cádiz y con toda probabilidad también a Jerez— las que sirvieron para ejecutar este cambio. Entre los detalles de influencia inglesa de Espinosa se encuentran: rosetas, lazos, guirnaldas y la forma de las patas.

La gran capacidad de que hace gala Espinosa de los Monteros para realizar verdaderas obras maestras en estilos tan diferentes como son el

rococó y el neoclásico, sólo se explica en la mano del genio que debió ser este artífice jerezano tan lamentablemente desconocido hasta ahora.

74.–BROCHES DE CAPA ¿Jerez, 1788, Marcos Espinosa de los Monteros?

Plata en su color. 4 cm. de largo y 3,5 cm. de ancho uno y 3 cm. de largo y 3,5 cm. de ancho el otro.

San Miguel

Tienen forma irregular, calada y se decoran con pequeños motivos vegetales entrelazados; uno de ellos se une en el extremo al semejante en el broche contrario por medio de una pequeña hebilla rectangular.

Los broches son piezas en las que la clasificación resulta difícil debido a su pequeño tamaño y a la ausencia en general de elementos característicos. Por ello, y con las naturales reservas, pensamos que éstos podrían ser alguno de los dos pequeños —puesto que tienen un tamaño menor que el resto de los conocidos— pagados a Espinosa de los Monteros en 1778.

Por una parte observamos evidentes relaciones con los adornos de crestería vistos en los cuadrones y pie de las cruces realizadas por este platero, y por otra parte, la movilidad y sentido ondulante que los caracteriza hace que podamos considerarlos inmersos en el estilo rococó.

75.–CRUZ DE MANGA Jerez, 1789, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata sobredorada. Orificio en la parte superior de la macolla. 75 cm. de altura total; 48 cm. x 40 cm. el árbol; 17 cm. x 14 cm. el Cristo; 8,5 cm. el cuadrón; 24 cm. altura de la macolla; 4,5 cm. el diámetro del cañón. Tres buriladas largas, una regular y las otras dos irregulares en la macolla.

San Miguel

Cruz latina de brazos rectos rematados en adorno vegetal; Crucificado de tres clavos, colgante y cabeza hacia atrás. Crestería de hojas caladas en los remates angulares de la cruz, y a los pies de ésta. Los cuadrones repre-

sentan el del reverso a San Miguel aplastando al demonio con la espada y el del anverso la paloma del Espíritu Santo enviando rayos y lenguas de fuego sobre una ciudad. La macolla y cañón de esta cruz es prácticamente igual en estructura y decoración a los de las cruces realizadas por este artífice en 1785-86 y catalogadas en este trabajo con el n.º 71.

La pieza no se encuentra marcada, pero sí aparece documentada como «cruz grande de la manga». En virtud de un mandato de visita del año 1788 se ordenó hacer una cruz parroquial de plata por hallarse inservible la que tenía la iglesia. La realización se encargó a Marcos Espinosa de los Monteros, platero oficial de San Miguel en esos años, quien dió recibo del coste y hechura de la citada cruz en junio de 1789.

Esta cruz resulta, como dijimos, similar a las dos realizadas unos años antes por el mismo artífice, tan sólo se observan algunas diferencias entre ellas que han sido señaladas en la descripción. La que ahora comentamos se encuentra actualmente sobredorada en su totalidad, lo cual debió hacerse posteriormente a su realización, ya que en la documentación se especifican detalladamente las zonas que irían doradas: Cristo, INRI, dos chapas y tres clavos. El enorme peso que tiene la pieza, junto a que aparezca dorada, explica el gran coste que tuvo, siendo una de las obras en plata por la que más dinero pagó la fábrica de la iglesia.

Por lo que se refiere al estilo, aunque Espinosa de los Monteros acabó el año precedente los magníficos atriles dentro del más puro neoclasicismo, valiéndose de muchos caracteres propios de la platería inglesa, en esta obra prefirió continuar con su línea habitual de trabajo. Dos razones pueden explicar este hecho: por un lado, la dificultad que hubiera supuesto trasplantar el estilo Adam a una cruz, y por otra parte, que prefiriera realizar ésta (o así se lo encargaran) como las de 1785-86 para que hiciera juego con ellas; en cualquier caso esto no resta valor a la pieza que muestra tanto una calidad extraordinaria como una enorme elegancia en su dibujo.

76.–JUEGO DE NAVETAS Jerez, 1790, Marcos Espinosa de los Monteros.

Plata en su color. A una de ellas le falta un trozo en el pie y una de las tapas no cierra bien. 23 cm. de altura total; 15 cm. de altura sin la cruz; 19 cm. de longitud; 9 cm. de ancho y 11,5 cm. de diámetro de pie. Marcas en el borde del pie: escudo oval, coronado y con ondas; 91; MONENEGRo; y MONTERO, frustras en parte las dos personales.

San Miguel

Nave de poca altura, alargada y bastante plana; el cuerpo, de tipo ovoide aunque simétrico, está dividido en tres partes en las que sobre fondo de escamas aparecen los siguientes motivos fundidos sobrepuestos: en la central laúrea y pabellones y en proa y popa querubines. La superficie se divide en la forma correspondiente: en los extremos sendas tapas practicables se decoran con hojas en forma de mariposa, en tanto que el centro lo constituye una elevación acampanada adornada con hojas de acanto superpuestas, muy estilizadas. El astil está constituido por un grueso nudo periforme, también decorado con sobrepuestos de acanto. El pie es circular con peana cilíndrica y elevación similar a la del centro de la tapa.

Se trata sin duda del par de navetas encargado en el mandato de visita del año 1788 y cuya realización está documentada gracias a un recibo del platero Marcos Espinosa de los Monteros con fecha 20 de noviembre de 1790. Las piezas además gozan de un marcaje completo: marca de artífice, personal de marcador —que en esta fecha era José Montenegro—, marca de localidad —Jerez de la Frontera— y cronológica —1791—; el hecho de que las navetas se concluyeran en los dos últimos meses del año anterior, explica que no fueran llevadas al contraste hasta el año siguiente.

La estructura que presentan es bastante frecuente en este tipo de obras; forma de nave, cuerpo dividido en varias partes, pequeño astil y pie circular. Resulta más interesante la forma como van decoradas utilizando de nuevo el lenguaje neoclásico inglés que inaugurara el artífice en los atriles: guirnaldas y pabellones colgantes, hojas de acanto en el remate central del cuerpo —a modo de falsa tapa— y en el pie; también el fondo de escamas es similar al que presentaban los laterales de los atriles.

La parte inferior del cuerpo se adorna, además, con querubines —como luego veremos también en la casca de los incensarios— motivo que se explica por el carácter religioso de este tipo de piezas.

Más extraños resultan los nudos que componen los astiles, que parecen tratarse de una simplificación esferoidal de ciertas terminaciones bulbosas de candeleros ingleses.

Nada se sabe de las cucharas que también formaban parte de este juego de navetas; aparecen documentadas en la misma fecha que navetas e incensarios, pero no se conservan debido sin duda a que al ser piezas pequeñas que van sueltas se pierden con facilidad.

Por último diremos que se trata de una obra bien proporcionada y de buena hechura cuyo interés radica, por un lado, en el enorme peso que tiene, lo que nos habla de un empleo generoso del rico material, y por otro lado, en ser obra que además de estar documentada y llevar marcaje completo se halla bien conservada.

77.–INCENSARIOS (par) Jerez, 1790, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata en su color. El incensario A) —que es el original— presenta bastantes deterioros en la casca y en el cuerpo del humo; las cadenas y anillas grandes no son de plata. El A) mide: 85 cm. de altura; 7 cm. la casca y 12,5 cm. el diámetro de la misma; 12,7 cm. el cuerpo del humo; 7,5 cm. de diámetro de manípulo y 9 cm. de diámetro de pie. El B) mide: 89 cm. de altura total; 8,3 cm. la casca y 13,5 cm. el diámetro de ésta; 12,5 cm. el cuerpo del humo; 8,2 cm. de diámetro de manípulo y 9 cm. de diámetro de pie.

San Miguel

Pie circular de borde recto, decorado con hojas de acanto estilizadas y unido a la casca mediante una pequeña moldura convexa. La casca tiene forma de copa baja ornada con guirnaldas de flores, laúreas y cabezas de querubines muy resaltadas. El cuerpo del humo es troncocónico, de perfil cóncavo y consta de una plataforma ondulada —muy saliente en el caso del A)— con grandes hojas resaltadas en los ángulos y ventanas en las que se recortan las iniciales Q,S,D, en el interior de laúreas a modo de medallones; el cuerpo del humo remata en toro con óvalos horadados —en el caso del B)— y en friso plano con cadena de ochos —en el caso del A)—; sobre

este friso cupulilla adornada con hojas de acanto estilizadas y perforadas. El manípulo es cupuliforme, recorrido en la zona inferior por una cadena de círculos y en la superior por hojas de acanto.

Aunque estos incensarios no van marcados, se trata casi con total seguridad —por la documentación y por algunos detalles estilísticos que luego analizaremos— de una obra de Marcos Espinosa de los Monteros realizada en 1790. En este año consta en el correspondiente libro de fábrica que —según mandato de visita anterior— el citado platero entregó un recibo por la hechura de un juego de navetas con sus cucharas (que es el anteriormente comentado) y un juego de incensarios al que corresponde el incensario que denominamos A), ya que el B) no es el original, sino otro que se hizo imitando en la medida de lo posible aquél (aunque con diferencias claras señaladas en la descripción) al haber sido robado uno del juego.

Pese a que a primera vista parece obra distinta de las de Espinosa de los Monteros, examinándola con atención observamos varios detalles que se asemejan mucho a otras piezas de este artífice, por ejemplo el remate o cupulilla del cuerpo del humo presenta las mismas hojas de acanto que las navetas y el juego de altar que más adelante comentaremos; la cadeneta de ondas que queda por debajo del citado remate es similar a la que se ve en el zócalo del cáliz perteneciente al juego citado; la última zona del cuerpo del humo —aunque calada— se parece al adorno del repetido juego de altar y la casca, por su parte, se adorna con pabellones, guirnaldas y querubines como las navetas.

Es cierto que en el manípulo y en el pie el acanto tiene carácter más naturalista del que Espinosa acostumbra a usar, pero esto probablemente se deba a que al tenerse que adecuar a las dimensiones le faltaba espacio para seguir la proporción de las hojas estilizadas que utiliza en otras ocasiones.

78.–JUEGO DE ALTAR Jerez, 1791, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata sobredorada. Grietas en la campanilla; perdidos los remates de las tapaderas de las jarritas. 29 cm. de altura; 16,2 cm. de diámetro de pie; y 8,5 cm. de diámetro de boca el cáliz;

16 cm. de altura y 7,7 cm. de diámetro de pie la campanilla; 8,3 cm. de longitud y 1,8 cm. de diámetro de cuenco la cucharita; 12,5 cm. de altura con tapa; 8,5 cm. sin ella; 11 cm. de anchura máxima y 4,9 cm. de diámetro de pie las jarritas; 29,5 cm. x 20,5 cm. la salvilla. Marcas en el interior del pie del cáliz, junto a la rosca, frustras en parte: escudo oval, coronado y con ondas; 91; MONENEGRo; y MONTERO. Las mismas en la superficie de la salvilla y en el asa de las jarritas. Burilada larga e irregular en el reverso de la campanilla; otra larga y regular en el reverso de la salvilla y otra ancha e irregular en la parte superior del pie del cáliz, en la unión con el astil.

San Miguel

El cáliz tiene copa acampanada; subcopa decorada con hojas estilizadas superpuestas y se halla separada de la copa por grueso baquetón moldurado. El astil se inicia con cuello troncocónico liso, al que sigue un fuste estriado decorado con sobrepuestos fundidos de pámpanos y racimos de uvas, y basa con dos toros y escocia intermedia muy moldurados. El pie, de forma suavemente acampanada, tiene base cilíndrica con borde recorrido por ondas y está decorado como la subcopa, pero con las hojas más estilizadas.

La salvilla es ovalada y tiene perfil moldurado ondulado; la orilla está levemente elevada y se adorna con guirnaldas y lazos; las patas, cortas y en forma de uve, llevan una hoja de acanto superpuesta. Las jarrillas tienen pie circular decorado con hojas estilizadas sobrepuestas; el cuerpo es casi cilíndrico con sobrepuestos de guirnaldas en la parte superior y de hojas estilizadas en la inferior; las bocas son circulares, con pico adosado y tapas acampanadas que se decoran como el pie y el cuerpo; las asas surgen de un vástago curvado a mitad del cuerpo y se continúan con formas quebradas hasta llegar a las charnelas de las tapas.

La cucharita tiene cuenco profundo y mango entrecruzado a mitad de altura rematando en forma trilobulada. La campanilla repite en el cuerpo la decoración de hojas —en la parte superior— y de guirnaldas —en el centro— que tenían las jarritas; su mango es abalaustrado, cubierto con hojas de acanto y diversas molduras arriba y abajo para rematar en bola.

Como en casos anteriores, existen marcas muy claras que permiten identificar las piezas que componen este juego como obra realizada por Marcos Espinosa de los Monteros en 1791. Por otra parte —y como también sucedía en casos precedentes— existe documentación que confirma la fecha y el artífice, así, en virtud de un mandato de visita del año 1788 se ordena la ejecución de «un cáliz de plata sobredorado de buena hechura con sus correspondientes vinageras para el altar mayor», y en la visita de 27 de agosto de 1791 consta haberse hecho «un cáliz, patena, cucharita, dos vinageras, plato y campanilla de plata de ley todo dorado, que según recibo de Don Marcos Espinosa de los Monteros, artista platero de esta ciudad, en fecha de 10 de mayo de 1791, ha tenido de costo siete mil quatrocientos noventa y cinco rreales». Todas las piezas que componen el juego se conservan, salvo la patena, aunque si ésta era pieza sencilla, sin ningún adorno, puede que se trate de una de las múltiples que se conservan en la iglesia y que no estudiamos por ser obras de poco interés al no llevar adornos ni variar en su tipología.

Como en el caso de los atriles, aquí Espinosa de los Monteros emplea elementos del estilo Adam inglés, principalmente tomados de candeleros y otras piezas variadas, como es por ejemplo la forma estriada del astil del cáliz, que es típica de lo Adam, pero no de los cálices, que por ser piezas excepcionales —debido a que los protestantes no los usan— no pudo conocerlas. Otros elementos que se observan en el cáliz tomados de la platería inglesa son el colgar racimos y otras frutas, la disposición simplificada al extremo de las hojas de acanto en pie y subcopa haciendo asomar con esmero unas hojas por debajo de otras —del mismo modo que se hizo en las navetas—, y la cadeneta de ondas del zócalo; en cambio Espinosa siguió la tradición de los cálices desde el siglo XVII en el inicio troncocónico que es la parte menos afortunada del conjunto.

Por su parte, las vinajeras presentan las tapas semejantes al adorno superior de las navetas —aunque se ha perdido el remate final—; su cuerpo está cubierto con adornos de guirnaldas y acanto, motivos éstos procedentes de jarras y soperas; las asas son quebradas, más frecuentes en la platería neoclásica española en torno a 1800 que en la platería inglesa —aunque también se utilizaron— en la que habitualmente se emplean las asas de bastoncillo.

La salvilla tiene las patas bastante parecidas a las de los atriles y son

típicas en lo inglés, así como el perfil ondulado de la orilla, que si bien parece de tradición rococó, no resulta ajeno a ciertas piezas inglesas de un primer momento neoclásico en torno a 1770-75.

Nada hay que añadir sobre la campanilla, que presenta en su cuerpo el mismo adorno de guirnaldas y acanto que hemos visto en las jarritas, y en la parte inferior del mango hojas de acanto más naturalistas, semejantes a las que cubren las patas; la cucharita es pieza simple, sólo destacable por el adorno ondulado del mango.

Todas las piezas que componen este juego de altar son de una gran simplicidad y a la vez elegancia; tienen un enorme peso —como es frecuente en otras piezas del artífice— y van doradas por completo, lo que contribuye a elevar su coste y a su mejor conservación.

Es de destacar la labor del platero jerezano que ha sabido resolver a la perfección la trasposición de elementos de la platería inglesa civil —en la que sin duda estaba puesto al día, siendo un verdadero pionero por lo temprano de la fecha— a piezas con finalidad religiosa.

79.–JUEGO DE VINAJERAS Y SALVILLA Jerez, 1792, Marcos Espinosa de los Monteros (la salvilla). ¿1793? (las jarritas)

Plata en su color. La jarrita del vino algo más alta que la del agua y no cubierta por completo por su tapador. 27 cm. x 20 cm. la salvilla; 11,7 cm. de altura la jarrita del agua y 12,7 cm. la del vino; 9,5 cm. de anchura máxima y 4,3 cm. de diámetro de pie. La salvilla presenta las siguientes marcas en la orilla: escudo oval, coronado y con ondas; 92; MONENEGRo, en parte frustra; y MONTERO, ésta repetida en la superficie de la misma salvilla, se halla en parte frustra. Burilada ancha, larga y regular en el reverso de la salvilla.

San Miguel

Salvilla ovalada con perfil moldurado y ondulado que se repite en el borde interior de la orilla, la cual está ligeramente levantada. Cuerpo muy apaisado y liso. Patas cortas en forma de uve invertida. Las jarritas tienen pie cilíndrico liso muy ancho sobre el que se apoya el cuerpo, de perfil sinuoso, abombado en el centro, con fino cuello rodeado por un collarino decorado con menudos motivos vegetales semejantes a los que recorren el

borde de la boca, la cual acaba en pronunciado pico. Las tapas siguen el borde de la boca, tienen charnela en la mitad y en la parte superior llevan motivos referentes al contenido: caracolas en la del agua y racimos de uvas en la del vino. Las asas tienen forma de ese y están formadas por tres tornapuntas vegetales superpuestas, aproximadamente del mismo tamaño.

Tan sólo la salvilla aparece marcada por Marcos Espinosa de los Monteros y contrastada en Jerez por José Montenegro en 1792. Se trata de una pieza sencilla y funcional muy semejante a la que corresponde al rico juego de altar —aunque con pequeñas diferencias en el adorno de la orilla y en las patas— y más aún a la que más adelante se comentará realizada probablemente en 1800.

A la vista de la fecha, consideramos que este plato debió ser el que según la documentación estaba hecho en mayo de 1793 y del que se especifica se realizó para las vinajeras que se compraron.

En cuanto a las vinajeras —que no llevan marcas— y que de ningún modo pensamos que se traten de una obra de Espinosa de los Monteros por no asemejarse ni a las vinajeras del juego de altar de 1791 ni a otras obras del artífice, deben de tratarse de las que junto a un cáliz con patena y cucharita «vendió sierto sugeto de esta ciudad» en 14 de octubre de 1793, según se lee en la documentación. Espinosa de los Monteros, que habría realizado la salvilla con antelación a esta compra, debió dotarla de los pocillos apropiados para encajar las jarritas.

Estilísticamente las vinajeras debieron realizarse en la fecha apuntada, es decir, hacia 1793, ya que el pie cilíndrico y la forma de la panza sin ornato, son de aire clasicista, aunque el perfil de toda la pieza, y sobre todo las asas —formadas por numerosas tornapuntas— están todavía en la órbita rococó.

Más complejo resulta indicar el centro de origen en que fueron realizadas, pues presentan muchos elementos comunes en multitud de centros, y más aún su artífice.

80.–SALVILLA DE VINAJERAS Jerez ¿1800?, Marcos Espinosa de los Monteros

Plata en su color. Muy desgastada la superficie; pequeñas grietas en el reverso y abolladuras en los bordes. 27 cm. x 19,5 cm. Marca repetida en la superficie y en las patas, frustras en algunos casos: MONTERO.

San Miguel (¿Iglesia de San Pedro?)

Muy semejante a la del juego n.º 79. Tipo ovalado. Perfil moldurado y ondulado que se repite en el borde interior de la orilla, levemente elevada. Asiento muy apaisado y sin decoración. Las cuatro patas son muy cortas y tienen forma de uve invertida.

Este plato o salvilla lleva únicamente la marca del artífice Marcos Espinosa de los Monteros. No podemos apreciar en qué año fue realizada exactamente la pieza, ya que la documentación aparece confusa en este punto, pero lo cierto es que su realización estuvo sin duda en el período comprendido entre 1791 y 1800, época ésta en que está documentada la hechura de varias piezas de este tipo por el citado platero.

No debe tratarse del plato que hizo en 1791, porque en este caso se especifica que era para las vinajeras grandes y el que comentamos es de dimensiones muy normales. En mayo de 1793 Espinosa entregó un recibo por la hechura de algunas obras entre las que se encontraba un plato para unas vinajeras que se compraron, pero pensamos que este plato es el que se comentó con anterioridad, marcado en 1792, por tanto, y a la vista de lo expuesto, nos inclinamos a pensar que el presente es uno de los dos que hizo para la iglesia de San Pedro, según un mandato de visita de 1798 y del que dió recibo en marzo de 1800.

En lo que a estructura se refiere, es semejante a la salvilla que forma parte del juego de altar rico ya comentado marcado en 1791, aunque se diferencian en que ésta presenta adornos en la orilla y las patas son algo distintas a las de la salvilla que comentamos; más semejanzas tiene con la marcada un año después, en 1792, ya que la forma de las patas en voluta se repite también en ésta última y además ambas son de plata en su color y carecen de adorno en la orilla; sólo se diferencian en que la de 1792 tienen

pocillos para encajar las vinajeras, pero éstos pudieron hacerse posteriormente en función de las jarritas que se compraron.

En cualquier caso, sea cual sea la cronología, se trata de una pieza muy sencilla, que carece de los adornos típicos de otras obras de Espinosa, y en la que hay que valorar por encima de todo su carácter funcional.

81.–JUEGO DE CALIZ Y PATENA Cádiz, entre 1765 y 1778, M. Díaz

Plata sobredorada. Ligeras abolladuras en el borde de la copa del cáliz y muy desgastada la patena. 28 cm. de altura; 14,7 cm. de diámetro de pie; 8,2 cm. de diámetro de boca y 14 cm. de diámetro la patena. Marcas en el borde exterior del pie del cáliz: Hércules entre dos leones, frustro por completo uno de ellos; 1765; ARE/NAS; y M. DIAZ, frustra la inicial del nombre. Burilada larga, ancha y regular en el interior del pie, junto a la rosca. Inscripción en el interior del pie: YEDRA y en el exterior del mismo Dⁿ, J, de Mᶻᵃ. Las mismas inscripciones en el reverso de la patena.

San Miguel (Ermita del Santo Cristo de la Yedra)

El cáliz tiene copa algo acampanada con baquetón saliente a media altura; subcopa bulbosa decorada con gallones incisos. El astil se inicia con dos cuerpos lisos contrapuestos de perfil cóncavo; sigue el nudo, en forma de jarrón con grueso toro en la parte superior que se decora como la subcopa; a continuación dos pequeños cuerpos similares a los de arranque del astil y por último otro grueso toro adornado con bolas y cintas. El pie es circular, y lo constituyen una peana cilíndrica, una zona convexa decorada con espigas y racimos alternando con cuatro cartelas que albergan los siguientes símbolos de la Pasión: lanza y cetro; tres dados; dos flagelos; y una escalera; por último, una elevación de perfil cóncavo adornada con hojas muy estilizadas.

La patena es circular, sin decoración, con las inscripciones citadas en el reverso.

Las marcas permiten señalar que el cáliz fue realizado en Cádiz y por lo que conocemos de esta localidad la marca cronológica de 1765 debió ser fija o variable, pero en ningún caso anual, por lo que la pieza hay que fecharla a partir de 1765.

Aunque el nombre de Arenas no está documentado, por la abundancia de obras que conocemos marcadas por él, pensamos que debió ser marcador y que el artífice en este caso será M. Díaz del cual sabemos que a comienzos del siglo XIX fue también marcador, y que probablemente fuera el padre del también platero Antonio Díaz, documentado unos años más tarde.

El juego debió ser donado por D. Juan de Mendoza —cuyo nombre figura abreviado en el exterior del pie del cáliz y en el reverso de la patena— el cual pudo ser familiar del que con el mismo nombre está documentado en 1715 como vecino de Jerez y protector de la por entonces desaparecida ermita de Santiago cuyas obras de arte precisamente debía encargarse de llevar a San Miguel. Por otra parte, la inscripción Yedra del cáliz recuerda el nombre de la ermita sobre la que asentó San Miguel y cuya denominación conservó esta iglesia mucho tiempo.

La estructura es la normal en cálices gaditanos de esta época en que todavía no se ha llegado a la plenitud rococó. Entre las zonas que resultan más características se encuentra el pie en el que destaca la persistencia de la forma circular, que en centros de vanguardia como Madrid o Córdoba había sido prácticamente abandonada; otros detalles a destacar son la elevación del pie en su parte superior para recibir al astil y el toro tan saliente que presenta el nudo.

Este tipo de estructura se adorna de diversas maneras, según el artífice de que se trate, en este caso Díaz ha supeditado por completo la decoración a la estructura, cuidando de que nada sobresalga; únicamente en el pie se puede observar tenuamente alguna decoración de rocalla.

El hecho de que la estructura no suponga ninguna novedad y que los temas decorativos, excepto la rocalla del pie, puedan referirse a decenios anteriores, lleva a pensar, tras el estudio de esta pieza y de otras de cronología similar, que Cádiz en esta época no había alcanzado aún el desarrollo que adquirirá a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando consiguió colocarse entre los primeros centros plateros de la Península. De todas formas algo puede intuirse ya de este desarrollo si observamos la elegancia y la calidad de que da muestra todo el conjunto de la pieza.

82.–CALIZ Sevilla, hacia 1760-70, Blas Amat

Plata en su color. 24,5 cm. de altura; 13 cm. de diámetro de pie y 7,6 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie: AMAT repetida dos veces, entre asteriscos.

San Miguel

Copa aproximadamente cilíndrica; subcopa separada de la copa mediante baquetón saliente y decorada con cartelas y espejos y enmarcada por rocalla en relieve. El astil está compuesto por un cuerpo periforme, nudo de jarrón con grueso toro en la parte superior, y gollete esferoidal; la decoración en todo el astil es incisa, de hojas de acanto estilizadas. El pie, circular y de borde oblicuo, consta de un cuerpo troncocónico, una amplia moldura convexa —decorados ambos como la subcopa— y una franja de superficie lisa y perfil cóncavo.

Como se explicará en las biografías de artífices, la marca parece corresponder a Blas Amat, platero sevillano, activo principalmente en el tercer cuarto del siglo XVIII. Por razones estilísticas la datación de la pieza puede precisarse en torno a 1760-70, siendo éstos los últimos años de producción del platero.

Blas Amat fue un artífice de reconocido prestigio que realizó a lo largo de su vida obras de extraordinaria calidad. Este cáliz, de gran belleza y estilización es buena muestra de ello, pues aunque no ofrezca rasgos especiales de originalidad, presenta una estructura y decoración de indudable perfección.

El tipo de cáliz es plenamente sevillano, habiendo sido publicados muchos similares en obras de M.ª Jesús Sanz Serrano sobre la platería sevillana, y de M.ª Carmen Heredia Moreno sobre la platería onubense, en buena parte original de Sevilla o influida por ella.

Son rasgos característicos de la estructura el comienzo del astil —con cuello troncocónico y abombamiento final—, el nudo —con toro muy saliente prolongado en forma acampanada invertida—, el toro de menores dimensiones que antecede al pie y todo el conjunto del pie, destacando el cuerpo troncocónico inicial.

La decoración es a base de hojas de acanto incisas en todo el astil, en

tanto que subcopa y pie se adornan con rocalla —de gran asimetría— en torno a los espejos y cartelas. Este ornato es de un dibujo muy fino y de una calidad técnica en el relevado de gran perfección. Es de destacar que la decoración no modifica la estructura de la pieza, hecho que tendrá lugar poco después de esta época en la platería sevillana que adoptará modelos semejantes a los cordobeses.

83.–CALIZ ¿Sevilla? Segunda mitad del siglo XVIII

Plata en su color. Diversas abolladuras en el pie; el astil bastante desprendido del pie. 25,5 cm. de altura; 14,5 cm. de diámetro de pie y 8 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Copa ligeramente acampanada. En el astil destacan un cuerpo periforme —precedido de dos anillos salientes— y el nudo —formado por grueso toro y cuerpo troncocónico invertido— y separado del anterior por una pequeña moldura cóncava y otra convexa; el gollete lo constituye una escocia entre dos toros y entronca directamente con el pie, formado por una zona alta casi cilíndrica, de base plana, una amplia moldura convexa y otra de perfil cóncavo que acaba en borde vertical.

La pieza carece por completo de marcas y tampoco contamos con ningún dato que nos arroje un poco de luz sobre su artífice y realización.

La tipología tiene mucho que ver con la de muchas piezas sevillanas de la segunda mitad del siglo XVIII y muy concretamente con la del cáliz antecedente de Blas Amat. Son notas comunes a ambos cálices: el cuerpo periforme con que se inicia el astil, la forma del nudo con toro saliente y cuerpo acampanado invertido y todo el conjunto del pie con enorme elevación en la parte que se une al astil, moldura convexa a continuación y por último otra algo cóncava.

El cáliz que comentamos tiene buena hechura y se halla estructurado con gran claridad en sus diversas partes; es una pieza simple y totalmente desnuda, como ocurre con muchas en la segunda mitad del siglo XVIII, en las que lo que priva por encima de todo es la funcionalidad.

84.–ALTAR PORTATIL Sevilla, hacia 1770-80, José Carmona

Caja de madera forrada de piel en el exterior con adornos dorados y charnelas de plata en su color; en el interior, sobre terciopelo granate se recortan las planchas de plata en su color. Ligeras grietas en el copete. 27 cm. de altura y 19 cm. de longitud el panel central; 27 cm. de altura y 6,5 cm. de anchura máxima los paneles laterales; 10 cm. de altura y 21 cm. de longitud el copete y el zócalo; 6,3 cm. de longitud las charnelas exteriores de la caja y 9 cm. de longitud el cierre. Marcas en las planchas del interior, repetidas numerosas veces: CARMO.

San Miguel

Planchas de plata que componen un pequeño altar el cual al plegarse se guarda en una caja de madera, con forma de libro, que cierra en el extremo mediante broches adornados con rocalla y con un corazón en el centro. El panel central, sobre enmarque de hojas, tornapuntas y rocalla, representa el Cordero apocalíptico coronado y de pie, sobre un libro del que cuelgan sellos con las iniciales de los sacramentos, y portando estandarte con las letras E.A./D.Q. Los paneles laterales tienen forma ondulada y se decoran también con rocalla. El copete de remate —de forma aproximadamente triangular— repite la decoración de rocalla, destacando en el centro un medallón que representa una custodia de tipo sol con nudo de jarrón.

Las repetidas marcas que lleva la pieza nos permiten identificar con seguridad al autor de la misma. Se trata del platero sevillano José Carmona, documentado en la segunda mitad del siglo XVIII y cuya producción cubre el último tercio de la centuria. Atendiendo a la obra que comentamos, por razones estilísticas pensamos que debió realizarse en el decenio de 1770-80.

Se trata de un altar portátil utilizado para el Viático, que para facilitar su transporte se cierra adoptando forma de libro con un cordón para colgar al cuello. La pieza posee un especial interés funcional y tipológico y a juzgar por lo conocido hasta ahora, este tipo de pieza debió ser frecuente en Andalucía. No podemos decir lo mismo de otras zonas de la Península, puesto que no ha habido publicaciones de éstas últimas. Conocemos ejemplares cordobeses, como por ejemplo el de la Rambla, obra de Antonio Ruiz «el

viejo», fechado en 1771 (35); sevillanos, como el del Museo Diocesano de Calahorra, obra de Tomás de Pedrajas, fechable hacia 1770; y onubenses, en este caso tan sólo se conserva el copete de uno de ellos en las Carmelitas de Villalba del Alcor (36).

La iconografía frecuente en estas piezas suele ser eucarística, en coincidencia con la figuración de las puertas de sagrarios tan frecuentes igualmente en las platerías cordobesa y sevillana. En el de Carmona los motivos que aparecen son la custodia y el Cordero apocalíptico, con evidente sentido eucarístico, ya que en su pendón aparecen las iniciales de las palabras de San Juan Bautista: «Ecce Agnus Dei qui...»; conviene resaltar que el cordero aquí aparece de pie sobre el libro de los siete sellos, cuando lo frecuente es que se le represente echado.

Como es normal en este tipo de piezas el adorno es calado, extendiéndose sobre una plancha de plata, y no cubre por completo la superficie. Por otra parte, las charnelas de la parte exterior del libro están realizadas con gran perfección y elegante asimetría.

En cuanto al artífice, José Carmona, diremos que realizó a lo largo de su vida una serie de obras relevadas, dentro del más puro estilo rococó, denotando todas ellas un efecto de gran brillantez y espectacularidad, abundando especialmente en los perfiles curvilíneos de las tornapuntas o la rocalla.

85.–ATRIL ¿Córdoba? Hacia 1775

Plata en su color. Ligeros abollones en los bordes. 29,5 cm. de altura total; 12,5 cm. hasta la grada; 30 cm. de longitud; 17 cm. de fondo; 6,5 cm. ancho de la grada.

San Miguel

Forma aproximadamente cuadrada de lados ondulados: hacia adentro los laterales y hacia afuera el superior. En el anverso —que es la única zona

(35) D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*, Córdoba 1973, n.º 141.

(36) M.ª C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, I, 244, fig. 273.

decorada— sobre fondo de escamas destacan a los lados tallos vegetales y flores, quedando en el centro un par de tornapuntas en ce que enfrentadas constituyen una especie de medallón. El frente de la grada presenta dos patas y está decorado como el resto del atril.

Es pieza que no presenta ningún tipo de marca, por lo que desconocemos su autor y lugar de realización, pero entre los atriles conocidos parece estar relacionado en algunos detalles con uno cordobés fechado en 1773, realizado por Antonio Ruiz y contrastado por Leiva, que se encuentra en la parroquia de San Pedro de Córdoba (37). Esto permite confirmar una cronología en torno a 1775, aunque el parecido no sirva para afirmar rotundamente que se trata de una pieza cordobesa, puesto que pudo estar realizada en el propio Jerez.

La concavidad de los laterales y el pequeño remate curvilíneo de la parte superior, lo mismo que la terminación ondulada de la base del pie, son rasgos distintivos de una estructura típica del rococó; pero el adorno está muy simplificado aquí sin aparición estricta de temas de rocalla, algo que en Córdoba resulta muy frecuente. En cuanto a la labor de imbricado que sirve como fondo, recordando la escama de pescado, resulta un motivo poco conocido.

Si se toma como punto de referencia el desarrollo que la rocalla adquiere en estos años en la obra de Montenegro, habría que pensar quizá en que esta pieza fuera realizada por una personalidad jerezana muy distinta, caracterizada por un sentido más sobrio y ordenado de la decoración que los del maestro citado.

86.–BROCHES DE CAPA Córdoba, 1779

Plata en su color; 7,5 cm. de largo y 5 cm. de ancho los de un lado y 6,5 cm. de largo y 5 cm. de ancho los opuestos. Marcas en las piernas y brazos de los ángeles: 79/LEIVA y león rampante de perfil izquierdo contornado en óvalo; en parte frustras.

San Miguel

(37) D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*, Córdoba 1973, n.º 147.

Son cuatro los broches, en cada uno de los cuales se recorta una pareja de ángeles portando un cesto con frutas. Dos de los broches presentan en un extremo una zona cuadrada, cortada en su centro, para que encajen las hebillas de los otros dos broches, que son alargadas y lisas.

Abundantes marcas repartidas por el cuerpo de los querubines permiten identificar la pieza como cordobesa a la vez que el nombre del marcador, Juan de Luque y Leiva, pero lo que lamentablemente no figura es el nombre del artífice que —más respetuoso con su obra— evitó marcarla.

No consta documentalmente que se tratara de un encargo a la ciudad de Córdoba, lo cual por otra parte resulta lógico, ya que normalmente piezas tan pequeñas como ésta no se encargaban, sino que probablemente, y debido a la importancia que en esta época tuvieron los corredores de comercio cordobeses, la pieza fue comprada a uno de ellos en un posible viaje a Jerez.

Estos broches de capa resultan excepcionales, no tanto como pieza en sí, sino sobre todo porque no se han concebido como un simple motivo ornamental, ya que se ha introducido la figuración, hecho éste bastante insólito en este tipo de piezas. La calidad de la obra se hace patente tanto en la simpatía y gracia de los rostros de los ángeles como en la actitud movida y bastante retorcida que presentan, reflejo evidente de la época en que nos encontramos.

87.–CALIZ Andalucía, hacia 1780

Plata sobredorada y los medallones en su color. Ligeros rotos detrás de los ángeles que adornan el pie. 30 cm. de altura; 15,5 cm. de diámetro de pie; 8 cm. de diámetro de boca. Inscripción en inglesas en el borde exterior del pie: Es propiedad del P. Iñiguez y su familia.

San Miguel

Copa acampanada y subcopa con decoración sobrepuesta de parejas de querubines y por debajo racimos, alternando con tres medallones que representan: el sacrificio de Abraham; el regreso de los exploradores de la Tierra Prometida; y Cristo con la samaritana. El astil está formado por un

pequeño cuerpo periforme, decorado con veneras y tornapuntas y otro mayor con forma de pirámide invertida de base triangular y caras levemente cóncavas con querubines en los ángulos superiores y medallones ovales en las tres caras representando: el ave fénix, el Cordero Místico y el león de Judá. El pie tiene perfil ondulado y borde vertical; consta de seis secciones de superficie alabeada, separadas por tornapuntas, tres de las cuales presentan en relieve una pareja de querubines portando cruz, cáliz y copón, y las otras tres se decoran con medallones que muestran: la Ultima Cena, el Lavatorio de los pies y la Comunión de los Apóstoles.

El cáliz carece de marcas y presenta una tipología original, puesto que no conocemos ninguno similar, aunque en algunos detalles se observan coincidencias con piezas sevillanas.

Lo más sencillo parece fijar la cronología hacia 1780 o quizá un poco más tarde, dado que conserva aspectos de estructura cercanos a lo rococó, como el borde ondulado del pie y su molduración escalonada, la disposición de medallones figurados entre querubines que representan subcopa, nudo y pie, como también la presencia misma de los medallones figurados en las tres partes citadas. Sin embargo, las guirnaldas que cuelgan de la parte alta del pie, el que los medallones presentan un contorno oval de gran regularidad enmarcado por laúrea, y el que la decoración de subcopa y nudo se pliegue a la estructura, valorando por encima de todo la geometría de la obra, está anunciando ya la entrada del neoclasicismo. El cáliz, pues, fue realizado en la transición del rococó al neoclasicismo, lo que justifica la datación otorgada.

Saber con exactitud el lugar en que fue realizada la pieza resulta más complicado. No existen en Jerez piezas semejantes, aunque no debe descartarse la posibilidad de que entre las ricas obras del rococó realizadas por Montenegro en los años setenta y las piezas de Espinosa de los Monteros de puro clasicismo de los años noventa, hubiera algún artista jerezano que representara la transición.

Hemos observado que el medallón del pie que representa la Ultima Cena, tiene un curioso paralelismo con el que aparece en el pie de custodia

que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (38). Esta pieza es sevillana y aunque éste sea un detalle muy pequeño, nos sugiere que se hubiera seguido el mismo modelo en ambas piezas.

Por otra parte, aunque desde el punto de vista de estructura y por la ausencia de rocalla este cáliz no recuerda a los cordobeses, hay que tener en cuenta, por ejemplo, que el cáliz de Damián de Castro de 1777 que se halla en la Catedral de Sevilla (39), por un lado se aparta de los tipos más comunes de Córdoba, y por otro, presenta los mismos temas que el cáliz que comentamos.

Entre los aspectos particulares de estructura que presenta la pieza que ahora catalogamos podemos destacar la elevada forma del pie, siendo más característica en los cálices andaluces una superficie más plana, y por otra parte, la compensación tan elegante a que se ha llegado en las diversas partes del cáliz entre zonas lisas y decoradas.

La iconografía resulta también original, porque no responde exactamente a los temas usuales, sino que se ha insistido en un programa de tipo eucarístico, centrando los temas del pie en episodios relacionados con la Ultima Cena, —como momento en que se instituyó la Eucaristía— y eligiendo para la subcopa, además de los racimos, tres temas —dos del Antiguo Testamento y uno del Nuevo— que también tienen significación eucarística; por otra parte, los querubines del pie portan cáliz y copón, habituales símbolos eucarísticos, y extrañamente una cruz que probablemente se refiere al sacrificio de Cristo que se conmemora en la Eucaristía.

La pieza tuvo que ser obra de un verdadero maestro en el arte de la platería, pues resulta sumamente bella y elegante además de original, lo cual está conseguido —como hemos dicho— gracias al perfecto contraste y equilibrio que existe en las diferentes partes que la componen, contraste que se aprecia también en la combinación de plata sobredorada como fondo y en su color para resaltar los medallones figurados.

(38) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 247, fig. 231.

(39) M.ª J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla 1976, II, 153.

88.–PORTAVIATICO ¿Jerez? Ultimo tercio del siglo XVIII.

Plata sobredorada. Una de las caras mide 17,3 cm. x 15 cm. y la otra 18,5 cm. x 15,3 cm.

San Miguel

Forma aproximadamente ovalada. En una cara cenefa con relieve de formas vegetales carnosas y cabezas de querubines; en el centro una custodia de tipo sol —cerco de ráfagas, nudo de jarrón y pie acampanado— entre nubes. En la otra cara el triángulo divino con ráfagas sobre cabeza de querubín —de cuya boca salen guirnaldas de flores y frutas— en la parte superior; en la inferior decoración de palmas; en el centro se representa el Cordero portando estandarte sobre libro, en cuyos sellos colgantes se leen las iniciales de los siete sacramentos.

Son los portaviáticos piezas de uso frecuente en toda Andalucía, sin embargo la forma oval que presenta éste no parece coincidir con los ejemplares conocidos en Córdoba, Sevilla o Granada, por lo que bien pudiera estar realizado en el propio Jerez que en esta época contaba con una platería floreciente y original.

La iconografía, de sentido eucarístico, presentando Cordero Místico y custodia, es la habitual en otras piezas que tienen el mismo fin: llevar la comunión a los enfermos. Esta misma iconografía aparece también frecuentemente en cálices y custodias de otros centros plateros, sobre todo en la época del rococó. Por lo que se refiere a la custodia representada en una de las caras del portaviático, presenta un tipo de cerco con ráfagas que no aparece antes de mitad del siglo XVIII y que veremos con frecuencia en el siglo siguiente.

La decoración se caracteriza por la brillantez, opulencia y alto relieve, presentando adorno de querubines y festones de frutas que son frecuentes a partir de mitad del siglo XVIII, lo mismo que ocurre con la rocalla que también adorna la pieza.

89.–CALIZ Valladolid, hacia 1775, Gregorio Izquierdo

Plata sobredorada. Ligeras abolladuras en el borde de la copa. 28,5 cm. de altura; 15,3 cm. de diámetro de pie; 9,2 cm. de diámetro de boca. Marca en el reverso del pie, junto a la rosca: YZ/QVERD°, frustra en parte la o y el perfil superior derecho.

San Miguel

Copa lisa y subcopa sobrepuesta —más amplia que aquélla— decorada con racimos, hojas y tornapuntas asimétricas, las cuales enmarcan los siguientes símbolos de la Pasión: columna, flagelo y escalera; martillo, tenazas y tres flechas; corona de espinas, túnica y dados. El astil está formado por un cuerpo periforme, nudo de jarrón —con grueso toro en la parte superior— y gollete terminal de perfil cóncavo; la decoración del astil es a base de espejos, rocalla y tornapuntas, todo ello relevado. El pie es circular y consta de una estrecha franja —decorada con hojas incisas— entre dos menores lisas y una amplia zona de perfil convexo —elevada ligeramente en el centro— decorada con espigas, racimos, cabezas de querubín y cartelas coronadas, enmarcando los siguientes motivos iconográficos: el ave fénix, el pelícano con las crías y el Cordero Místico.

La pieza lleva exclusivamente marca personal de artífice, que corresponde al platero vallisoletano Gregorio Izquierdo, documentado aproximadamente entre 1775 y 1805.

Resulta difícil compararla con otros cálices vallisoletanos de esta época, puesto que no ha habido ninguna publicación sobre este tema, en cambio cabe la comparación con el pie de la custodia realizada en Valladolid por el platero Andrés Francisco Marrón, fechada en 1770 por una inscripción (40). En ambos casos cabezas de querubín resaltadas separan medallones, enmarcados por tornapuntas, albergando los mismos motivos iconográficos de clara alusión eucarística.

El estilo del cáliz que comentamos permite clasificarlo, con bastante

(40) La custodia se encuentra en la iglesia de San Andrés de Valladolid y ha sido publicado por los siguientes autores: J. J. MARTIN GONZALEZ y OTROS, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid 1974, 9; J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980, 262, fig. 366.

aproximación, en torno a 1775, por lo que correspondería a la primera época de producción de Gregorio Izquierdo. Hasta el momento es la única pieza conocida de este platero fuera de la provincia de Valladolid.

La iconografía eucarística del pie y de símbolos de la Pasión en la subcopa es muy frecuente en cálices españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. Dato que causa más extrañeza por no ser habitual, es que los medallones del pie —formados mediante tornapuntas— se adornan con coronas.

La decoración del pie aparece ordenada con evidente simetría, siendo desfigurada en parte por los atisbos de rocalla que rodean los medallones; más dinámica y ondulada resulta la de la subcopa, donde la pieza se acerca más a la plenitud rococó. Como es propio de la época en que nos encontramos, la decoración es opulenta y lo llena todo, si bien queda un poco frenada al someterse con bastante rigidez a la estructura.

90.–JARRO ¿Jerez o Madrid, hacia 1783?

Plata en su color. Bastante roto el borde del pie. Abolladuras en tapa, borde inferior de la boca y en un lado del cuerpo. 27 cm. de altura con tapa; 23,2 cm. sin ella; 21 cm. del asa al pico; 9,5 cm. de pie y lo mismo de anchura de boca. Marca en el centro del interior del pie: FARQ. Burilada larga y discontinua en el interior de la boca; otra pequeña y estrecha en el reverso del pie, tapada casi por completo por un resto de soldadura.

San Miguel

Cuerpo de perfil sinuoso y superficie gallonada, al igual que tapa y pie. El asa está formada por dos tornapuntas, una muy grande que arranca de la charnela de la tapa y otra más pequeña que roza con el cuerpo y se enrosca hacia afuera. El pie es mixtilíneo, bastante ondulado, con secciones cóncavas y convexas irregulares. La tapa, cupuliforme y quebrada, con perilla de remate, sigue el perfil de la boca y tiene charnela muy curvada.

Es de lamentar que la pieza tan sólo lleve marca de artífice y que no podamos identificarla, pero conviene señalar que en Madrid está documentado desde 1744 y hasta 1776 o 1777 en que muere, un Juan Farquet de

origen francés (41). Efectivamente, la marca de este jarro podría interpretarse como Farquet, pero hay que tener en cuenta por una parte que la marca del platero citado nada se parece a ésta, ya que se compone de letras aisladas del nombre y apellido —como era costumbre entre los plateros franceses— y por otra parte que Juan Farquet tuvo muchos oficiales y aprendices en su obrador, pero no consta que con él trabajara un hijo o pariente del mismo apellido. En cualquier caso el estilo de la pieza presenta algunos caracteres de tipo francés que no cabe ignorar, por lo que no descartamos que se trate de una obra de Juan Farquet realizada en torno a 1775.

Otra interpretación de la marca, atendiendo a apellidos españoles, podría ser la de Argüelles si la lectura de la Q fuera una G. Por otra parte, en 1783 está documentado un jarro como obra de Argüelles, si bien lo que más nos desconcierta es que la primera inicial no coincide, pues la que figura en el jarro parece una F, mientras que la de Argüelles es una J, aunque no descartamos la posibilidad de que fuera obra de algún pariente suyo.

La obra tiene mucho peso y su hechura es de calidad, por lo que no extrañaría que fuera obra de un platero cortesano, aunque no conocemos nada semejante en la platería madrileña.

Actualmente la pieza se utiliza como jarro de bautismo, junto a la jofaina catalogada con el n.º 38, pero este uso no debió ser el original. Probablemente se trate del jarro que junto con la palangana blanqueó Marcos Espinosa de los Monteros en 1799.

En cuanto a tipología resulta original —aunque en líneas generales responde al gusto rococó— la forma del pie, con alternancia de trazos rectos y curvos y terminación posterior recta; por otra parte, es de destacar la molduración continua desde la base del pie que alcanza incluso al cuerpo y a la tapa, que se presenta facetada. Esta división asimétrica, ondulante, de curvas cóncavas y convexas es muy propia de lo rococó y confiere una

(41) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Primera generación de plateros franceses en la corte borbónica*, Actas de las 1.as Jornadas de Arte, organizadas por el Instituto «Diego Velázquez», Madrid 1982, 84-101.

personalidad especial a la pieza. El asa —aunque resulta un poco desproporcionada— es de una gran belleza de dibujo y de una perfecta solidez.

91.–JUEGO DE VINAJERAS Segunda mitad del siglo XVIII

Plata en su color. Ambas muy destrozadas, especialmente en el pie; la tapadera de la del vino no es de plata. 9 cm. de altura la del vino y 9,5 cm. la del agua; 8 cm. de anchura máxima y 4,2 cm. de diámetro de pie. Marcas en la parte superior del cuerpo, al lado del asa: en la del agua P incisa, quizá un 2 inciso también y otra frustra en su inicio: .AI; las mismas en la del vino, la última quizá CA.

San Miguel

Jarritas de cuerpo liso ligeramente abombado en su parte inferior y perfil general sinuoso. Los picos van adosados y se adornan con dos baquetoncillos paralelos en la zona media y con una pequeña ménsula en la parte inferior. Las tapas son cupuliformes y de ellas arranca el asa que tiene forma de tornapunta. El pie es circular, liso y bastante plano.

Las marcas de estas vinajeras resultan de muy difícil interpretación, por encontrarse prácticamente frustras; las dos incisas deben corresponder más a propietario que a lugar de origen, ya que ni por su forma de impresión, ni por su contenido, resultan marcas normales de plata; la tercera sería seguramente la marca de artífice, que parece abreviada, y quizá compuesta de iniciales como muchas de las gaditanas, pero no nos atrevemos a aventurar la hipótesis de tal origen.

La escasa calidad de las piezas, que incluso —y seguramente por arreglos posteriores— difieren especialmente en el pie y en la parte superior del asa, obliga a pensar que seguramente el artífice que las realizó trabajaba en alguna población secundaria, ajeno a los centros importantes.

La tipología responde en general a la propia del siglo XVII, por las tapas de forma cupuliforme, los picos adosados al cuerpo, e incluso la forma del pie, pero también en el siglo XVIII se siguieron utilizando estos elementos y atendiendo al perfil sinuoso del cuerpo, a la forma del asa y a la escasa importancia de las piezas en sí, nos inclinamos a pensar que estas vinajeras son obra de la segunda mitad del siglo XVIII.

92.–CALIZ Córdoba, 1808, Francisco Muñoz

Plata sobredorada en origen. 25 cm. de altura; 13,4 cm. de diámetro de pie y 7,8 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie, frustras en parte: león rampante de perfil izquierdo contornado en círculo; 8/.EGA; y F./M.... Buriladas grandes y discontinuas en el reverso del pie. En el interior del mismo la inscripción: YEDRA.

San Miguel (Ermita del Santo Cristo de la Yedra)

Copa acampanada; subcopa superpuesta, decorada con medallones laureados que contienen grabados los siguientes motivos: un racimo de uvas, un jarro y un haz de espigas. En el astil, entre molduras cóncavas arriba y abajo, destaca el nudo formado por un grueso toro en la parte superior —decorado con hojas incisas— y un cuerpo acampanado invertido —adornado con gallones— en la parte inferior. El pie, circular de borde vertical, está constituido por dos zonas: una convexa, decorada con cartelas semejantes a las de la subcopa que representan: una cruz, el triángulo divino y una llave, y otra muy elevada que presenta gallones como los del nudo.

Gracias al completo marcaje que presenta la pieza podemos clasificarla sin ninguna dificultad como obra del platero Francisco Muñoz, realizada en Córdoba en 1808 y marcada por el contraste de la ciudad Diego de Vega y Torres. Por otra parte, la inscripción de Yedra que lleva en el interior del pie nos indica —como en el caso de otras piezas ya catalogadas en este trabajo— el nombre que acompañó al de la iglesia durante tantos siglos para recordar el lugar donde se asentó la parroquia.

Como ya puso de manifiesto Margarita Pérez Grande (42), el elevado número de piezas cordobesas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX encontradas en los más diversos lugares de la geografía española, junto con la existencia de noticias documentales referentes a una red comercial de plateros cordobeses encargados de extender su arte por toda la Península, nos hacen pensar que esta obra fuera una de las que se adquirieron por este procedimiento a un corredor cordobés.

(42) M. PEREZ GRANDE, *La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII*. Ponencia presentada en el IV Congreso Español de H.ª del Arte. Zaragoza 1982, 273-289.

Se trata ésta de una pieza que refleja bastante bien la situación de la platería cordobesa en los inicios del siglo XIX, momento éste en que se realizan piezas de plata en estilo neoclásico, muchas de las cuales siguen presentando algunos elementos del estilo rococó que tan fecundo y prolongado fue en Córdoba.

En este cáliz los caracteres neoclásicos se manifiestan en la pureza de la estructura, en la que se acentúan las formas geométricas; en las guirnaldas y palmas que rodean los medallones y también en la lisura de muchas superficies. Al mismo tiempo se pueden ver otros elementos que son reminiscencia del rococó, como los temas simbólicos eucarísticos y religiosos en general y la ondulación en los perfiles de los cuerpos que componen el astil; en cambio, el pie es ya circular y no ondulado, como suele ser frecuente en el rococó.

93.–CUSTODIA Jerez. Comienzos del siglo XIX ¿Federico Escaroz?

Plata en su color; sobredorados el viril, el cerco interior, los querubines y las llamas del cerco exterior. Muy destrozado el borde exterior del pie; falta uno de los florones del pie. 63 cm. de altura; 26 cm. de diámetro del sol; 15 cm. de diámetro del cerco; 8 cm. de diámetro el viril y 24 cm. de diámetro de pie. Marca repetida al pie del astil y en la superficie del pie: escudo oval, coronado y con ondas.

San Miguel

Custodia portátil tipo sol, con marco circular liso adornado exteriormente con cerco de nubes resaltando tres querubines y unas llamas; las ráfagas alternan cortas y largas, diez y ocho a cada lado; en el centro cruz griega calada de brazos abalaustrados y ráfagas angulares. El astil está muy seccionado, consta de varias escocias, nudo cilíndrico en su parte superior —decorado con grecas a troquel— y de forma acampanada invertida por debajo, con hojas simétricas; siguen un alargado cuello troncocónico invertido, entre otras dos escocias, y un reducido gollete cilíndrico adornado con glifos. Más abajo queda un gran jarrón ornado con espejos ovales con cuello compuesto por hojas en punta y pie en forma de flor. El pie de la custodia es circular, con borde oblicuo, y superficie plana en la que aparecen

grabados entre guirnaldas y lazos diversos motivos vegetales, espigas, racimos, el Cordero Místico y el pelícano. Sobre esta plataforma se elevan cuatro volutas quebradas, rematadas en boliche o florón y unidas entre sí por guirnaldas colgantes.

Esta custodia no aparece documentada y tan sólo sabemos de ella que se realizó en Jerez, puesto que lleva marca de localidad de la ciudad. Por su estilo ha de ser obra de comienzos del siglo XIX, más cercana al neoclasicismo andaluz de centros como Córdoba o Sevilla, que al estilo neoclásico inglés utilizado por Espinosa de los Monteros en Jerez muy a fines del siglo XVIII.

Documentalmente consta que en los primeros años del siglo XIX trabajaba para San Miguel Federico Escaroz, platero que sustituyó a Espinosa de los Monteros cuando éste murió, pero de Escaroz no contamos hasta ahora con ninguna obra conservada, por lo que desconocemos su manera de hacer; por otra parte, los datos que aporta la documentación en estos años son muy escuetos y la mayor parte de las veces se refieren al pago total de la cuenta de platería en un año, lo cual nos impide saber qué obras iban incluidas en este precio. Bien pudiera ser esta custodia obra de Escaroz al haber sido realizada en Jerez en los años en que está documentada la actividad del platero en San Miguel, pero también es cierto que no consta dato alguno de que la obra se hiciera para San Miguel, pudiendo proceder de otra iglesia o de alguna donación; por todo ello, hasta que no surjan nuevos datos debemos mantener con reservas la posible atribución a Escaroz.

En la obra que comentamos es evidente que el artífice ha cuidado de realizar una pieza proporcionada, aunque el modelo tomado no sea, a nuestro parecer, de gran perfección. La solución del astil es atípica y resulta un poco abigarrada con el nudo excesivamente alto colocado por encima de un cuerpo muy apuntado —que se utiliza como nudo en astiles de otras piezas dentro de la platería cordobesa e incluso sevillana— en tanto que los cuerpos superiores, más voluminosos que el último, producen una extraña inversión.

Mejor solución tienen el viril y la base. El primero se resuelve con un

cerco de nubes de perfiles circulares y unas ráfagas variadas; la cruz calada se ve con frecuencia en la platería sevillana y también en la de Jerez.

En cuanto al pie resulta más original; se han utilizado en él formas quebradas con gran potencia —propias del neoclasicismo español— además de guirnaldas, motivo que veíamos con frecuencia en obras anteriores de Espinosa de los Monteros; quizá la peana última hubiera requerido un tratamiento algo más macizo. Diversas zonas del astil y del pie van adornadas con una decoración grabada de motivos vegetales y símbolos eucarísticos —en el caso del pie— de muy fina ejecución.

94.–ACETRE Jerez, 1829, Sebastián Alcedo

Plata en su color. 41 cm. de altura total; 26,8 cm. hasta la boca; 15,7 cm. de diámetro de pie; 21,3 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie: escudo oval, coronado y con ondas; 1829; ALZEDO, frustra la última letra.

San Miguel

Amplio vaso, casi cilíndrico, decorado en la parte inferior del cuerpo con hojas estilizadas alternando las de acanto con las lisas dispuestas simétricamente. Sendas cabezas de león sobrepuestas se disponen en el arranque del asa, la cual es curvada, gruesa y con gran bola en su centro. El pie, circular, con borde recto, consta de una elevación abombada, decorada como la parte inferior del cuerpo, al que se une mediante un pequeño cuello con baquetón saliente.

El hecho de que concurran marcas precisas junto a que la pieza se halle documentada nos permite afirmar que fue realizada en Jerez por Sebastián Alcedo en 1829. Nada sabemos, en cambio, del hisopo que se realizó a juego —según consta en la documentación— y que ha debido perderse.

La pieza tiene mucho peso, lo que explica el alto precio pagado por su hechura: 1.600 reales. Su tipología y decoración responden al academicismo neoclásico en boga en la época en que fue realizada. El caldero recuerda en la parte superior a la copa de un cáliz —aunque de dimensiones mucho mayores y con borde reforzado—; además, la forma estilizada de disponer las hojas sigue también el ornato usual en subcopas y cálices.

Todas las zonas son de una estricta y desnuda geometría y el adorno de las hojas se pliega a la estructura al aparecer simplemente grabado; las máscaras de león laterales que sujetan el asa son un motivo utilizado desde el siglo XVII y recuperado por el neoclasicismo, en cambio el asa solía hacerse trilobulada en aquel siglo, en tanto que en el XIX es más frecuente el empleo de la forma curva continua.

95.–COPON Jerez, 1829, Sebastián Alcedo

Plata en su color; sobredorada la cruz de remate. Abolladuras en la copa y tapa, y rota la parte superior de la charnela. 32 cm. de altura con tapa; 21 cm. sin ella; 12,6 cm. de diámetro de pie; 12 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie: escudo oval, coronado y con ondas; 1829; ALZEDO, frustra la última letra.

San Miguel

Amplia copa semiesférica decorada en la parte inferior con grandes hojas de acanto muy estilizadas dispuestas simétricamente. La tapa consta de una moldura convexa de borde recto, otra de menor diámetro y superficie plana y una zona alta, cupuliforme, adornada con hojas estilizadas superpuestas —más pequeñas que las de la copa— y terminada en cruz de brazos abalaustrados y con ráfagas angulares. El astil está formado por un cuello de forma troncocónica invertida y pequeño gollete cilíndrico. El pie, circular, de borde recto, consta de una zona de perfil convexo y otra zona alta acampanada, decorada también con hojas de acanto colocadas de forma simétrica.

Las marcas, como en el acetre anterior, permiten clasificar la pieza como obra del platero jerezano Sebastián Alcedo, realizada en 1829 o quizá después si la cronológica era marca fija.

Nada aparece documentado sobre la hechura de este copón y aunque en las cuentas de 1831 se hace referencia al aderezo de dos, en ninguno de los casos parece que pueda tratarse del que comentamos por ser esta obra entera original.

La pieza presenta evidentes similitudes con el acetre anteriormente

estudiado, hecho éste que resulta lógico al tratarse del mismo artífice y de la misma época.

La estructura presenta formas geométricas prácticamente desnudas, adornadas tan sólo con acanto grabado y estilizado —que en este caso es algo más rico y preciso que en el acetre— dispuesto de modo aislado en la cupulilla, subcopa y zona superior del pie. El nudo, de forma troncocónica invertida, es usual en la época de Fernando VII en diversos centros españoles y muy especialmente en Córdoba —que lo utiliza desde fines del siglo XVIII— centro éste en el que debió inspirarse Jerez. El alto zócalo del pie, tan similar al del acetre, parece un elemento característico del artífice; por su parte, la cruz sigue modelos rococós —sobre todo los trazos abalaustrados— que derivan incluso del siglo XVI, lo cual es un arcaismo frecuente en el neoclasicismo.

96.–COPON Jerez, hacia 1830, ¿Sebastián Alcedo?

Plata en su color. Pequeños abollones en varias de sus partes. 17 cm. de altura con tapa; 11,5 cm. sin ella; 10,2 cm. de diámetro de pie y 12 cm. de diámetro de boca. Marcas en la parte más saliente del pie: escudo oval con ondas y II.

San Miguel

Copa acampanada; tapa de borde recto y forma abombada decorada en la parte superior con palmetas y rematada en cruz latina de brazos rectos terminados en bola. Pie circular, de borde oblicuo, con un pequeño basamento saliente y una elevada zona de forma troncocónica cubierta con hojas de acanto estilizadas.

Presenta marca de localidad de Jerez, junto a otra que parece marca de ley indicando que quizá se trate de 11 dineros y 2 granos, si se interpretan con esta última cifra los dos números romanos que muestra la marca.

Este copón no aparece documentado en los libros de cuentas de fábrica, pero por razones de estilo parece muy cercano a las obras de Alcedo antes estudiadas, lo que nos lleva a relacionarlo con él —no descartando incluso el que sea obra suya— datándolo en este caso hacia 1830, o uno de los aderezados según las cuentas de 1831.

De nuevo se observa la geometría desnuda que caracterizaba las dos piezas anteriores, con las superficies lisas de la tapa y el pie interrumpidas tan sólo por el acanto —como también sucedía en aquéllas—, siendo el dibujo de éste en el pie muy similar al del copón de Alcedo, en tanto que el que adorna la copa resulta algo distinto.

Se aprecia, por otra parte, una cierta tendencia a crear formas cilíndricas, tanto en el pie como en la zona inferior de la copa; en cuanto a la cruz, en este caso es típica del siglo XIX y no como ocurría en el copón anterior.

97.–CUSTODIA Segundo cuarto del siglo XIX

Bronce sobredorado, perdido éste en algunas zonas. Bastante desprendido el astil y roto ligeramente el cristal del viril. 41 cm. de altura; 19 cm. de anchura máxima; 13 cm. de diámetro el viril con cerco y 11 cm. sin cerco.

San Miguel

Custodia portátil de tipo sol. Viril con marco moldurado y cerco exterior con treinta y una ráfagas. Astil constituido por un largo cuello cilíndrico —entre dos menores cóncavos—, nudo de forma periforme invertida y muy alargada, decorado con gallones incisos y bajo él gollete terminal muy moldurado. El pie es circular con ancho zócalo cilíndrico y cuerpo acampanado decorado con hojas a troquel muy estilizadas.

Se trata de una pieza realizada en bronce, por lo que no lleva marcas, impidiendo por ello una clasificación respecto a su origen. La custodia es bastante sencilla, con valor claramente funcional, en la que el artífice muestra su conocimiento del lenguaje neoclásico, aunque de una forma bastante académica y convencional. Estilísticamente creemos que lo más acertado es encuadrarla en el segundo cuarto del siglo XIX, no apareciendo documentada en estos años ninguna custodia de bronce en la iglesia de San Miguel.

La obra que comentamos no se halla muy bien proporcionada, ya que el viril choca por su gran tamaño, en tanto que el pie resulta en exceso pequeño; por su parte, el cerco de ráfagas es demasiado monótono y repetitivo, y la solución dada al inicio del astil —con un solo cuerpo, excesivamente alargado— carece por completo de gracia. A su favor hay que aducir la mejor proporción y dibujo que presentan el nudo y el pie, si bien no son de una originalidad que merezca resaltarse.

98.–CAMPANILLA Primera mitad del siglo XIX

Plata en su color. El mango se encuentra torcido y algo quebrado. 18 cm. de altura y 10 cm. de diámetro de la falda. Burilada larga y regular a los pies de la cruz grabada en la falda.

San Miguel

Mango abalaustrado que se inicia con una bola, una escocia y tres baquetoncillos; sigue una zona lisa de mayor anchura en la zona alta y termina de forma muy moldurada. El cuerpo está decorado con un par de cordoncillos perlados y troquelados —entre uno liso— en la parte superior, una cruz alada, incisa, en el centro del cuerpo, y otro par de cordoncillos de bolillas más grandes que las anteriores, en la falda de la campana.

Unicamente la cruz alada es dato útil a efectos de clasificación, pues demuestra que la pieza desde su origen se dedicó a la iglesia de San Miguel. El hecho de no llevar marcas ni estar documentada en los libros de fábrica —aunque debe ser una de las que se reparan en 1874— hace que nos guiemos por razones de estilo para clasificar la obra cronológicamente; en este sentido su simplicidad estructural y de adorno —limitado a unos cordoncillos geométricos— la sitúan en el siglo XIX, preferentemente en su primera mitad.

Por lo demás, la pieza está bien compuesta y equilibrada, basando su efecto en una suave combinación de perfiles curvilíneos. Parece imposible que corresponda al juego de vinajeras cuya salvilla comentaremos a continuación, ya que su diámetro de base resulta grande para que pudiera encajar; antes bien su tamaño, más grande de lo usual, podría explicarse como un encargo aislado para cualquiera de los juegos de vinajeras existentes.

99.–SALVILLA DE VINAJERAS Primera mitad del siglo XIX

Plata sobredorada. 20,5 cm. x 12,5 cm.

San Miguel

Platillo de forma ovalada con borde sobreelevado respecto al fondo, constituido por una primera zona decorada con un cordoncillo de perlas a troquel y otra más amplia lisa. El hueco del fondo es liso, con dos pocillos cilíndricos para encajar las vinajeras.

Se trata de un platillo de vinajeras —como indican los pocillos donde irían encajadas— cuyos recipientes se han perdido, ya que no se conservan en la iglesia ningunos sobredorados, detalle éste del dorado que resulta un poco extraño al ser ésta una pieza de sólo relativa importancia.

Al carecer de marcas y no contar tampoco con otro dato que ayude a clasificarla, debemos situarla en la primera mitad del siglo XIX, a la vista de su estructura de tipo oval —que es la que sustituye a la ondulada propia del rococó— y también del adorno de cordoncillo de perlas, típico de la platería neoclásica. Se trata de una obra sencilla, meramente funcional —como sucede con tantas piezas neoclásicas— donde lo que más destaca es el buen dibujo que la configura.

100.–PORTAVIATICO ¿Jerez? Primera mitad del siglo XIX

Plata en su color. Sólo se conserva una de las dos caras. 22 cm. x 17,2 cm.

San Miguel

Forma ovalada. Borde ondulado y cenefa decorada por una cadena de pequeñas bolas y hojas alternadas. En el centro —sobre fondo imbricado— destaca en relieve el triángulo divino con ojo central, con cerco de nubes y ráfagas simétricas de cinco rayos.

Es ésta una obra de enorme simplicidad e incluso tosquedad, que quizá proceda de un obrador local al que se encargara por meras razones funcionales. No lleva marca alguna ni va documentada, siendo muy escasa su significación.

Los elementos simbólicos que presenta: símbolo trinitario, cerco de nubes y ráfagas, son tradición del siglo XVIII, como también lo es el fondo imbricado. El hecho de que todos los motivos estén dispuestos con exagerada simetría —incluidos los cinco rayos de cada ráfaga— hace pensar en que se trate de un arcaismo frecuente en algunas piezas ya del siglo XIX; por otra parte, el adorno de la cenefa con su monótona repetición resulta también más propio del siglo citado.

101.–RESPLANDOR ¿Jerez? Siglo XIX

Plata en su color. 14,5 cm. de anchura máxima. Desgastados los bordes de las ráfagas; faltan varias estrellas.

San Miguel

Forma estrellada de ocho puntas con cerco exterior de ráfagas simétricas y dos estrellas en la parte inferior. El cuadrón se divide en una estrecha franja de ondas, una zona más amplia cubierta con flores y tallos vegetales, a la que sigue otra franja como la primera, pero de menor diámetro, y por último una flor de pétalos iguales y grandes hojas dispuestas de forma estrellada como el cerco. Toda la labor es relevada.

Pertenece a la imagen de San José con el Niño, que se encuentra en una de las capillas de la iglesia.

Ya hemos hablado en alguna otra ocasión de la conocida tendencia en Andalucía a colocar en las imágenes adornos realizados en plata. Aquí nos encontramos nuevamente con otro ejemplar —en este caso de factura muy tosca— que debe ser obra popular a juzgar por la forma de las estrellas, donde ni siquiera se ha intentado el juego alternante de rayos lisos y flameados.

El cerco de ráfagas tan uniforme y repetitivo —sin excluir la segunda mitad del siglo XVIII— lleva a pensar en la segunda mitad del siglo siguiente en el que todavía persisten algunas tradiciones barrocas; por otra parte, técnicamente, el trabajo punteado del fondo del adorno central es ya propio del siglo XIX en el que situamos con casi toda seguridad la pieza.

102.–PUNTERO ¿Jerez, 1852?

Plata en su color. Un poco doblada la zona que se une al mango. 38 cm. de longitud.

San Miguel

Plancha fina de perfil sinuoso y extremo apuntado, decorada con tornapuntas vegetales, flores grabadas y en la zona más ancha anagrama mariano coronado. El mango es grueso, cilíndrico, terminado en perilla y adornado en la parte superior con hojas de acanto cinceladas, mientras en la inferior —de perfil convexo— quedan pequeñas flores troqueladas.

Se trata de una pieza original, de cierta rareza, aunque se conservan algunos ejemplares de este tipo en templos importantes, principalmente cetedralicios.

Este puntero se utilizaba a modo de espátula para mezclar el óleo y el bálsamo que instituye el crisma, función ésta destinada exclusivamente al obispo, lo que explica la presencia de esta pieza en catedrales o en iglesias de importancia.

Aunque no presenta marcas, pensamos que puede tratarse del «puntero para el santo óleo» documentado en 1852, puesto que esta cronología es la apropiada al estilo de la obra; sin embargo hay dos cuestiones que no están muy claras, una es que lleve el anagrama de María en lugar de la cruz alada de San Miguel —como hubiera sido lo normal—, y otra el poco precio que se paga por él, lo cual puede deberse a que fuera una pieza donada y que en este año se reparó —puesto que la documentación no especifica claramente si se trata de hechura o compostura— o que se pagara en varias partidas.

Desde el punto de vista del estilo, es sin duda obra de mitad del siglo XIX tanto por la técnica empleada en la decoración de todo el mango, como por los propios motivos utilizados —acanto y rosetas— heredados del neoclasicismo, pero todavía en uso a mitad del siglo XIX. Las hojas de acanto del arranque del mango tienen un cierto parecido con las que aparecen en las obras de Alcedo, aunque presenten algunas diferencias que impiden atribuirle esta pieza, entre otras cosas porque no está documentada como de su mano.

Por otra parte, el adorno del toro del mango tiene evidentes semejanzas en técnica y no tan claras en temática con piezas de Síñigo, como la crismera n.º 106, o atribuidas, como la palmatoria n.º 109 que veremos enseguida.

Lamentablemente desconocemos el artífice que realizó este puntero, puesto que en los documentos de estos años no se cita el nombre del platero al que le encargaban las hechuras y reparos. Podría ser una obra de la última etapa de Alcedo o de la primera de Síñigo, sin descontar que tanto uno como otro marcan sus piezas y al no llevar ésta marca alguna podría tratarse de una obra de otro platero que ejerciera su actividad entre los años en que se documentan los dos anteriores citados.

103.–SALVILLAS (tres) Jerez, 1860, Francisco Solís

Plata en su color. 21 cm. x 14 cm. Marcas en la orilla por el anverso: escudo oval, laureado, coronado y albergando una forma de rueda dentada; 1860; F. SOLIS. Una de ellas lleva en el asiento la siguiente inscripción muy frustra: Y. Sª Pedro.

San Miguel y San Pedro

Forma ovalada, con estrecha orilla levemente levantada respecto al asiento que es liso. No presenta decoración.

La marca personal corresponde al artífice jerezano Francisco Solís, de quien actualmente ya conocemos varias obras y al que podemos documentar entre 1850 y 1867.

La marca de localidad —en la que se identifica una forma de rueda dentada— es la que se empleará en Jerez, según hemos podido comprobar a partir de 1850, perdurando el resto del siglo XIX. En cuanto a la marca cronológica, 1860, aún no sabemos si se trata de marca anual o si tendría vigencia para algunos años más.

Actualmente estas salvillas se utilizan para poner la ceniza el Miércoles de Ceniza y también para sustentar los anillos de las bodas; es posible que su origen fuera de salvilla para vinajeras, pero esto no parece del todo probable al cerecer de pocillos para encajarlas.

De las tres, dos se conservan en San Miguel, en tanto que la otra se encuentra en San Pedro, iglesia que como sabemos fue auxiliar de aquélla. Se trata de unas piezas sencillas que tan sólo destacan por su peso considerable y por su perfección geométrica, pero más propias del neoclasicismo hacia 1800, que de medio siglo más tarde cuando se hicieron.

104.–BROCHES DE CAPA Jerez ¿1871? José Síñigo

Plata en su color; 5 cm. de largo uno y 3 cm. el opuesto y 2,2 cm. de ancho ambos. Marca en la hebilla del menor: Síñigo, en inglesas, dentro de perfil recto con ángulos ochavados.

San Miguel

Presentan forma en parte triangular y calada; la decoración del interior es a base de grandes tornapuntas afrontadas y otras más pequeñas arriba espaldadas; uno de ellos termina en horquilla alargada, de borde redondeado, donde encajan los eslabones del broche opuesto.

La pieza lleva únicamente marca de artífice, tratándose de la que utilizó el jerezano José Síñigo hasta 1879.

En estos años la documentación no es muy clara y mientras en unos casos no especifica qué piezas se le pagaban al platero, en otros lo que no se cita es el nombre del artífice que se ocupaba de las hechuras y composturas en la plata, esto hace que en los años en que Síñigo aparece citado en los libros de fábrica (de 1833 a 1889) —aunque por las piezas conservadas sabemos que trabajaba con anterioridad para la iglesia— no aparezcan ni estos broches ni otros similares —sin marcas pero que por el extraordinario parecido con éstos deben ser obra suya— y ni siquiera cualquiera de sus obras anteriores o posteriores marcadas.

Lo que sí es seguro es que fueron realizados en la década de los setenta del siglo XIX, ya que la marca no es posterior a 1879. Probablemente, como en los que comentaremos a continuación, se traten de alguno de los «cinco pares de corchetes para casullas y capas» pagados en diciembre de 1871 a 6 reales cada par.

Como veremos en las piezas de este tipo realizadas por Síñigo, las

estructuras son diferentes en todos los casos, pero en general se mantienen los mismos elementos decorativos —como es el caso de tornapuntas y veneras—, si bien empleados de una forma variada y movida que no resulta en absoluto repetitiva.

Quizá lo más original de este broche sea la presencia de cadenas, elemento nada frecuente en este tipo de piezas, aunque conocemos un ejemplar de 1751 atribuido a Francisco Montenegro, catalogado en este trabajo con el n.º 54 que también las lleva.

105.–BROCHES DE CAPA ¿Jerez, 1871, José Síñigo?

Plata en su color. 6 cm. de largo y 3,2 cm. de anchura máxima dos de ellos; 5 cm. de largo y 3,2 cm. de anchura los opuestos.

San Miguel

Tienen forma sinuosa y calada con pequeñas gotas adornando los bordes; la decoración del interior de los broches la constituyen pequeñas tornapuntas y motivos vegetales y en los extremos llevan un cuadrado horadado donde encaja la horquilla del broche contrario que es alargada y de borde redondeado.

La pieza no va marcada, pero pensamos que puede tratarse de uno de los cinco pares para casullas y capas que encarga la iglesia en 1871, probablemente a José Síñigo, que en estos años debió realizar también los que comentamos con anterioridad y con los que éstos tienen un gran parecido, sobre todo en el empleo de tornapuntas afrontadas de diversos tamaños. Por otra parte, tanto el citado juego de tornapuntas —de carácter marcadamente barroco—, como el pequeño adorno de venera, son motivos que tienen mucho que ver con los que presentan otros broches realizados por este platero después de 1880, y que estudiamos en este trabajo con el n.º 108.

106.–CRISMERA Jerez, 1879, José Síñigo

Plata en su color. 14,3 cm. de altura con tapa; 10,5 cm. sin ella; 4,6 cm. de diámetro de pie y 2,4 cm. de anchura de boca. Marcas en la pajuela interior: 1879; Siñigo.

San Miguel

Cuerpo de perfil sinuoso dividido en tres partes: la central, esférica y achatada, entre las otras dos de basamento recto y forma troncocónica —invertida la inferior—. La tapa tiene un asa a cada lado —que encaja en el borde de la boca— y está formada por dos molduras convexas, la última de las cuales remata en cruz griega de brazos terminados en bolas. Un nudo esferoidal enlaza directamente con el pie, circular, constituido por un basamento liso, una moldura convexa decorada con hojas a troquel y por encima otra acampanada lisa.

La pieza puede clasificarse sin problemas, ya que presenta marca cronológica, 1879, además de la personal del platero jerezano José Síñigo.

La hechura de esta pieza no aparece en ningún momento en la documentación, lo que por otra parte no resulta extraño, ya que en estos años los datos que se dan son muy escuetos, refiriéndose casi exclusivamente al pago anual y global de la cuenta de platería presentada por el platero.

Lo más característico de esta crismera es su extraña estructura, con un cuerpo central semejante al nudo de piezas de siglos precedentes y un cuello que recuerda el inicio troncocónico de muchos astiles del siglo XVII. Resulta por tanto una pieza ecléctica en su composición, bastante lejana de alcanzar una combinación acertada.

Por lo que se refiere a Síñigo, el artífice, según veremos a lo largo de su trayectoria profesional, fue un historicista —como se demuestra en los numerosos recuerdos del pasado que se ven en todas sus obras— y no parece que llegara a conseguir definir un estilo personal.

107.–CRUZ DE ALTAR Jerez, 1880, José Síñigo

Plata en su color. El pie no está bien sujeto. 31,5 cm. de altura; 22 cm. x 14,5 el árbol; 8 cm. x 6,5 cm. el Cristo; 11,5 cm. x 7,5 cm. el pie. Marcas al pie del brazo vertical de la cruz: escudo oval, laureado, coronado y albergando una forma de rueda dentada.

San Miguel

Cruz latina de brazos planos con remate de hoja de acanto entre tornapuntas. Crucificado de tres clavos, colgante y con cabeza hacia atrás. Vástago formado por dos cuerpos troncocónicos —invertido el superior— separados por baquetón saliente. Pie circular, de borde vertical, constituido por una zona lisa cóncava y otra ligeramente convexa decorada con sobrepuestos de acanto.

La clasificación de la pieza es sencilla, puesto que las marcas nos indican que fue realizada en Jerez el año 1880 por el platero José Síñigo, el cual precisamente en esta fecha cambió la marca utilizada hasta entonces por otra radicalmente distinta que conservará hasta el final de sus días.

Como la hechura de esta cruz no aparece en los libros de fábrica, pensamos que podría tratarse de un encargo que hiciera alguna Cofradía para un altar de su posesión o que fuera donada por un particular a la iglesia, ya que este tipo de cruces se utilizaba también para despacho.

Esta cruz muestra evidentes concomitancias con la cruz de mesa que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (43) y que fue ejecutada en la Real Fábrica de Martínez en 1852; entre las semejanzas podemos citar la superficie lisa de los brazos, los remates florales de los mismos, la cartela del INRI, el Cristo colgante con la cabeza bajo el cuadrón y el pie circular.

La utilización de adornos florales se debe en la pieza madrileña a la época en que fue realizada, representando el romanticismo floral, en tanto que en la de Síñigo —que sigue en este caso la línea cortesana— estas mismas características se presentarán con bastantes años de retraso.

(43) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 233 y 234.

108.–BROCHES DE CAPA Jerez, hacia 1880, José Síñigo

Plata sobredorada en origen. 6 cm. de largo y 4 cm. de anchura máxima dos de ellos; 5 cm. de largo y 4 cm. de ancho los otros dos. Marca en la hebilla: SIÑIGO.

San Miguel

Constituyen una forma acorazonada y calada; perfilada por dos tornapuntas vegetales de ese que encierran una cruz alada y remate de venera. Por encima, placa rectangular recortada en la que engancha la horquilla.

Los broches están marcados por el platero jerezano José Síñigo y llevan la marca que utilizó desde 1880, por lo que debió realizarlos este mismo año o algunos después.

A pesar de que este platero aparece documentado en este último cuarto del siglo XIX, no se da en la documentación de la fábrica de San Miguel ningún dato de las obras que realizó, puesto que se señala exclusivamente la cantidad que recibía al año y que al ser siempre muy baja pensamos correspondería sólo a los reparos, destinando un libro distinto para los recibos de las hechuras.

Entre las características que podemos señalar en esta pieza se encuentran la forma de doble tornapunta vegetal que debe interpretarse como un recuerdo del barroco —historicismo éste muy propio de la segunda mitad del siglo XIX en que nos encontramos y muy concretamente con Síñigo— y por otra parte, la cruz alada, símbolo de San Miguel, que indica que la pieza fue sin duda realizada para el lugar en que se encuentra.

109.–PALMATORIA Jerez, hacia 1880-85, ¿José Síñigo?

Plata en su color. 25 cm. de longitud; 13 cm. de anchura máxima; 5,8 cm. de altura de mechero y 5 cm. de diámetro de éste.

San Miguel

La pieza no presenta marcas, pero ofrece características estilísticas bastante semejantes por un lado a las de algunas obras de Síñigo —como por ejemplo el pie del mechero, muy similar a la crismera realizada por este

artífice en 1879— y por otro lado también presenta concomitancias con piezas madrileñas del segundo tercio del siglo XIX, como la forma de todo el mechero —que parece un jarroncito de labios abiertos en la boca— o el mango, chapado, con adornos florales y de tornapuntas que sigue una técnica similar a la de la paleta de albañil realizada en 1851 por Francisco Moratilla y que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (44). Por otra parte, el borde del platillo, ornado con gruesas tornapuntas, es una reminiscencia de la época rococó.

En definitiva, pensamos que la pieza bien puede ser obra de Síñigo, el cual habría utilizado elementos historicistas —como ocurría en la cruz de altar— tomados del ambiente cortesano de mediados de siglo, siendo posible que se formara en Madrid o que estuviera acostumbrado a ver piezas de tal procedencia.

110.–BROCHES DE CAPA Segunda mitad del siglo XIX

Plata sobredorada. 10,8 cm. de largo y 8,3 cm. de ancho el que lleva la hebilla y 10 cm. de largo y 8,3 cm. de ancho el otro.

San Miguel

La forma es de racimo con los bordes adornados a base de tornapuntas, flores y espigas; en el centro destaca un medallón oval con un racimo de uvas; los extremos rectangulares de ambas piezas van recortados en su centro para que enganche la hebilla.

La única vez que en la documentación se especifica que los broches son dorados —como los que comentamos— es en 1793, fecha ésta en la que trabajaba para San Miguel como platero oficial Marcos Espinosa de los Monteros, pero somos conscientes de la dificultad que entraña el considerar esta pieza obra del citado artífice, porque entre otras razones los presentes broches nada tienen que ver con los que Espinosa realizó en los mismos años y que estudiamos con el n.º 74.

(44) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 232, fig. 210.

Por otra parte, los medallones que presentan en el centro los broches recuerdan a algunos utilizados en cálices realizados en la transición del rococó al neoclasicismo, pero nada semejante conocemos en la obra de Espinosa de los Monteros y además técnicamente no se diferencian de cierto tipo de labores realizadas desde mitad del siglo XIX, época ésta a la que nos inclinamos con preferencia, si bien dentro de las lógicas reservas apuntadas más arriba.

111.–CALIZ ¿Jerez? Ultimo cuarto del siglo XIX

Plata en su color. Pequeña abolladura en el borde del pie. 27 cm. de altura; 17,5 cm. de diámetro de pie; 10 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Copa ligeramente acampanada y subcopa decorada con motivos vegetales y racimos alternando con cuatro cartelas que albergan la Santa Faz. El astil se inicia con un pequeño cuello cóncavo al que sigue el nudo, a modo de pirámide invertida de base triangular, con querubines en la parte superior de las caras y estriado con guirnaldas y tornapuntas enlazadas en la parte inferior; a continuación el gollete, de perfil convexo, adornado con medallones vegetales. El pie es circular, de borde ondulado, y se compone de un cuerpo convexo muy abombado —decorado con cabezas de querubín y hojas de acanto muy resaltadas— y una basa lisa muy moldurada en el borde.

Aunque el cáliz carece de marcas, a la vista de sus relaciones con el que comentaremos a continuación y por la inspiración que en algún sentido podría denominarse neorococó, sin paralelos en otros centros, pensamos que ambas piezas estarían realizadas en el mismo Jerez.

Todas las características que definen estas dos piezas las sitúan en el último cuarto del siglo XIX. Una de ellas es el poco peso de las mismas, lo cual lleva a pensar que no debió utilizarse plata de ley, sino quizá alguna aleación, muy en boga a fines del siglo XIX —especialmente en Barcelona— conocida como plata ruolz.

Por otra parte, dado el desarrollo que adquirió el rococó a finales del siglo XVIII en algunos centros andaluces como Córdoba y Sevilla, no resulta extraño que a fines del siglo XIX, época en que se tiende a reavivar estilos pasados se recurra a imitar los modelos y estructuras rococós, en este sentido cabe destacar la subcopa, decorada con medallones figurados —en este caso únicamente con la Santa Faz (lo que por otra parte da idea del sentido fabril con que se hacen las piezas en esta época)— y la forma ondulada y escalonada del pie con adorno de querubines, que también se remonta a la época del rococó. Sin embargo el nudo, con parte estriada y guirnaldas sobrepuestas, supone una reminiscencia de estilos neoclásicos.

112.–CALIZ ¿Jerez? Ultimo cuarto del siglo XIX

Plata en su color. 28 cm. de altura; 17 cm. de diámetro de pie; 10,5 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Amplia copa casi cilíndrica; subcopa decorada con medallones, enmarcados por cartelas, que representan a Cristo de medio cuerpo, barbado y con largo cabello; la Virgen con nimbo; y a San José también con nimbo y mano sobre el pecho. El astil se inicia con un pequeño toro al que sigue el amplio nudo de forma sinuosa, decorado en sus tres caras con cabezas de querubín en la parte superior y hoja de acanto en la inferior; a continuación un pequeño gollete enlaza directamente con el pie, que es ondulado y moldurado en el borde; sobre él presenta un amplio cuerpo abombado decorado con motivos vegetales alternando con las siguientes escenas de la vida de Cristo: Cristo camino del Calvario; el Santo Entierro; y la Resurrección.

Aparte de las características señaladas para el cáliz anterior y que sirven como dijimos también para definir éste, podemos señalar como propias el adorno de la subcopa con medallones que representan en este caso a Cristo, la Virgen y San José, tema muy frecuente en el siglo XIX y por otra parte el pie, que aparece decorado con temas figurativos —de la vida de Cristo— algo que fue normal en el rococó, aunque el hecho de que los per-

sonajes estén inspirados en los de obras de pintores famosos tan sólo se realizó en la segunda mitad del siglo XIX. En este caso es fácil identificar en una de las escenas el conocido cuadro de Rafael «Caída camino del Calvario» o el «Pasmo de Sicilia» —como se conoce vulgarmente— realizado en 1517 y conservado actualmente en el Museo del Prado, y que aquí ha sido imitado por el platero en las figuras principales de un modo literal.

Aunque esta pieza y la anterior no resalten por su calidad, su interés es evidente desde el punto de vista histórico, ya que renuevan estilos pasados, aunque esto lleve —como hemos visto— a unir estilos tan diversos como clasicismo rafaelesco, rococó afrancesado, o el aspecto más devocional —en el sentido decimonónico— que supone la presencia de los temas religiosos citados en la subcopa.

Si bien los dos modelos de cáliz presentan algunas diferencias, esto no impide que formaran parte del mismo repertorio de un mismo artífice, dado que también existen notables coincidencias como el ondulamiento del pie, las volutas en el mismo, el enmarque de los medallones de la subcopa o los escudos del nudo.

113.–CALIZ Fines del siglo XIX

Plata sobredorada. Le falta parte de la crestería de la subcopa. 25,5 cm. de altura; 14,5 cm. de diámetro de pie; 8,8 cm. de diámetro de boca.

San Miguel

Amplia copa casi cilíndrica, decorada con una franja de crestería a mitad de altura y un baquetón sogueado bajo el que queda la subcopa, cubierta toda ella con decoración vegetal y de rocalla, resaltando tres cabezas de querubín. El astil consta de un pequeño cuerpo cóncavo y otro esférico, un nudo periforme invertido —decorado en la parte superior como la subcopa y en la inferior con hojas estilizadas— y un gollete esférico bastante aplastado. El pie es circular, de borde vertical, compuesto de las siguientes zonas: una decorada con grupos de frutas, otra con pequeñas hojitas, más arriba una de perfil convexo —que cubre su superficie con

pequeños gallones— y por último una zona más elevada decorada con flores y con tres cabezas de querubín muy resaltadas.

Si a primera vista parece que nos hallamos ante un cáliz del siglo XVIII, un examen minucioso del mismo nos lleva a pensar que se trata en realidad de una pieza historicista —con abundantes elementos neorenacentistas y también neobarrocos— probablemente realizada a fines del pasado siglo o incluso en este mismo. Este hecho se ve confirmado, por otra parte, por el carácter fabril de la técnica —siendo posiblemente una obra realizada en serie— y el uso abundante de maquinaria.

Entre los caracteres neorenacentistas que observamos se encuentra la crestería de la subcopa, que aunque trae recuerdos del siglo XVI, presenta unos motivos no usuales entonces; por otra parte, casi todo el repertorio decorativo que se muestra en el cáliz: gallones, festones de frutas, hojas de acanto y tornapuntas, es el utilizado desde el renacimiento. En cuanto a los aspectos neobarrocos podemos citar la forma del nudo y la estructura general de la pieza, así como el empleo de las cabezas de querubín.

El cáliz tiene una apariencia brillante y de gran calidad —a lo que contribuye en gran parte el sobredorado— como sucede muchas veces en la platería historicista española.

114.–CALIZ Barcelona, hacia 1858-71, Domingo Galtés

Plata «ruolz». Ligeras deformaciones en el borde del pie. 28 cm. de altura; 14 cm. de diámetro de pie; 8,8 cm. de diámetro de boca. Marcas en el borde exterior del pie: escudo oval, cuartelado de barras y cruces sobre ramas de laurel, contornado en círculo; B_YR (en menor tamaño la letra intermedia); y GALTES.

San Miguel

Copa acampanada; subcopa hasta media altura decorada con motivos vegetales y medallones con los siguientes símbolos de la Pasión: flagelos; túnica; tenazas y martillo. El astil se inicia con un cuerpo estrangulado en su centro adornado con lengüetas, que da paso al nudo, esferoidal, decorado con otros símbolos de la Pasión en el interior de cartelas: tres clavos; INRI; y tres dados. Al nudo sigue un cuerpo cóncavo en su inicio y bulbo final decorado con espejos ovales, círculos horadados y tarjetas recortadas.

El pie es circular de borde vertical, sobre el que se eleva una franja de perfil convexo decorada con gallones muy geometrizados y por encima una amplia zona cubierta con racimos, espigas y cartelas que enmarcan nuevamente símbolos de la Pasión, esta vez cruzados: la cruz y la escalera; espada y caña; vara con esponja y lanza.

El cáliz no está realizado con plata de ley, sino con una aleación de cobre, níquel y plata, conocida como plata «ruolz» a la que antes nos referíamos y que como ya puso de manifiesto Alcolea (45), fue muy utilizada en Barcelona sobre todo en los dos últimos cuartos del siglo XIX.

Entre las características de las piezas confeccionadas con este material podemos señalar su color bastante opaco, el poco peso, y la ausencia de burilada, operación carente de sentido al no tratarse de plata de ley. Por otra parte, hay que señalar el carácter evidentemente fabril de las mismas, ya que eran obras realizadas en serie para ser comercializadas, por lo que su coste, inferior al de las realizadas en plata, facilitaba la adquisición e incluso la donación.

La tipología del cáliz que comentamos es la normal en piezas barcelonesas —y en parte también de otros centros— en el tercer cuarto del siglo XIX. Entre los elementos comunes con las piezas de esta época podemos citar: copa pequeña con labio abierto y subcopa algo bulbosa y decorada; nudo con grueso toro al que siguen un estrachamiento y un bulbo final; y por último, pie con alto zócalo liso y superficie convexa algo abombada.

La decoración a base de símbolos de la Pasión también resulta habitual —reavivando en cierto modo la época rococó— y destacando aspectos devocionales, siempre adecuados a la función de la pieza.

Se trata de un cáliz —como muchos de este momento— que con poco coste —debido al material empleado— presenta una apariencia rica, gracias a la decoración que lo cubre casi por completo. Por el contrario, en épocas anteriores en que la pieza de por sí resultaba cara porque el material utilizado era plata de ley, se trataba de reducir el coste total haciendo lisa la pieza.

(45) S. ALCOLEA, *La orfebrería barcelonesa del siglo XIX a través de las noticias contenidas en el «Diario de Barcelona»*, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 1980.

BIOGRAFIAS DE ARTIFICES

A) Artífices jerezanos documentados de los que no se conserva ninguna obra

ARGÜELLO, Diego Antonio

Conocido entre 1664 y 1713. Las primeras noticias sobre su actividad fueron publicadas por Hipólito Sancho (46) referentes al trabajo del platero en la iglesia de Santiago el Real de Jerez en 1684. Tras nuestras investigaciones en las iglesias jerezanas (47) hemos podido comprobar que en la citada iglesia ya trabajó en 1664 realizando varios reparos en la plata y haciendo cuatro pares de *vinajeras*. Su nombre no vuelve a figurar en las partidas (48) de esta iglesia hasta 1684, fecha en la que entre otras obras realizó una gran *lámpara* para el altar mayor —que no se ha conservado— y varias piezas más.

En 1685 fue llamado a San Lucas para que pesara las piezas de una cruz de manga que había iniciado el platero Juan Díaz de Mendoza. Una vez en la iglesia reparó algunas piezas y compró plata vieja al mayordomo, según está documentado.

Por fin, en 1689, lo encontramos trabajando en San Miguel, donde

(46) H. SANCHO, *Papeletas para una serie de artistas regionales*, «Guión», III (1936) n.º 6.

(47) Las investigaciones a que nos referimos tienen por objeto la culminación de nuestra Tesis Doctoral que con el tema «La platería de Jerez en el siglo XVIII» se halla en avanzado proceso de redacción.

(48) Esta partida y las que se citen en adelante en todas las biografías están tomadas de los libros de cuentas de fábrica de las respectivas iglesias, actualmente guardados en el Archivo del Obispado de Jerez de la Frontera y que gracias a la amabilidad de su archivero, D. Domingo Gil Baro, hemos podido consultar.

además de arreglar varias obras realizó la *lámpara* del altar mayor que terminó a fines de ese mismo año. Por el material recibió 15.168 reales y medio de plata, mientras que por la hechura 10.264 reales, si bien luego le descontaron algunos reales a cuenta de lo que había entregado un donante, por lo que el precio total que se le pagó fue de 23.252 reales. Esta lámpara, como ocurrió con la de Santiago, no tuvo mucha vida ya que en 1737 fue fundida por Diego Montenegro para realizar otras piezas.

En estas mismas fechas se ocupó de las composturas de la platería de San Miguel, en tanto que realizaba las siguientes obras nuevas que no se han conservado: seis pares de *vinajeras* —por cuya hechura le pagaron 352 reales—; un *relicario* sobredorado —que pesó 16 pesos y real y medio de plata, por el que le pagaron aparte del material 30 pesos por el oro y 10 pesos de hechura (equivaliendo el peso en esta época a unos 15 reales de vellón)—; y una *llave* igualmente dorada, por cuya hechura percibió 5 pesos. Estas piezas estaban terminadas antes de que finalizara el año 1691.

Simultáneamente trabajó para la iglesia de San Dionisio, pues en la visita de 1692 consta que realizó unas *crismeras* y que doró otras piezas.

El año de 1696 el nombre de Diego Antonio Argüello figura de nuevo en las partidas de San Miguel como artífice de un *viril* de oro para la custodia pequeña (posiblemente la conservada del siglo XVI) y de varias piezas pequeñas de menor importancia. Aún trabajó en esta iglesia el año siguiente reparando desperfectos y haciendo un *hostiario* de plata que tampoco se conserva.

Otro de los templos importantes en los que este platero desempeñó su actividad profesional fue la Colegial. En las visitas de 1695 y de 1712 encontramos su nombre haciendo importantes reparos, como por ejemplo en los *ciriales* que hubo de fundir y rehacer. Por otra parte, en enero de 1713 presentó un recibo, también en la Colegial, en el que constaba que había reparado y limpiado numerosas piezas y que además había hecho de nuevo dos pares de vinajeras.

Este es el último trabajo que hasta la fecha tenemos documentado. Dado lo avanzado de su edad, en estos momentos pensamos que debió retirarse de su actividad o quizá morir.

A la vista de lo expuesto, Diego Antonio Argüello debió ser platero de gran prestigio que era solicitado en las principales iglesias jerezanas, tanto para que reparara la platería en mal estado como para que hiciera obras nuevas, algunas de las cuales, como hemos visto, fueron de gran envergadura.

Es probable que tuviera algún parentesco, quizá paternal o fraternal, con el también platero jerezano Ponciano de Argüello, documentado entre 1684 y 1697 y que pudo ser designado contraste en 1706.

BENITEZ DE ARANDA, Pedro

Pudo ser hijo del también platero jerezano Alonso Benítez de Aranda (documentado entre 1692 y 1705) y hermano de Juan Benítez de Aranda (documentado en 1714-15).

El único dato que con seguridad tenemos de Pedro Benítez de Aranda data de abril de 1717, fecha en la que el artífice entregó en la iglesia de San Miguel un recibo por los aderezos que realizó en varias piezas de platería —como ciriales, incensarios y la cuchara de una naveta— por lo que percibió 105 reales de vellón.

Ignoramos si este platero utilizó marca, pero de ser así la fecha no se ha dado a conocer.

Cristóbal José

Su nombre completo debía ser el de Cristóbal José, en cuyo caso no consta en la documentación su apellido.

El único dato que poseemos de él data de enero de 1702 y se refiere a los aderezos que realizó para San Miguel, junto con los plateros Jerónimo Román y Martín de Mendoza.

GRISI, Miguel

Platero jerezano, activo en el último cuarto del siglo XIX.

Tan sólo tenemos de él una breve noticia que nos proporciona la documentación de San Miguel, referida al pago que se le hizo de 160 reales, en junio de 1889 por una cuenta de platería. Lamentablemente no especifica el documento si lo que hizo fue un reparo o una obra, pero suponemos que al no ser elevada la cifra se trataría de algún aderezo efectuado en una o varias piezas.

ROMAN, Jerónimo (49)

Platero jerezano, activo en el primer cuarto del siglo XVIII. Trabajó para la iglesia de San Miguel entre los años de 1698 y 1702, junto a los siguientes plateros ya conocidos: Diego Antonio Argüello y Cristóbal José y al que veremos próximamente Martín de Mendoza, todos ellos también jerezanos.

En 1698 limpió toda la plata de la iglesia y realizó algunas composiciones; y en 1702, junto con Mendoza y Cristóbal José, se encargó de los aderezos.

Además sabemos que reconoció y pesó todas las alhajas del convento de la Merced en el inventario de bienes que se hizo en 1725 (50).

B) **Artífices jerezanos con obra conservada en San Miguel**

ALCEDO, Sebastián

Platero jerezano de amplia producción conocida hasta el momento, gracias a la documentación y a las obras conservadas de 1803 a 1841.

Nos consta que para la iglesia que más años trabajó fue para la de San

(49) Aunque tenemos constancia de que su apellido es Román, en los libros de fábrica de San Miguel unas veces figura como Pomar y otras como Romai.

(50) Inventario de bienes de la Merced. Año 1725. Este inventario lo hemos podido consultar gracias a la amabilidad de D. Francisco Rodríguez Romero, a quien desde aquí queremos agradecer la ayuda y el apoyo que nos está prestando.

Marcos, aproximadamente entre 1818 y 1835, fechas en que están marcadas por él dos obras: la primera un par de *ciriales* y la otra una *puerta de sagrario*. Aunque estas obras no figuran en la documentación de la iglesia fueron —sin duda en el caso de la primera y con más reservas en el de la segunda— realizadas para la misma. Por contra, se documentan en los libros de cuentas de fábrica del templo varias obras más que no se han conservado.

Como sucede en el caso de muchos plateros jerezanos, Sebastián Alcedo trabajó simultáneamente en varias iglesias de Jerez; así, en el año de 1826 o quizá un poco antes, estuvo en la Colegial componiendo y blanqueando la plata, ocasión que aprovechó para realizar un *acetre*, sin documentar pero en cuya inscripción consta el citado año.

Con anterioridad al mes de noviembre del citado año lo encontramos ya en San Miguel donde parece que ejerció como platero oficial, al menos hasta agosto de 1841.

En estos años fueron muchas las obras de platería que reparó y varias también las que realizó de nueva hechura; entre éstas últimas se han conservado las siguientes: un *acetre* y un *copón* marcados y documentados en 1829. Otro copón que posee la iglesia (catalogado con el n.º 96) pudiera ser también de Alcedo, por las similitudes que presenta tanto en estructura como en decoración con el de 1829.

En cuanto al acetre —que hacía juego con un *hisopo* hoy perdido— es pieza de gran calidad y enorme peso, cuya hechura se valoró en 1.600 reales, cifra realmente elevada para la fecha en que nos encontramos; por otra parte, hemos comprobado que tanto en modelos como en medidas se asemeja bastante al que realizó para la Colegial en 1826 y que comentamos con anterioridad.

El resto de los años que quedan hasta 1841 en que debió cesar como platero oficial de San Miguel se ocupó de arreglar bastantes piezas, por lo que no recibió cantidades elevadas de dinero. Es muy probable que realizara algunas otras nuevas, pero esto no hemos podido comprobarlo por ahora.

Su marca personal reproduce el apellido completo con letras mayús-

culas y Z en lugar de C, en una sola línea, dentro de contorno rectangular: ALZEDO.

ARGÜELLES Y MONASTERIO, Juan José

Platero jerezano, activo en su ciudad natal al menos de 1758 a 1791; padre del también platero Luis de Argüelles, quien ejerció igualmente en Jerez.

En 1758 su firma aparece al lado de las de otros once plateros jerezanos en las Ordenanzas que éstos enviaron a Madrid para solicitar la aprobación de la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid (51).

De 1758 a 1778 no hemos podido localizar todavía dónde trabajó, pero en esta última fecha lo encontramos ya en la iglesia de San Lucas de Jerez, donde permaneció hasta 1788. En estos diez años realizó para el citado templo muchas obras de uso corriente y sobre todo reparó algunas de las piezas más importantes del ajuar eclesiástico de San Lucas —y que todavía hoy se conservan— tales como el águila imperial (en varias ocasiones), la corona de la Virgen de Guadalupe, o la lámpara de la capilla de San José.

De su trabajo en San Miguel, que es el que más nos interesa en este momento, los libros de fábrica nos hablan de que el 30 de agosto de 1783 entregó un recibo por la hechura de un *jarro* para el servicio de la iglesia que pesó 47 onzas y media, y cuyo costo total, incluida la hechura, fue de 1.045 reales. La cantidad le fue abonada por orden del Arzobispo de Sevilla, a pesar de que la obra se realizó sin la correspondiente licencia. En San Miguel se conserva un jarro (que hemos catalogado con el n.º 90), de muy buena hechura, que podría identificarse con el que hizo Argüelles, de no llevar la extraña marca: FARQ. que hasta el momento desconocemos por completo y que no tiene nada que ver con la que conocemos de Argüelles y que veremos más adelante.

También en San Miguel se hallan un par de *candelabros* de tres luces, fechados como el jarro que figura en la documentación en 1783, que además de llevar la marca cronológica, la de localidad de Jerez y la del marcador Nicolás de Fuentes Cantillana, lleva una abreviada en la que parece leerse Argüelles —aunque no está documentado—, puesto que por ahora parece que fue él el único platero con ese apellido que trabajó en Jerez en estos años, ya que su hijo Luis no lo hizo —y además esporádicamente— hasta 1791.

(51) El documento se conserva en el Archivo del Colegio Congregación de artífices plateros de San Eloy en Madrid, leg. 2 antiguo.

Otro de los lugares en los que sabemos que Juan José Argüelles desempeñó su actividad profesional fue en la Colegial, en cuyos libros de mayordomía —cuyas noticias relacionadas con platería comprenden los años de 1785 a 1788 inclusives— se conservan firmados por el artífice varios recibos referidos a aderezos y blanqueos en la plata, todos ellos del año 1788, aunque también pudo hacer los de 1786 en que no consta el nombre del maestro.

La última etapa de su vida parece que estuvo trabajando en la iglesia de San Dionisio, junto con su hijo Luis y el platero Marcos Espinosa de los Monteros, a los que se pagó la pequeña cantidad de 159 reales de vellón por tres recibos presentados —el último fechado el 21 de junio de 1791— relativos a arreglos en piezas usuales como vinajeras, incensario, naveta, hisopo, etc.

Juan José Argüelles debió morir el mismo año 1791, ya que en el libro de defunciones de San Dionisio (52) consta que el 28 de enero de 1791 se enterró allí un hombre llamado Juan de Argüelles —marido de Ana García—, domiciliado en la Plaza de la Hierba, que murió sin hacer testamento.

Con respecto a la marca personal del artífice, pensamos que la citada en los candelabros de San Miguel, aunque bastante frustra, responde a la abreviatura del apellido Argüelles, dentro de un contorno rectangular, y sería por tanto utilizada por el platero que nos ocupa: ARGVELL^{s}.

(52) Libro de defunciones de San Dionisio (1784-1838), f.º 37. Esta iglesia, próxima a la Plaza Plateros, donde tenían su domicilio, tienda y obrador la mayoría de los plateros jerezanos —al menos durante el siglo XVIII— es en la que hemos encontrado la partida de defunción de muchos de ellos.

DIAZ DE MENDOZA, Juan

Se trata de uno de los plateros jerezanos de más larga y variada producción profesional; documentado de 1623 a 1684, trabajó en las siguientes iglesias de Jerez: Santiago el Real, San Marcos, San Miguel, San Lucas, San Dionisio y también en el Convento de la Merced.

Puesto que nuestro estudio se centra en la iglesia de San Miguel, es el trabajo de Díaz de Mendoza en este centro el que estudiaremos con mayor detenimiento, refiriendo tan sólo breves noticias de su actividad en el resto de los lugares citados.

Una de las primeras obras de este artífice —que debió aportarle además de fama y prestigio el ser llamado en adelante por casi todas las principales iglesias de Jerez— fue la hechura de las *andas* de plata de la *Virgen de la Merced*, patrona de la ciudad.

Esta obra, que pesó 174 marcos y 7 onzas de plata (a 64 reales cada marco), fue una donación de D.ª M.ª López Tocino, hermana del Comendador del Convento de la Merced. La pieza —todavía hoy conservada en el citado convento— estaba acabada en 1684, y el artífice recibió por su hechura 6.475 reales y otros 200 reales más por los escudos con las armas de los donantes que irían colocados en las dichas andas (53).

Por lo que respecta a su trabajo en San Miguel, es Díaz de Mendoza el primer platero que figura en la documentación de la iglesia, pero como aquélla no se conserva con anterioridad a 1637, ignoramos si antes de este año era ya él el platero fijo u oficial. En cualquier caso, empezara o no unos años antes, lo cierto es que allí ejerció ininterrumpidamente hasta 1684, haciendo compatible el trabajo que le confería el cargo que ocupaba con los encargos que constantemente recibía de otros centros religiosos. En el período comprendido entre 1637 y 1684 —exceptuando los años de 1673 y 1674 en que también hizo alguna obra Juan Laureano de Pina— fue Díaz de Mendoza el único encargado de realizar las hechuras, reparos y blanqueo de la plata de San Miguel. La primera obra de nueva hechura para esta iglesia data de 1641; se trata de una *cruz* —realizada tras fundir la antigua— que tuvo de peso 18 marcos, recibiendo por ella —incluida la hechura— 693 reales.

(53) La escritura original de donación de las citadas andas por D.ª M.ª López Tocino al Convento de la Merced, se conserva en el Archivo de Protocolos de Jerez, tomo 613, f.º 176. Año 1648. Este dato, de gran interés, nos fue aportado por D. Francisco Rodríguez Romero, a quien desde aquí mostramos nuestro agradecimiento.

Muchos fueron los aderezos y blanqueos que efectuó el artífice del que nos ocupamos en todos estos años en San Miguel. Más importantes nos resultan las obras nuevas, ejecutadas en casi todos los casos tras fundir las antiguas y aprovechar su plata. Estas obras son: unos *incensarios* en 1666 (cobró 200 reales por la hechura); cinco pares de *vinajeras* en 1666 (31 reales de hechura cada par); la *lámpara grande* de la capilla mayor en 1668; en el año 1673 le encargaron un *hisopo*, una *concha de bautismo* —que pesó seis onzas (a 18 reales y medio de vellón la onza)— por cuya hechura le dieron 40 reales de vellón. En esta obra queremos insistir, ya que de todas las que realizó es la única que se ha conservado en el templo. También en 1763 realizó cinco pares de *vinajeras* y cinco *platos* y hacia 1764 unos *ciriales* y una *cruz* de manos; en 1679 unos *incensarios* (300 reales de hechura), y las *vinajeras* del altar mayor (132 reales de hechura); por último, entre este año y el de 1684, hizo Juan Díaz de Mendoza para San Miguel: unas *vinajeras*, una *llave* de plata para el sagrario, el *relicario* del sagrario (seguramente copón) —por el que cobró 9 pesos por la hechura = 118 reales—, otros dos *relicarios* pequeños, uno para la iglesia y otro para un hospital (66 reales de hechura por ambos), una *vinajera*y otro par de *vinajeras*.

Lamentablemente de este gran número de obras citado sólo se ha conservado, como dijimos, la concha de bautismo. La mayoría debieron ser fundidas en el siglo siguiente para, aprovechando su plata, hacer piezas más modernas.

Otra de las iglesias en la que más años trabajó Díaz de Mendoza fue en la de Santiago el Real, cuya actividad está documentada entre 1623 y 1662, pero seguramente estuvo ininterrumpidamente hasta 1667 o comienzo de 1668 en que se le vuelve a citar, esta vez al lado de Juan Laureano de Pina (como sucedió en San Miguel) o incluso hasta 1679, si el platero al que se refieren las partidas entre 1668 y 1679 cuyo nombre no figura, fuera él.

En Santiago, Juan Díaz se ocupó de arreglar numerosas piezas —so-

bre todo cruces—; precisamente en 1623 ya le puso un adorno a una y en 1626 hizo otra nueva aprovechando la vieja que tenía la iglesia; en este mismo año realizó unos *ciriales* que pesaron 14 marcos y tres onzas. Hasta treinta años después parece que no hizo obras nuevas, aunque sí muchos reparos. Data, pues, de 1656 una *patena* que hizo, y quizá fuera obra suya dos *incensarios* y un *cáliz de chapa* para un viso, ambos documentados en 1667 y en los que no se especifica si fueron de mano de Díaz de Mendoza o de Laureano de Pina.

Del trabajo de Juan Díaz en la iglesia de San Marcos, donde también debió ocupar el puesto de platero oficial, al menos entre 1656 y 1676, citaremos las obras nuevas que le encargaron, ninguna de las cuales se ha conservado: una *cruz* grande en 1656 (por cuya hechura cobró 800 reales), cuatro pares de *vinajeras*, una *patena* dorada y un *hisopo* en 1666, un *incensario* (por cuya hechura le dieron 154 reales), otro *hisopo* con anterioridad a 1676 y finalmente dos pares de *vinajeras* (92 reales y medio de hechura) y una *cruz* grande (150 reales de hechura) ya en 1676.

También realizó algunos trabajos para la iglesia de San Dionisio desde 1661 hasta 1668. En el primer año, además de numerosos arreglos de piezas, hizo casi de nuevo una *cruz* por cuyo aderezo y hechura recibió 301 reales. En varias ocasiones se refiere la documentación —de ésta y de otras iglesias— a que el platero tenía las piezas en su casa y no las había llevado a la iglesia y, como veremos, esto trajo serios problemas a los que se refiere la documentación de San Lucas del año 1683. En ella se dice que el mayordomo de fábrica le había encargado a Juan Díaz una cruz grande de la manga para lo que le dió la antigua que fue sacada de la iglesia y una vez pesada, en presencia de los beneficiarios, quedó en poder del platero quien parece que huyó de la ciudad no sin antes desbaratar la cruz y empeñar un brazo de ella en 36 reales, mientras otras dos piezas de la misma también fueron empeñadas, corriendo posteriormente el desempeño de todas ellas a cargo de la fábrica. No debió durar mucho la fuga del platero, pues en 1684 realizó varias obras para San Miguel, como hemos visto, pero después de este año nada sabemos de él, por lo que suponemos que debió retirarse de la vida activa o quizá morir, dado lo avanzado de su edad.

ESCAROZ, Federico

Activo en el primer tercio del siglo XIX. Debió ser oficial en el obrador del platero Marcos Espinosa de los Monteros, porque a la muerte de éste en 1801 lo sustituyó como platero oficial de San Miguel, firmando junto a la viuda de aquél, D.ª Isabel Bustos, la mayor parte de los recibos, tanto en esta iglesia como en la Colegial donde también trabajó. Esto, según parece, era lo normal, pues en el capítulo 22 de las Ordenanzas del Colegio de Plateros de Jerez (54) se dice: «Ninguna viuda de arttifize plattero no pueda proseguir a ttener obrador ni vidriera, que manifiestte obras labradas en ventta si no es con la permision de ttener en el obrador que quedo de su marido un arttifize aprovado que enttienda y cuide del arreglo y ttravajo de las maniobras (...)».

Al año siguiente de morir Marcos Espinosa de los Monteros, en enero y octubre de 1802, Isabel Bustos cobró 10.701 reales de la fábrica de San Miguel por varios blanqueos y composiciones efectuados en la plata de la iglesia. Cifra tan elevada parece indicar que incluía atrasos que se le debían a su marido, como de hecho sucedió en otras iglesias. Ya en la visita de 1806 hay una partida que se refiere a tres memoriales y recibos por composiciones y blanqueo de varias piezas de plata que va firmada por Isabel Bustos y Federico Escaroz. Y lo mismo sucede en 12 de abril del mismo año en la Colegial, donde además de componer y limpiar piezas se anota la hechura de unas *crismeras* nuevas para el óleo.

Independientemente, Federico Escaroz es el firmante de numerosos recibos encontrados en los libros de mayordomía aproximadamente desde 1805 a 1820. Estos recibos se refieren siempre a limpiezas, composturas y dorado de algunas piezas, nunca a nuevas hechuras; no obstante, al catalogar la custodia n.º 93 —marcada en Jerez—, apuntamos la posibilidad de que fuera obra de Escaroz por ser hasta el momento el único artífice conocido en estos primeros años del siglo XIX, fecha en que sin duda fue realizada la obra.

(54) Archivo del Colegio de artífices plateros de San Eloy de Madrid, leg. 2 antiguo.

La actividad de este platero en San Miguel finalizó en 1820, puesto que al año siguiente ya trabajaba para la iglesia Manuel Mariscal.

Exceptuando el breve dato sobre su trabajo en la Colegial, y lo realizado en San Miguel, parece que no trabajó en el resto de los templos jerezanos, quizá porque se dedicara más intensamente a la platería de vajilla.

No sabemos si utilizó marca este artífice; de ser así, aún no se ha dado a conocer.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Marcos

Nació el 10 de septiembre de 1743 en Jerez de la Frontera y fue bautizado en la iglesia de Santiago el Real de la misma ciudad (55).

Su padre se llamaba Cristóbal Espinosa de los Monteros, Picado y Grajales y su madre Rosa Mostero (56). Vivió en la calle de la Visitación, próxima a la Colegial.

Casó el día 28 de agosto de 1769 en la Colegial (actual Catedral) de Jerez, con Isabel Bustos, que vivía en la Plaza del Alcázar (57).

Su muerte hubo de tener lugar en 1801, pues en diciembre de 1800 le pagan por unos blanqueos y composturas en San Miguel y en enero de 1802 ya se dice en la partida siguiente de esta iglesia que Isabel Bustos era viuda del platero. Pensamos que esta mujer, a la muerte de su esposo, debió seguir estando en contacto con la actividad de los plateros e incluso trabajar junto a Federico Escaroz, puesto que los nombres de ambos figuran varias veces en diversas partidas de San Miguel y de la Colegial, cobrando dinero por la reparación o blanqueo de piezas de plata.

Siguiendo con el artífice al que se dedica esta biografía, diremos que en la documentación casi siempre se le denomina Marcos Montero de Espinosa —adelantando la segunda parte de su apellido compuesto—

(55) Libro de bautismos n.º XXVI (1737-1744), f.º 162 de la iglesia de Santiago.

(56) Libro de matrimonios de la Colegial de Ntro. Sr. San Salvador. 1767, f.º 9.

(57) Su madre falleció el 29 de julio de 1786. Cuando murió ya era viuda y vivía en la Plaza Plateros. Su partida de defunción se encuentra en la iglesia de San Dionisio, en el libro que comprende las defunciones de 1784 a 1838, f.º 14.

puesto que este nombre es el que utilizó el platero en su firma e incluso en su marca (en este caso sólo Montero).

Espinosa de los Monteros debió de ser un artífice de gran prestigio, a juzgar por la envergadura de las obras que se le encargaron, por las que percibió importantes sumas de dinero. Afortunadamente las conservadas de su mano suman un número importante que nos permite apreciar la gran calidad de las mismas y el buen hacer del maestro.

Sabemos que en 1795 era ya hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Sacramento de San Dionisio, a la que también pertenecieron otros plateros jerezanos, pues su firma se registra en el libro que comienza en esta fecha junto con la de Eusebio Paredes.

Por las noticias documentales que poseemos, empezó a trabajar en las iglesias jerezanas tardíamente, ya que la primera fecha en la que figura su nombre es en 1780 cuando contaba 37 años. Ignoramos a qué se dedicaría en años anteriores, pues pudo tener otra actividad distinta o quizá trabajar únicamente para particulares, lo cual no está documentado.

Aunque fueron varias las iglesias para las que realizó obras y composiciones de plata a lo largo de su vida, en las que estuvo trabajando ininterrumpidamente como platero oficial hasta que murió fueron las dos más importantes: San Miguel y la Colegial.

Empezando por San Miguel —que según parece fue la primera que requirió sus servicios— sabemos que trabajaba en ella desde fines de agosto de 1780, fecha ésta de un recibo por varias composiciones realizadas en las alhajas de plata. Precisamente en este mismo mes figura por última vez (en la partida anterior a la que ahora nos referimos) el nombre de Francisco Montenegro, platero oficial al que sustituyó en el puesto Espinosa de los Monteros.

En 1781 realizó ya las primeras obras de plata para San Miguel: cinco pares de *vinajeras* con sus *platos* y *cucharitas* —que pesaron 95 onzas y dos adarmes— por cuya hechura percibió 557 reales, y un *hisopo* —que pesó 13 onzas y 1/2— por cuyo trabajo cobró 90 reales. También en este momento soldó con plata otro hisopo de latón.

En noviembre de 1782 se le dió licencia para dorar dos copones, por

los que le dieron 540 reales; el recibo de su hechura lo entregó el 3 de abril de 1784.

En este mismo año hizo además para la iglesia: una *pértiga* —que tuvo de peso 56 onzas— por cuya hechura recibió 529 reales, y varias composiciones y blanqueos (que no se especifican).

En virtud de un decreto del Arzobispo de Sevilla de 1785, se le encargan a Espinosa de los Monteros dos obras muy importantes que se conservan actualmente; se trata de dos *cruces* ejecutadas tras fundir previamente la grande que había. De ellas dió recibo el 20 de abril de 1786. Sobre estas piezas la documentación es muy detallada, pues indica que pesaron 298 onzas y 10 adarmes y que las partes doradas eran los Cristos y sus clavos, las cartelas de INRI y los medallones del anverso y reverso de ambas. El precio total de esta obra, incluido material, dorado, hechura y una octava de hierro para una de las cruces fue de 10.203 reales y 25 maravedís, de lo que había que descontar 3.932 reales y 17 maravedís de la plata que le entregaron de la cruz vieja.

Otro par de obras importantes realizadas en este mismo año son los *ciriales* para los que se aprovecharon los antiguos que pesaban 247 onzas y 4 adarmes. Los nuevos pesaron 288 onzas y 12 adarmes; el armazón era de madera y en las varas llevaban casquillos de cobre. El valor total de estas obras fue 9.439 reales y 12 maravedís, a lo que se descontaron 4.620 reales y 25 maravedís de la plata vieja de los antiguos ciriales, por lo que el precio neto recibido por el platero fue 4.818 reales y 21 maravedís. Actualmente se conserva en la iglesia este par de ciriales que son de extraordinaria calidad y se asemejan mucho en la cabeza a la macolla de las cruces anteriores.

Esta obra se hizo para cumplir un mandato de la visita de 1782 y lo mismo aconteció con los dos *atriles* que se encargaron al mismo artífice y que también se han conservado. Estos atriles, de plata en su color, pesaron 93 onzas de plata y llevaban sobredoradas las láminas que representan a San Miguel, las ocho flores, además de los superpuestos y los lazos. Para realizar esta obra —como solía ser lo habitual— se empleó la plata de los atriles antiguos que se fundieron. El costo total de los dos atriles (incluido

el material y la hechura) fue de 23.401 reales y 6 maravedís, a los que se descontó 1.508 reales, valor de la plata de los atriles viejos, por lo que lo que el mayordomo entregó a Espinosa de los Monteros fueron 21.893 reales. Esta obra —que según un recibo del artífice estaba terminada el 14 de mayo de 1788— fue junto con un juego de altar que realizó años más tarde, en la que más cobró por la hechura.

En este mismo año recibió además 35.169 reales y 18 maravedís por blanquear toda la plata de la iglesia, componer varias piezas, blanquear y bruñir el frontal de la Capilla del Sagrario —que había realizado Francisco Montenegro en 1773— (375 reales), y hacer varias piezas nuevas: un *hisopo* (190 reales) y dos pares de *broches* grandes y dos pequeños para un terno nuevo (179 reales) que pudieran ser unos de los conservados.

Pieza de importancia realizada por Espinosa de los Monteros, siguiendo un mandato de la visita de 1781, es la *cruz* grande de la manga que no fue terminada hasta junio de 1789. Para su realización se sirvió de la plata de la antigua cruz (111 onzas de plata y 18 reales), el peso de la nueva fue de 182 onzas y 12 adarmes. Por la hechura cobró 1.284 reales y 12 maravedís y por el dorado del Cristo y sus tres clavos, cartela de INRI y cuadrones 250 reales; otros 10 reales fue el costo del alma de madera de la cruz. Esta cruz es la que suelen poner en San Miguel sobre el sagrario del altar mayor. No va marcada, como tampoco las dos que realizó años antes, pero tiene gran semejanza con ellas. Según la documentación la cruz debería llevar sobredoradas las mismas zonas que las anteriores, pero en la actualidad está toda ella dorada, aunque esto debió hacerse posteriormente.

En cumplimiento de otro mandato de visita hizo Espinosa de los Monteros dos *incensarios* y dos *navetas* con sus *cucharas*, de los que presentó recibo el 20 de noviembre de 1790. El peso total de todas estas piezas fue de 169 onzas y cuartilla que a veinte reales la onza importaron 3.385 reales; 10 reales costaron los casquillos de cobre de los incensarios y, por otra parte, por la hechura recibió 3.490 reales y 26 maravedís. Para efectuar estas obras le dieron al platero una naveta y un incensario, reservándose la iglesia la otra pieza de ambos juegos.

El juego nuevo de navetas, aunque sin sus correspondientes cucharas,

se conserva actualmente en la iglesia; van marcadas por el artífice quien como las conclyó a finales de 1790 no las llevó al marcador hasta el año siguiente 1791, fecha que figura en las piezas junto a la marca de localidad y a la personal del contraste o marcador. Los incensarios también se han conservado, pero no llevan marcas.

Una de las obras más importantes que Espinosa de los Monteros realizó para San Miguel fue un *juego completo de altar: cáliz, salvilla, vinajeras, campanilla* y *cucharita*. Esta obra ya la mencionamos al hablar de los atriles, a propósito de que por la hechura de ambas recibió el artífice más dinero que por ninguna otra.

El juego de altar, que gracias a que se conserva podemos apreciar su extraordinaria calidad, estaba terminado en 1791, habiendo sido dispuesta su hechura en un mandato de la visita de 1788. La obra tuvo un coste total de 7.495 reales, de los que 2.160 reales correspondían al material (108 onzas de peso a 20 reales), 2.835 a la hechura de 13 marcos y medio (a 210 reales cada marco) y 2.500 al dorado de todas las piezas del juego. Para guardarlo se encargó una caja de cedro forrada de felpa carmesí que costó 251 reales.

Desde este momento y hasta que en 1800 dejó de trabajar Espinosa de los Monteros, realizará piezas sobre todo funcionales para la iglesia, además de los habituales blanqueos y reparaciones de ellas.

Todavía en 1791 recibió 2.255 reales por dorar varias piezas —entre ellas dos cálices de imaginería antigua con sus patenas— y por hacer un *plato* para las vinajeras grandes que pesó 240 onzas de plata y por el que le pagaron 135 reales de la hechura. La realización de esta obra se ordenó en los mandatos de la visita de agosto de 1791. Es posible que sea éste el que se conserva en la iglesia fechado en 1792, porque al haber sido realizado a final de año se llevaría a marcar a comienzos del siguiente. Muy semejante a este plato o salvilla de vinajeras es otro que también posee la iglesia, marcado únicamente con la marca del artífice (MONTERO) y que debió realizarse en 1793, fecha en la que aparece documentada la hechura de un plato para unas vinajeras que se compraron a un particular. También en este año,

además de las lógicas limpiezas y composiciones de las alhajas, realizó unos *broches* dorados para una capa de terciopelo.

De 1793 a 1797 no tenemos noticia alguna de la actividad de Espinosa de los Monteros en San Miguel, ya que ni hay documentos de estos años, ni se han conservado obras marcadas en este tiempo. Ya en marzo de 1797 contamos nuevamente con datos sobre la obra del maestro, pues en este año realizó unas *crismeras* para los santos óleos aprovechando las viejas. Las nuevas pesaron 11 onzas y 1 adarme; el costo total de la obra (incluido el dorado) fue de 551 reales y 4 maravedís.

Justo al día siguiente del recibo entregado por la hechura de las crismera comenzaron los blanqueos y composiciones de toda la plata de la iglesia, que tuvieron lugar hasta septiembre de 1779. Por este trabajo —incluida la hechura de un *hisopo* nuevo (224 reales y medio)— recibió 4.806 reales y 16 maravedís y se conservan dos copias de una relación detallada con todas las piezas que fueron limpiadas y reparadas. En esta relación también consta la hechura de un *incensario* —en abril de 1799— que pesó 30 onzas, y de seis pares de *vinajeras* para San Miguel y de un par de *platos* para la iglesia de San Pedro. La hechura de todas estas vinajeras se había decretado en los mandatos de visita de 1798.

Los juegos de vinajeras estaban hechos antes del 10 de marzo de 1800, fecha ésta en la que el platero presentó un recibo por el que se le pagaron sólo 895 reales y 26 maravedís, porque la plata que le dieron de piezas antiguas excedía la que necesitaba para la realización de las nuevas, por ello, el valor de la plata sobrante le fue descontado del precio total de la obra.

También resulta interesante la relación de blanqueos, composturas y nuevas piezas a que nos estamos refiriendo, porque al final de ella figura la firma del platero en la que la letra es temblorosa, propia de un hombre próximo a la muerte, que tendría lugar poco tiempo después.

En diciembre de 1800 aún se le pagan 10.414 reales también por blanquear y componer la plata de San Miguel, pero ésta es la última vez que se cita al platero —que debió morir el año siguiente—, ya que el 3 de enero de 1802 la partida se refiere a Isabel Bustos como viuda de Marcos Espinosa

de los Monteros, cobrando 10.701 reales por blanqueos y composiciones en las alhajas.

Visto ampliamente el trabajo de Espinosa de los Monteros en San Miguel, que es el que más nos interesa en este momento, pasaremos a ver brevemente su actividad en la Colegial, iglesia en la que también sería designado como platero oficial en el amplio período comprendido entre 1781 y 1800.

De 1781 a 1784, además de numerosos reparos en piezas de plata, hizo un *puntero* para el maestro de ceremonias —por cuya hechura le dieron 70 reales—, y dos pares de *corchetes* dorados para la capa de un terno. En agosto de 1790 entregó recibo por la hechura de una *puerta de sagrario* —actualmente conservada, aunque no in situ— que tuvo un costo total de 10.156 reales y 8 maravedís (4.051 reales, 8 maravedís del material, 6.075 reales de la hechura y 30 reales del dorado de la llave).

El 19 de abril de 1800 es la última fecha en que aparece Marcos Espinosa de los Monteros en la documentación de la Colegial; en este momento presentó un recibo por varias composiciones y blanqueos en la plata de la iglesia. Sabemos que el año siguiente murió y como no debieron contratar rápidamente a otro platero, los arreglos de las piezas entre 1803 y 1806 y la hechura de unas *crismeras* en este último año estuvieron a cargo de Isabel Bustos, viuda de Espinosa de los Monteros, y de Federico Escaroz, maestro platero que sin duda debió aprender en el obrador de aquél.

También en las iglesias de Santiago el Real, San Marcos y San Dionisio fueron solicitados los servicios del prestigioso Espinosa de los Monteros. En la primera iglesia trabajó los años de 1784 a 1786 en varias composiciones de alhajas. En San Dionisio permaneció desde junio de 1791 a octubre de 1794, componiendo bastantes piezas y haciendo en 1793 los cañones para unos ciriales y otro para una pértiga que fue arreglada casi por completo. Por último, en San Marcos se le cita en mayo de 1797 haciendo varias composturas en la plata, y en mayo de 1800 como autor de un *incensario* —cuya hechura se ordenó en mandatos de visita anterior— por el que cobró 1.422 reales y 14 maravedís, y varias composiciones y blanqueos de platería. Un recibo suelto de mayo de 1802, por blanqueos hechos en la

plata de la iglesia le fueron abonados a la viuda de Espinosa de los Monteros, D.ª Isabel Bustos.

Para finalizar hablaremos de la marca que utilizó a lo largo de toda su trayectoria profesional Marcos Espinosa de los Monteros. Esta presenta completa la segunda parte de su primer apellido (que como sabemos es compuesto), en una sola línea, con letras muy juntas de trazo muy correcto, dentro de un contorno estrecho rectangular: MONTERO.

FERNANDEZ, Nicolás

Aunque su apellido es muy corriente, no descartamos que estuviera emparentado con los también plateros jerezanos José Fernández (documentado entre 1730-37) y Antonio Fernández (documentado antes de 1752).

Hasta la fecha sólo tenemos noticia de que Nicolás Fernández trabajara en épocas distintas para la iglesia de San Miguel. Por otra parte, fue designado para el cargo de contraste los años de 1718, 1733, 1745 y 1746.

Trabajaba con seguridad para San Miguel en 1719, aunque pudo hacerlo un año antes, cuando Martín de Mendoza cesara en su cargo de platero oficial.

Su primer trabajo consistió en asistir a la quema de varios fragmentos de un terno viejo, extrayendo la plata. Enseguida le encargaron fundir el antiguo *manifestador* y realizar otro nuevo aprovechando la plata de aquél. Pensamos que este expositor es el que todavía hoy conserva la iglesia, aunque se halla muy fragmentado en numerosas partes. El poco dinero que recibió por la hechura —45 reales— nos hace pensar que fue únicamente alguna parte deteriorada la que fundió para rehacerla posteriormente.

Esta obra debió ser realizada hacia 1719, fecha de las partidas y recibos anotados en la visita de 1772. En estas fechas cobró 398 reales y 8 maravedís por varios aderezos y sobre todo por blanquear diversas piezas. El 5 de marzo de 1719 entregó otro recibo en el que constaba que había dorado varios cálices, efectuado varias reparaciones y hecho de nuevo un

acetre, por todo lo que recibió 1.369 reales y 33 maravedís. En junio de este mismo año se ocupó de reparar la cruz grande, por lo que le pagaron 90 reales.

La última partida de esta primera etapa en que trabajó Fernández para San Miguel data de 10 de marzo de 1720 y se refiere al aderezo del vaso de plata, por lo que le entregaron 37 reales y medio.

Desde 1721 el platero oficial de San Miguel será Diego Montenegro y hasta 1731 no se volverá a citar a Nicolás Fernández, a pesar de que Montenegro siguió trabajando en la iglesia hasta 1741.

En 1731 Fernández únicamente se dedicó a limpiar todas las lámparas y los cuatro candeleros del altar mayor. Como dijimos, al año siguiente ejerció como contraste y nuevamente queda un lapso de tiempo en el que ignoramos a qué se dedicó, pues hasta 1745 no le volveremos a encontrar trabajando en San Miguel, sustituyendo a Diego Montenegro.

Desde este último año citado hasta 1747 que trabajó en la iglesia, Nicolás Fernández tuvo numerosos encargos de ésta —en función del puesto que desempeñaba— principalmente referidos a la reparación de piezas deterioradas. El total cobrado en estos años fueron 687 reales y 10 maravedís.

En cuanto a las partidas del correspondiente libro de fábrica de San Miguel comprendidas entre septiembre de 1747 y noviembre de 1749, ignoramos —porque no figura el nombre de ningún artífice— si todavía corresponden a Nicolás Fernández o ya se refieren a la actividad de Francisco Montenegro, quien será desde este momento el nuevo platero oficial de San Miguel.

Desconocemos a qué se dedicaría Nicolás Fernández desde que dejó de trabajar en San Miguel, pero lo cierto es que en 1758 seguía viviendo y probablemente estuviera en activo, puesto que fue uno de los plateros que firmaron las Ordenanzas (cuyo contenido tenía carácter profesional) enviadas a la Real Junta de Comercio y Moneda para su aprobación.

No tenemos noticia hasta la fecha de que Nicolás Fernández utilizara marca, aunque más bien nos inclinamos a negarlo, porque parece que en esta fecha en Jerez aún no se marcaba salvo rarísimas excepciones.

MARISCAL, Manuel (58)

Platero jerezano de amplia producción conocida entre los años 1789 y 1830 y del que se conservan varias obras en distintas iglesias de Jerez.

Aunque no tenemos seguridad de ello, puede que fuera hijo o hermano del también platero jerezano Andrés Mariscal, que trabajó en el último cuarto del siglo XVIII para varios templos de Jerez (59).

La primera etapa de su actividad profesional la cubrió en la iglesia de San Lucas, donde está documentado de 1789 a 1795. En el primer año citado realizó una *lámpara* para el altar mayor —aprovechando la vieja que se había roto— que pesó 15 marcos; por su hechura recibió 1.575 reales. Se cumplió así un mandato de visita precedente que, entre otras cosas, también ordenaba hacer una *llave* para el sagrario de lo que asimismo se encargó Mariscal, quien al mismo tiempo hizo otra dorada con dos esmeraldas para el sagrario del monumento y una *campanilla grande para el Viático*. Por otra parte, numerosos fueron los reparos y blanqueos que hizo el artífice a que nos referimos en las piezas de la iglesia en los años que trabajó para ella. Siguiendo con su trabajo en San Lucas, cabe destacar —porque se ha conservado— un *cáliz* que realizó de uno viejo en 1795; por aumentarle 5 onzas de plata le dieron 110 reales, mientras que por la hechura recibió 360 reales.

A continuación parece que este artífice trabajó en la iglesia de San Marcos, donde hizo dos obras el año 1803: una *lámpara* para el altar mayor aprovechando la vieja como en San Lucas —que pesó 190 onzas y media y por cuya hechura recibió 2.178 reales— y dos *broches* de plata sobredorados para la capa de un terno nuevo —por los que cobró 356 reales—.

Nada sabemos de la trayectoria profesional del maestro Mariscal entre los años de 1803 y 1820, fecha ésta en la que ya lo encontramos trabajando en la iglesia de Santiago el Real. Como decíamos, desde 1820, y hasta 1830,

(58) La importancia de este artífice jerezano y el número de obras que de él se han conservado nos han impulsado a incluirlo en este capítulo destinado a artífices con obra conservada —aunque ninguna de ellas se halla en San Miguel— como sucede con el resto de los plateros que aquí se estudian.

(59) H. SANCHO, *op. cit.*, II, (1935), n.º 39.

trabajará Mariscal con asiduidad en Santiago de Jerez, realizando en este período obras de interés —alguna de las cuales se ha conservado— y reparando otras también de suma importancia, como es el caso de la custodia encargada unos cincuenta años antes por la fábrica de Santiago al jerezano Juan Bautista Costella.

Las obras nuevas que le encargó la citada iglesia, tras la visita del Arzobispo de Sevilla en 1820, fueron: una *cruz parroquial, otra para el preste* y *un pie para llevar el viril* en las procesiones claustrales. Para ello le entregaron una cruz parroquial antigua que tenía la iglesia y que no usaban por ser muy pesada. Pero esta plata —237 onzas y 2 adarmes— no fue suficiente para las tres obras nuevas y los añadidos que debía hacer en otras antiguas. La cruz parroquial —que pesó 131 onzas y 14 adarmes— fue estrenada en la fiesta del titular del año 1821, y quizá sea la que se conserva en la iglesia, de muy buena hechura, pero sin marcas. Para la conclusión del pie del viril y la cruz de preste le entregaron plata vieja de algunas piezas inservibles. A fin del año 1822, Mariscal no había terminado estas piezas a causa de una enfermedad que le tuvo apartado del trabajo; parece que tardó bastante en realizar el pie del viril —que pesó 35 onzas y 6 adarmes—, pues el recibo lleva fecha de febrero del año 1830; como no se vuelve a hacer referencia a la cruz de preste, pensamos que probablemente no la realizaría, pues ya en esos momentos la fábrica no contaba con mucho caudal.

Otra de las obras de importancia que le encargó la fábrica de Santiago al artífice Mariscal fue la *puerta del sagrario bajo;* ésta sería por el reverso un *relicario* al contener una reliquia *de San Tranquilo*. El precio de las hechuras —incluyendo el costo de la madera y la cerradura— se estableció en principio en 3.000 reales, aunque le serían entregados otros 500 reales más si se lograba reunir dicha cantidad con las limosnas. Esta puerta, que se guarda actualmente en la iglesia de la Victoria, próxima a Santiago, está marcada por el artífice quien ya la tenía diseñada en mayo de 1828; fue subvencionada por el mayordomo de fábrica, el de la Hermandad del Santísimo y las limosnas de los feligreses, que sumaron un total de 3.200 reales. La obra estaba terminada en diciembre del mismo año.

Vista la importante producción de Mariscal en Santiago el Real, pasaremos a ver lo que hizo en San Miguel donde parece que estuvo entre 1821 y 1824, pero en contra de lo que sucede en Santiago, donde la documentación es muy extensa y detallada, en San Miguel en este momento es muy breve y poco precisa; prácticamente sólo nos aporta que el 16 de mayo de 1821 Mariscal recibió un pago —de cantidad desconocida— por diversas composiciones hechas en la iglesia hasta esa fecha y que en diciembre de 1824 le pagaron 1.538 reales y 7 maravedís, sin que sepamos en este caso si lo realizado fue alguna obra o simplemente reparo.

Por otra parte, conocemos dos obras de Manuel Mariscal que aunque no hemos podido documentar, sí sabemos muy aproximadamente la fecha de realización. La primera es un *cáliz* que se encuentra en la Colegial y que al llevar marca del marcador José Montenegro tuvo que ser realizado entre 1785 y 1800, fechas en las que ejerció este marcador. La otra obra a que nos referíamos es una *cruz de altar* conservada en San Mateo y que lleva la inscripción con el año de 1798.

Por último comentaremos que se conoce la firma de este artífice estampada en algunos de sus recibos de San Miguel y de Santiago el Real. Además conocemos la marca que utilizó a lo largo de toda su trayectoria profesional y que consiste en su apellido escrito con letras mayúsculas en una línea, dentro de un contorno rectangular: MARISCAL.

MENDOZA, NATERA, Martín de

Documentado entre 1685 y 1750, en que murió; sabemos que trabajó en los seis templos más importantes de Jerez, habiéndose conservado alguna de sus obras.

La primera noticia que tenemos de su existencia data del 24 de abril de 1685, fecha ésta en la que su firma testimonia su asistencia al Cabildo de la Hermandad del Santísimo Sacramento de San Dionisio, de la que era hermano mayor.

Tan sólo dos años más tarde, en septiembre de 1687, lo encontramos trabajando en Santiago el Real; en este momento y hasta 1689 realizó: un

hostiario —que debe ser el conservado con marca en la que parece leerse el nombre propio del artífice— que pesó 11 onzas y real y medio de plata, por cuya hechura le dieron 4 escudos de plata; unas *cadenas* y *broches* para la lámpara grande; cuatro *vinajeras*, aprovechando unas viejas, y dos pares de *broches* para capa. De 1689 a 1692 realizó numerosos aderezos en piezas importantes de la iglesia, como la pértiga, el vaso grande de sacramentar, la cruz parroquial, los ciriales, etc. Asimismo hizo tres *llaves* para el sagrario —una de ellas dorada—.

También en la visita de 1692 a la iglesia de San Dionisio consta que trabajó allí, aunque parece que sólo se ocupó de arreglar unas piezas, limpiar otras y dorar la llave del sagrario. En este mismo año prestaba sus servicios en San Marcos, iglesia para la que en 1692 además de realizar varios aderezos hizo una *llave* de plata dorada para el sagrario. En las partidas de la visita del año 1695, referidas a la hechura de unas *vinajeras*, una *cuchara de naveta* y un *viril* para la custodia, además de a los aderezos en otras piezas, se citan los nombres de Luis de Pina y Martín de Mendoza sin distinguir el trabajo de ambos maestros. Pensamos que las composturas realizadas en la plata de San Marcos hasta 1712 debieron seguir a cargo de Martín de Mendoza, cuyo nombre ya vuelve a figurar —y será por última vez— en la visita de este año, ocupándose de otras tantas reparaciones.

También en la visita del año citado a la parroquia de San Lucas aparece el nombre del platero Mendoza como autor de un cañón, un escudo para la cruz y varios aderezos más, por lo que cobró 86 reales y 12 maravedís. Es posible que el *incensario* y las *vinajeras* que se hicieron nuevos en la visita siguiente del año 1715 también fueran obras del artífice que tratamos, pero ello no podemos afirmarlo al no constar su nombre.

Por lo que respecta a la iglesia de San Miguel, la presencia de Mendoza está documentada entre los años 1702 y 1717. En el primer año reparó algunas piezas de plata, junto a los plateros Jerónimo Román y Cristóbal José. Los aderezos anotados en 1704 y 1705 fueron obra exclusivamente de Mendoza, quien cobró por todos ellos 370 reales.

Sin duda la obra más importante realizada por Mendoza para San Miguel —y que afortunadamente se ha conservado— es un juego de cuatro

cetros que, terminados en abril de 1707, cumplían un mandato de visita anterior. El peso de los cuatro fue 25 marcos, 7 onzas y un real de plata (a 65 reales el marco); por la hechura recibió 975 reales.

También en virtud de un mandato de visita —en este caso la de 4-VII-1709— quemó la *cruz de manga* y con la plata que obtuvo de ella y algo más que le añadió, realizó otra nueva además de ocuparse de algunos arreglos en otras piezas. El recibo por todo ello fue entregado el 29-VII-1712. A fin de este año le compró la fábrica al platero diez *broches* de capa, y en febrero de 1717 entregó un recibo —que sería el último en esta iglesia— por los reparos que hizo en varias obras hasta esa fecha.

De San Miguel pasaría Mendoza a trabajar para la Colegial, donde está documentado los años 1717 y 1718 blanqueando algunas piezas y reparando otras, sobre todo para el día del Corpus.

Probablemente en este último año abandonó su actividad de platero, pues no volvemos a encontrar su nombre en la documentación de ninguna iglesia. Sí sabemos en cambio que en 1721, y solamente en ese año, fue designado para el cargo de contraste de platero que, como sabemos, consistía en marcar la plata y tocar el oro de las piezas nuevas que se realizaban para comprobar si cumplían con la ley autorizada.

Sin demasiada convicción, dado lo excepcional que resulta el marcaje en esta época, planteamos que la marca que presenta el hostiario de Santiago el Real en la que se leen las letras RTI permaneciendo frustras otras que podrían ser MA...N, pudiera corresponder a Martín de Mendoza; de ser así, el artífice habría empleado como marca su nombre propio —en lugar del apellido—, siendo esto muy poco frecuente como lo es la época en que esto ocurrió.

MONTENEGRO, Diego

Debió nacer en el último cuarto del siglo XVII, pero todos los datos que de él tenemos corresponden a la primera mitad del siglo XVIII.

Probablemente fue tío —o un familiar muy directo— del platero Francisco Montenegro. Murió el año 1750.

Encontramos el nombre de Diego Montenegro por primera vez el 12 de mayo de 1715, fecha en la que asistió al Cabildo de la Cofradía del Santísimo de San Dionisio, y firmó como hermano mayor que era. Según parece, a la vista de este libro en el que están anotados los cabildos celebrados entre 1684 y 1753, Diego Montenegro solía asistir a ellos y en algunas ocasiones, como por ejemplo en 1730, fue propuesto para mayordomo de cajón de la Cofradía, junto a su compañero de profesión Jerónimo Anguita.

Desde comienzos del año 1719 —o quizá antes, puesto que de 1709 a 1718 no se cita el nombre del platero— trabajó en la iglesia de Santiago el Real. El 7 de enero del citado año entregó un recibo por reparar varias piezas y hacer nuevos dos *jeroglíficos* para puerta de sagrario y unas *vinajeras*. En la visita siguiente a esta iglesia, el 11-XI-1725, seguía Diego Montenegro prestando sus servicios en ella, ya que según recibo de 15 de mayo de 1724, había reparado algunas piezas importantes como la cruz grande de manga o la concha de bautizar. Además hizo algunas piezas nuevas: dos *llaves* de plata y un *cáliz* (ya en 1725) que pesó 27 onzas, por cuya hechura y dorado cobró 150 reales.

Diego Montenegro trabajó en dos ocasiones para la Colegial, la primera en abril de 1720, fecha en la que fue llamado para blanquear la cajita del Jueves Santo, los dos incensarios y navetas. La segunda entre 1733 y 1734, en esta ocasión fundió e hizo de nuevo un *cáliz* que costó 12 pesos y 2 reales de plata (6 de los cuales los había dado de limosna el presidente del Cabildo de la iglesia).

El trabajo de Diego Montenegro en la iglesia de San Miguel ocupó la mayor parte de su vida profesional, porque fue el platero oficial de esta iglesia durante veinte años —desde 1721 hasta 1741—, si bien en ocasiones excepcionales compartió su actividad con el artífice Nicolás Fernández.

Diego Montenegro debió ser contratado por la iglesia de San Miguel a comienzos de 1721 o muy a finales de 1720, que es cuando cesan los recibos de su antecesor Nicolás Fernández; en resumen, que ya en febrero de 1721 el maestro Montenegro presentó su primer recibo por unas composturas de platería.

Parece que Diego Montenegro simultaneó algunos años el trabajo de artífice-platero con el de contraste (que como sabemos consistía en marcar la plata y tocar el oro), pues fue designado para ocupar este último puesto los años de 1722, 1725, 1734 y quizá 1736, aunque en este último año al figurar en las Actas Capitulares únicamente el apellido Montenegro, se nos plantea la duda de a cuál de los dos artífices que conocemos con este apellido se refiere.

En 1723 realizó la primera obra para San Miguel: una *palmatoria* que no se ha conservado. Esta obra pesó 14 onzas y dos reales de plata y por su hechura percibió 60 reales (4 pesos escudos a 15 reales cada uno).

A la palmatoria siguieron cada año más obras y aderezos, entre las que podemos destacar las *arañas* que realizó en 1725 para el altar mayor y que todavía hoy se conservan en la iglesia en buen estado, aunque no in situ. Estas piezas pesaron algo más de 60 pesos a 15 reales, y por su hechura recibió unos 240 reales (16 pesos a algo más de 15 reales cada uno). En este mismo año realizó un *plato* nuevo de uno viejo y algunos pequeños aderezos.

Queremos insistir en que año tras año en las cuentas de fábrica de San Miguel figuran anotaciones referentes a obras o reparos realizados por Diego Montenegro. Este —que como platero importante debió tener obrador y aprendices a su cargo— recibió en varias ocasiones encargos de otras parroquias, a pesar de que en San Miguel no le faltaba el trabajo.

Concretamente en la visita de 5-VIII-1733 de San Dionisio se le cita como «maestro plattero de esta yglesia», y se dice que en abril de 1729 realizó varios aderezos e hizo de nuevo la *copa de un cáliz;* en 22 de septiembre de 1729 aderezó dos cálices y uno de ellos lo doró, y en 6 de enero de 1733 se ocupó de componer otras piezas de platería.

Por otra parte, el 10 de enero de 1733 había realizado una *llave* de plata para el sagrario del altar mayor de San Lucas, y tres años más tarde dos *vinajeras* —que pesaron 10 onzas y tres adarmes— por cuya hechura percibió 24 reales de plata.

También para esta iglesia y seguramente en el año de 1736 se ocupó de dos piezas importantes: una *linterna* para la custodia grande —que pesó

30 onzas y 10 adarmes— por cuya hechura cobró 100 reales de plata, y un *viril* para la misma pieza —de 5 onzas y 5 adarmes de peso— por cuya hechura y dorado le pagaron 72 reales de plata.

Quizá fuera también Diego Montenegro el autor de algunas otras obras de plata que se hicieron en San Lucas en años sucesivos, pero esto no ha podido ser confirmado, pues ni en la documentación figura el nombre del maestro platero, ni las piezas se han conservado.

Habíamos dejado a Montenegro trabajando en San Miguel con anterioridad a 1729 y ahora es el momento de volver a la actividad desempeñada en esta iglesia hasta 1741. En enero de 1729 realizó dos *campanillas* para el altar mayor, siguiendo un mandato de visita anterior; el peso total de ambas fue de 35 onzas y 6 adarmes. El año siguiente, además de los aderezos de rigor, hizo de nuevo una *naveta,* y en 1731 un *plato y vinajeras.* En este mismo año, a pesar de ser el platero titular Montenegro, le encargan a Nicolás Fernández la limpieza de lámparas para el día de San Miguel; éste, que desde que Montenegro empezó a trabajar para la iglesia diez años antes no había sido llamado, tendrá que esperar otra década —cuando probablemente se retiró Diego Montenegro— para prestar sus servicios en San Miguel.

En 1734 se ocupó Montenegro de dos obras bastante importantes (una de las cuales se ha conservado). Nos referimos a una *pértiga* —que hace juego con los cuatro cetros realizados por Martín de Mendoza en 1707— y a un *portapaz* que podría ser el conservado en la iglesia sin marcas, pero de esta época. La nueva pértiga pesó 43 onzas y media, en tanto que el portapaz 26 onzas y media. Para realizar ambas piezas empleó plata de la pértiga antigua y de piezas sueltas que se habían ido cayendo de la lámpara grande; el costo de ambas hechuras fue de 248 reales.

En el año de 1736 parece que Diego Montenegro y el también platero Diego Benítez fueron nombrados por dos veedores de platería para reconocer una cuchara y un tenedor hechos a martillo por el artífice de El Puerto de Santa María Juan de Montalván, residente en Jerez donde

realizó su examen de maestro, de cuya carta está extractada esta noticia (60).

En este mismo año varias fueron las obras nuevas que le encargó la iglesia de San Miguel: una *cajita pectoral,* la *cadenita de un viril,* seis *platos* para las misas y unos *incensarios.* En casi todos los casos le dieron la pieza antigua que era fundida y a la que se añadía más material.

A la vista de la documentación, observamos que la iglesia de San Miguel en estos momentos era muy rica, tanto en obras de plata como en dinero líquido que se invertía constantemente en mejorar las piezas deterioradas y en adquirir otras nuevas. Por ello, nunca faltó trabajo a Diego Montenegro que estuvo año a año en actividad. Probablemente la última obra realizada fue una pareja de *ciriales* que acabó en mayo de 1741. Para esta obra fueron aprovechados los antiguos —como se había ordenado en visita anterior— a los que añadió siete onzas y doce adarmes.

Ignoramos quién fue el artífice de las importantes obras que se realizaron en San Miguel en 1744, puesto que no figura en la documentación su identidad; pensamos que tanto pudo ser Diego Montenegro —que como hemos ido viendo trabajó con regularidad y exclusividad en San Miguel hasta 1741— como Nicolás Fernández —que con seguridad trabajó en San Miguel de nuevo a partir del año 1745—.

Por tanto, la última fecha en la que sabemos con seguridad que Diego Montenegro aún trabajaba es la de 1741; a partir de ella debió de retirarse, muriendo —como hemos comentado— el año 1750.

Con respecto a la marca, no tenemos seguridad de si la utilizó o no, porque por una parte sus obras conservadas no van marcadas, pero por otra conocemos una marca que consiste en las iniciales D.M. que bien pudiera corresponder al artífice que nos ocupa, aunque también podría tratarse de la utilizada por el platero Diego Moya, contemporáneo de Montenegro.

(60) H. SANCHO, *op. cit.,* III (1936), n.º 58.

MONTENEGRO PALOMINO, Francisco

Natural de Jerez, debió de nacer el año 1704, puesto que según declara en el Catastro del marqués de la Ensenada (61), realizado en 1754, tenía entonces 50 años. Fue hijo de Bernabé Montenegro —cerero de profesión— y de Micaela Palomino. Casó con Josefa Sánchez con quien tuvo ocho hijos: cuatro varones y cuatro mujeres.

Poseyó un importante capital, ya que en el citado Catastro se refieren las casas de su propiedad —casi todas ellas situadas en la collación de San Dionisio—, y las fincas que tenía, destinadas principalmente a cosechar pan y vino, lo cual debió ser sin duda otra fuente importante de ingresos.

Francisco Monteneegro otorgó testamento ante el escribano público Juan Gabaldón Durán el 2 de agosto de 1784, en el que disponía ser enterrado en el convento de San Francisco. Murió el 8 de abril de 1785 y lo enterraron en el citado convento, si bien su partida de defunción se inscribió en la iglesia de San Dionisio que fue su parroquia (62).

La primera noticia sobre su actividad profesional data del año 1730 en el que fue nombrado por primera vez para desempeñar el cargo de contraste. Este nombramiento se repetiría en 1735 y quizá en 1736 si el apellido Montenegro se refiere a él, pues al no ir acompañado en este caso del nombre del artífice también podría referirse a Diego Montenegro que, como hemos visto, ocupó asimismo el cargo varios años.

En el año 1730 su nombre figura junto con los de los plateros Diego Montenegro y Jerónimo Anguita, como asistentes al cabildo celebrado el 7 de mayo por la Cofradía del Santísimo Sacramento de San Dionisio. En este cabildo se propuso a Francisco Montenegro para hermano mayor, en tanto que los otros dos artífices citados serían designados mayordomos de cajón. La asistencia de Francisco Montenegro a los cabildos de esta Cofradía está documentada a lo largo de toda la década de los treinta.

Entrando ya a estudiar la trayectoria profesional del artífice que nos

(61) Archivo Municipal de Jerez, *Censo de la contribución de fincas eclesiásticas y seculares y producción industrial y personal de Jerez de la Frontera mandado hacer por el marqués de la Ensenada para única contribución*, año 1754, tomo X, f.os 411 y 411 v.

(62) Libro de defunciones de San Dionisio: 1748-1838, f.º 3.

ocupa, diremos que el hecho de que los plateros jerezanos trabajaran simultáneamente para distintas iglesias —y seguramente también para particulares— que como venimos viendo fue frecuente desde el siglo XVII, se confirma de forma evidente en el caso de Francisco Montenegro, quien fue platero fijo en la Colegial aproximadamente entre 1743 y 1778 y casi en los mismos años platero titular de San Miguel, probablemente desde 1747 —o con más seguridad desde 1751— hasta 1780. Pero además, y pese a las múltiples obligaciones que tendría debido a su puesto en las dos iglesias citadas, Francisco Montenegro no perdió el contacto con el resto de los templos de la ciudad y como debido a su categoría tenía oficiales y aprendices a su lado, los encargos no cesaron a lo largo de toda su vida.

El primer trabajo documentado hasta la fecha fue anterior a 1774, fecha de la visita a la Colegial. Llamado en este momento para que compusiera la cruz grande se le debió contratar como platero oficial, puesto que será él el único artífice que realice todos los reparos y las nuevas hechuras en la plata hasta 1778.

Como lo que más nos interesa en este momento es resaltar el trabajo de los artífices en la iglesia de San Miguel, el que realizaron en el resto de las iglesias lo veremos muy rápidamente, deteniéndonos algo más en el caso de las obras nuevas y por supuesto de las conservadas.

Así pues, en febrero de 1752 la fábrica de la Colegial entregó a Montenegro 964 reales y medio de vellón en los que se incluían 502 reales y medio que fue el coste de unos *ciriales* y una *cruz de manga* que hizo nuevos; 105 reales correspondían a una *pértiga,* también nueva, y 229 reales a la hechura y dorado de unas *vinajeras.*

Con anterioridad a enero de 1755 realizó dos *cetros* para lo que aprovechó la plata de los viejos, hubo de añadir 10 onzas y media y 4 adarmes y medio de plata, por lo que le dieron 215 reales y medio; la hechura y el remate de metal que se puso a los cetros costó 510 reales, en tanto que otros 40 reales se destinaron a la conducción de los mismos desde la ciudad de Cádiz.

Las partidas sobre platería anotadas en la visita de 1759, en las que no se cita el nombre del artífice, es muy probable que se refieran a Francisco

Montenegro, que trabajaba con anterior y también con posterioridad a esos años en la Colegial. En ellas consta la hechura de un *cáliz, patena y vinajeras* (que debían constituir un juego completo de altar), por los que se pagó 336 reales (aunque en el precio se incluyó el costo de algunas piezas reparadas). También se hicieron 16 pares de *broches* grandes y pequeños —a los que se añadió una onza de plata—, que tuvieron un costo de 138 reales; y por último una *lámpara* —aprovechando la plata de la vieja—, que supuso un descargo de 2.353 reales y 26 maravedís, que incluía el material añadido y el trabajo del platero.

Hacia 1761 realizó Montenegro para la Colegial un *copón* —que pesó 33 onzas y 20 adarmes— con una cruz de oro e incrustaciones de diamantes y esmeraldas, estas piedras habían sido donadas por un beneficiado. Por esta obra recibió 2.380 reales —descontado el valor de otro copón que le entregaron para fundirlo— en los que se incluían 30 reales de pulir las piedras de la cruz, 48 pesos de la hechura y otros 40 pesos del dorado.

En estas mismas fechas realizó tres *crismeras* —que pesaron con sus cadenas 48 onzas y media y medio adarme— y un *embudito* de plata para echar el óleo. El precio total —en el que iban incluidos otros materiales que se compraron para guardarlas, etc.— fue de 998 reales y aparte le dieron 30 pesos por la hechura.

De 1762 a 1768 se dedicó a realizar numerosos arreglos, dorados y limpiezas en la plata de la Colegial y en el último año citado doce pares de *broches* para unas capas que se compraron, por los que le abonaron 432 reales.

En noviembre de 1769 hizo seis pares de *vinajeras con sus platillos* que pesaron 19 marcos, tres onzas y nueve marcos. El precio total fue de 4.197 reales en los que iban incluidos material y hechura.

Dos *portapaces* iguales conservados en el templo fueron realizados por Montenegro en 1772 y 1773; no se habla de ellos expresamente en la documentación, pero debieron estar entre las obras nuevas a las que se refieren los recibos de los años 1775, 1776 y 1778; también en estos años varias piezas fueron reparadas por el artífice. Quizá en el último año citado dejara Montenegro de prestar sus servicios para la Colegial, aunque podría haber

trabajado hasta 1782, pero esto no podemos saberlo porque las cuentas de fábrica correspondientes a este año se han perdido; de haber estado en la iglesia hasta ese año pudo ser el autor de la pareja de *atriles* marcados en 1781, de muy fina ejecución, dentro del estilo rococó, aunque también pudieran ser obra temprana de Espinosa de los Monteros.

Seguidamente pasaremos revista a la actividad del artífice en la iglesia de San Miguel en la que, como dijimos, fue también platero oficial durante más de treinta años, coincidiendo casi exactamente con los que estuvo trabajando en la Colegial.

La primera obra para San Miguel en la que está documentada la autoria de Francisco Montenegro fueron unos *broches con cadenas* para una capa de terciopelo. Estos broches, como indicamos en el catálogo, son casi con toda seguridad los que todavía hoy se conservan en la iglesia (63). Justificamos la atribución en base a que aunque bien es cierto que carecen de marca —lo que por otra parte no es nada frecuente en obras de tamaño tan reducido— es muy significativo que lleven cadenas —algo bastante inusual en este tipo de piezas— siendo éste un detalle que será tan sólo en éste y en otro caso especificado en la documentación; además el estilo de la obra concuerda a la perfección con el momento cronológico en que nos encontramos: 1751. Por esta pequeña obra le pagaron 69 reales. También realizó en este momento —al margen de los consabidos reparos— dos *incensarios* aprovechando la plata de los que fundió y añadiendo además otras 20 onzas. El recibo por todas estas partidas llevaba la fecha 4-V-1751.

Con fecha 3-II-1752 entregó otra factura relativa a varios reparos y nuevas hechuras entre las que destacaron unas *vinajeras*, un *cáliz* y renovar la custodia dorada.

En el año 1758 ó 59 firmó, junto con otros once plateros jerezanos, las Ordenanzas presentadas por el Colegio de Plateros de Jerez ante la Real Junta de Comercio y Moneda para recibir la aprobación (64).

No figura en la documentación de San Miguel ninguna pieza nueva de

(63) Vid. n.º 54 del catálogo de piezas.

(64) De este documento, conservado en el Archivo del Colegio de San Eloy de Madrid, ya hemos hablado con anterioridad en las biografías de otros artífices.

Montenegro hasta septiembre de 1757; en esta fecha presentó un recibo por la hechura de un *copón* y una *cajita-pectoral* para San Pedro, parroquia auxiliar de la de San Miguel y dependiente de ésta en lo económico. La cajita pectoral o portaviático —que presenta la primera marca del artífice conocida hasta ahora— se conserva todavía en la iglesia de San Pedro para la que fue destinada. También para esta iglesia el año siguiente realizó un *vaso para los santos óleos* y en 1760 un *copón* dorado —que pesó 22 onzas y 12 adarmes— y por el que cobró en total 956 reales (65).

En años sucesivos siguió Montenegro desempeñando las labores propias de platero de la iglesia consistentes, entre otras cosas, en reparar las piezas deterioradas y limpiar todo el ajuar para la fiesta del titular. En 1765, 1766 y 1767 continuó ocupándose de las labores citadas y realizó la primera obra destinada a la Capilla del Sagrario.

Esta capilla, cuya construcción fue ordenada por el Arzobispo de Sevilla en una visita de los años treinta, fue subvencionada, además de por la fábrica de San Miguel, por la de la Colegial según hemos podido documentar. Desde su conclusión, esta capilla estuvo muy cuidada y a su adecentamiento y adorno contribuyó en gran medida la Hermandad del Santísimo Sacramento de San Miguel, la cual —según se desprende de los libros de fábrica de la iglesia— estaba obligada a realizar alhajas para ella con cierta frecuencia (66).

La primera obra que se encargó a Francisco Montenegro para esta capilla fue una pareja de *lámparas* que, terminadas en mayo de 1766, pesaron casi 317 onzas. Para su realización le entregaron un lamparín de la Hermandad del Santo Crucifijo, que estaba inservible. Por el material nuevo

(65) Esta misma fecha lleva el *plato limosnero o demanda*, conservado en San Miguel, sin marcas, y que según la inscripción fue donado a la misma por un mayordomo, quien seguramente encargó la pieza a Montenegro, puesto que era el único platero que trabajaba en este tiempo para la iglesia. La atribución de esta obra a Montenegro la fundamentamos también en que el mango de la demanda es muy similar en la molduración al copón conservado en la iglesia con marca del artífice, fechado en 1774 y que enseguida comentaremos.

(66) Sirva como ejemplo el 6.° mandato de la visita de 1704 correspondiente al IX libro de fábrica de San Miguel, en el que se dice a propósito de la Hermandad del Santísimo «tiene obligazion por su ministerio el haser las alajas necesarias para el sagrario desta yglesia y culto de su Magestad sacramentado».

que hubo de añadir el platero se le pagó 5.770 reales, mientras que por la hechura le dieron 2.946 reales.

En junio de 1771 presentó Montenegro un recibo de las composiciones realizadas en las piezas de plata, con motivo del estreno de la capilla que debía haberse remodelado en esta fecha, pero fue en los años de 1773 y 1776 cuando el maestro realizó las mejores obras para aquélla, encontrándose éstas entre las más destacadas de su producción.

Cronológicamente la primera de estas obras es el *frontal de altar* fechado en 1773 y conservado en el lugar para el que fue concebido en origen, puesto que se adapta a la forma cóncava de la mesa del altar. La pieza lleva marcaje completo: de artífice, del marcador Nicolás de Fuentes Cantillana —primer marcador jerezano del que se conoce marca hasta ahora— y marcas de localidad y cronológica. En esta obra, quizá la más conseguida del artífice, el estilo rococó ha sido llevado a sus más altas cotas, tanto por la enorme variedad de elementos utilizados, como por el movimiento que éstos producen.

Lamentablemente ni de ésta ni del resto de las obras que Francisco Montenegro realizó para la Capilla del Sagrario hemos encontrado documentación. Una posible explicación es que al ser piezas de elevado coste no pudiera hacerse cargo de los gastos la fábrica de la iglesia, por lo que quizá los asumiera la Hermandad del Santísimo, como ya comentamos más arriba. Sin embargo no podemos omitir que de 1771 a 1778 no hemos encontrado ningún libro de fábrica y aunque quizá nunca existieron, pensamos que pueden haberse perdido porque en esta fecha la documentación es bastante seguida.

Las otras piezas que Montenegro realizó destinadas también a adornar la Capilla del Sagrario llevan fecha de 1776 y son una *lámpara* de pequeño tamaño —que vendría a completar o quizá a sustituir las que él mismo hizo diez años antes para el mismo lugar— y la *puerta para el sagrario*, pieza de gran calidad que además de llevar marcaje completo (como en el caso de la lámpara), tiene la siguiente inscripción: SE ISO EL AÑO DE 1776. Tampoco de estas dos obras hemos encontrado documentación.

Para concluir con el trabajo de Francisco Montenegro en San Miguel

diremos que hay un *copón* en la iglesia —al que nos referimos cuando hablamos de la demanda— que aún fechado en 1774 y marcado por Montenegro, hemos considerado —debido a su vulgaridad— que se trataba de una obra realizada en el obrador del maestro.

Por otra parte, en los años 1774, 1776 y 1777 el platero presentó algunas facturas por diversos trabajos realizados por él en la iglesia, tales como reparo de piezas, blanqueo de otras e incluso hechura de alguna nueva.

Las últimas piezas documentadas que realizó el artífice en esta iglesia datan de 1777 y son un par de *vinajeras* y una *cadena* para la llave del sagrario.

El nombre de Francisco Montenegro lo encontramos por última vez en la documentación de San Miguel el 7 de agosto de 1780. En esta fecha entregó un recibo que comprendía partidas desde el 29 de noviembre de 1777 referidas a composiciones en distintas piezas y al blanqueo de las lámparas. En este momento Montenegro contaba ya 72 años —faltándole tan sólo cinco para morir—, por lo que debió retirarse de su actividad profesional, puesto que nada sabemos de él desde esta fecha.

Como apuntábamos al comienzo de la biografía del artífice que nos ocupa, éste trabajó prácticamente en todas las iglesias de Jerez. Vista ya su trayectoria profesional en las dos más importantes —la Colegial y San Miguel— en las que desempeñó el cargo de platero oficial, veremos la actividad que ejerció en las demás.

Así pues, en 1751, cuando aún está dando los primeros pasos en el campo de la platería, el mayordomo de San Dionisio acudió a él con una campanilla y un acetre antiguos para que los pesara antes de que fueran fundidos, para realizar con la plata vieja unos ciriales que sin embargo no fueron encargados a Montenegro, sino al platero Antonio Fernández.

A principios de 1753 empezó a trabajar continuadamente para la iglesia de Santiago el Real. Este primer año sólo doró algunas piezas, pero al siguiente realizó obras de gran valor que lamentablemente no han llegado a nuestros días. La primera fue una *custodia portátil* cuya hechura se ajustó el 16 de enero de 1754; para su realización le dieron 13 marcos, 5 onzas y 12 adarmes, de los que le sobraron 29 onzas tras concluir la custodia, porque ésta pesó 10 marcos y 12 adarmes. La plata sobrante fue empleada en el *viso o puerta de sagrario* que se realizaría el mismo año. Por la hechura y dorado de la custodia recibió 3.900 reales, mientras que por el modelado y sombreado de la misma 150 reales; además hubo otros pequeños gastos del resto de materiales empleados.

Por su parte, la puerta de plata —realizada para el sagrario del altar mayor— pesó, una vez terminada, 40 onzas y 6 adarmes. El precio total cobrado por el maestro —en el que se incluían material, hechura y unos sobrepuestos dorados que llevaba— fue de 618 reales y 26 maravedís.

También para la iglesia de Santiago realizó Montenegro en marzo de 1755 un *copón* destinado a las visitas de los enfermos, que según se dice tenía un cordón para llevarlo colgado al cuello, hecho éste muy usual en piezas jerezanas de este momento, según las noticias que poseemos. El copón era todo dorado, al igual que una *cuchara-espátula* que realizó el artífice a juego y que según sabemos servía para dar agua a los enfermos y así permitirles tragar la hostia. El copón pesó 18 onzas y 2 adarmes y medio y el precio pagado al platero 882 reales y 16 maravedís.

A partir de 1770, Francisco Montenegro volvió a trabajar en algunas obras importantes de Santiago el Real; así, este mismo año, realizó cuatro *cetros* que todavía hoy existen y llevan su marca. El citado juego se hizo siguiendo un mandato de la visita celebrada el 15-V-1768. Esta obra —cuyo precio total fue de 6.608 reales y 25 maravedís— se distribuyó de la siguiente manera: 4.808 reales y tres cuartillos fue el valor del material, en tanto que 1.800 reales correspondieron a la hechura (450 reales por cada cetro).

Probablemente los reparos efectuados en la plata en todas las partidas que comprende la visita del año 1772 a Santiago (a la que pertenece la antecedente) fueron hechos también por Montenegro, quien en 1771 entregó un recibo por la *ampliación de la puerta del sagrario* —que él mismo había realizado unos años antes— y por la hechura de un par de *vinajeras*. El precio de ambas obras no aparece desglosado en la documentación.

Por otra parte, en los mandatos de la citada visita se ordenaba que con el caudal sobrante de la fábrica se realizaran unos *atriles* de plata para el

altar mayor. Según Hipólito Sancho (67) estos atriles fueron realizados por Francisco Montenegro según un recibo que entregó el maestro el 9 de febrero de 1772 y tuvieron un costo total de 5.745 reales, de los cuales 4.073 correspondían al material, 1.650 a la hechura y 32 al armazón de madera. Esta fue la última obra que Francisco Montenegro realizó para la iglesia de Santiago de Jerez.

Otra de las iglesias en las que trabajó el artífice fue la de San Lucas, a la que fue llamado en 1764 para que arreglara las varas del palio y para que realizara la puerta del sagrario del altar mayor, aunque también pudo ser obra suya un rico copón realizado unos años antes, en cuya partida no figura el nombre del artífice que la realizó.

La *puerta o viso* —como se le denomina en la documentación— pesó 95 onzas y 12 adarmes y por ella recibió 2.620 reales; creemos que esta pieza es la que todavía hoy se halla in situ, pues aunque no lleva marca, el estilo de pleno rococó está muy en consonancia con el gusto de Montenegro. Ignoramos si realizó alguna otra pieza para esta iglesia, al no figurar la identidad del platero en la mayoría de las partidas siguientes.

Al margen del trabajo de Montenegro, documentado en las ya vistas parroquias jerezanas, conocemos otras tres obras que llevan la marca de este artífice y de las que hasta el momento no se ha encontrado documentación. Se trata de un ánfora de óleos, un copón y una corona.

La *crismera o ánfora de óleos,* conservada en la iglesia de San Mateo, es de muy fina factura: pie circular, cuerpo ovoide, tapa rematada en cruz lisa y asa en forma de tornapunta monstruosa. La marca de esta pieza es, como más adelante veremos, la primera que utilizó el artífice y que hemos visto en piezas desde 1757 a 1770, por lo que pensamos que estuvo entre estos años la fecha de realización.

El *copón,* conservado en el Convento-asilo de San José, resulta bastante estilizado, con pie y tapa muy moldurada y nudo de forma troncocónica invertida. Por el contrario que en la anterior, esta pieza no ofrece ninguna duda en cuanto a cronología, puesto que lleva marcaje completo: la marca del artífice Francisco Montenegro —utilizada sin variación en la década de los setenta—, la del marcador Nicolás de Fuentes Cantillana, la de localidad de Jerez y la cronológica correspondiente a 1775.

(67) Nosotros no hemos hallado esta partida que fue leída por H. SANCHO *(op. cit.,* II, n.º 49) en 1936, pero en cambio sí hemos comprobado la existencia en la iglesia de los dos atriles, y aunque no llevan marca, no dudamos de la autoría de Francisco Montenegro por las semejanzas estilísticas que éstos tienen con otras de sus obras, especialmente el frontal de la Capilla del Sagrario de San Miguel.

En el caso de la corona de la Virgen que posee la iglesia de San Dionisio, la marca aparece muy frustra aunque parece tratarse de la utilizada por Montenegro a partir de 1770. Por otra parte, el estilo de la obra —en la que combina el trabajo inciso con la exuberante rocalla relevada— nos acerca a las obras realizadas por el maestro en la década de los setenta, tales como los atriles de Santiago el Real o las piezas de la Capilla del Sagrario de San Miguel.

Entrando ya en la cuestión del marcaje —a la que nos hemos referido hasta ahora muy brevemente— diremos que parece —a la vista de las obras conservadas— que Francisco Montenegro utilizó en su trayectoria profesional dos marcas ligeramente diferentes, que en ambos casos consisten en su apellido escrito en letras mayúsculas contornadas dentro de un perfil rectangular. La primera que utilizó es algo más simplificada que la segunda y está constituida de la siguiente manera: comienza por la letra M en la que se inscriben o apoyan la N,T,E, e incluso parece que también llevaría levemente inscrita la primera O; a continuación NE , G en forma de C curvada, y seguidamente R y O ésta última del mismo tamaño que las demás: MONENEGRO. Esta marca es la que presentan la cajita portaviático de San Pedro (1757), los cetros de Santiago (1770), y la crismera de San Mateo.

En la segunda marca empleada —conocida desde 1773 hasta 1776— la M va islada, lleva dos N en lugar de una como en la anterior, en la primera de las cuales se inscribe la O; las siguientes letras aparecen soldadas: la T con la E y la segunda N con la segunda E; la G es más cerrada que en la anterior marca; la R muy estrecha en su parte inferior en la que se cobija la O, de menor tamaño que el resto de las letras: MONENEGRo. Esta marca es la que presentan el resto de las obras conocidas del artífice.

Conviene aclarar, para no cometer errores de atribución, que existe una marca de Montenegro muy parecida a la última comentada (salvo en la primera O que va independiente y en que el primer grupo compuesto por la N con la E inscrita que es más estrecho que el segundo) que corresponde al marcador José Montenegro, de cuya biografía nos ocuparemos un poco más adelante.

PINA, Juan Laureano de

Platero jerezano bien conocido y documentado, gracias a la aparición de la monografía que sobre él ha escrito M.ª Jesús Sanz Serrano (68).

Juan Laureano nació en Jerez de la Frontera, en 1642, como atestigua la documentación existente en la parroquia de San Marcos de Jerez y que se refiere al matrimonio de sus padres y bautizo de todos sus hijos.

En Jerez, su ciudad natal, pasó su juventud y parece que fue allí donde se formó artísticamente, aunque se ignora con quién. Las obras de esta etapa son ya de extraordinaria perfección y madurez. También en Jerez tuvo lugar su primer matrimonio y el nacimiento de su primera hija.

Entre 1667 y 1668 trabajaba en la iglesia de Santiago el Real de Jerez; simultáneamente lo hacía el platero jerezano Juan Díaz de Mendoza. Sendos recibos y cartas de pago de estos maestros en los citados años se refieren —sin especificar el trabajo que hizo cada uno— a los múltiples aderezos y limpiezas que realizaron en piezas de plata y también a la hechura de dos *incensarios*.

La primera obra conservada de Juan Laureano de Pina es la *urna* para el Santo Cristo del Monte Calvario, Virgen de la Piedad y Santo Entierro de Jesús, que se encuentra en la Capilla del Calvario de Jerez. La obra fue iniciada antes de 1669 —aunque no se sabe la fecha exacta—, ya que según

(68) M.ª J. SANZ SERRANO, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla 1981. Remitimos a esta biografía en los hechos más significativos de la vida y obra del platero, limitándonos a sintetizarlos con claridad; por nuestra parte, nos parece interesante aportar nuevos datos sobre el trabajo de Juan Laureano en las iglesias de San Miguel, Santiago, y en la Cofradía de la Vera Cruz de Jerez, que son totalmente inéditos, fruto de nuestra investigación.

Sancho de Sopranis en esos años estaba casi acabada y poco después fue entregada a la Cofradía de la Piedad, pero según M.ª Jesús Sanz, la pieza debió tardar muchos años en realizarse —quizá por falta de medios, como ocurrió con la que años más tarde realizaría para San Fernando de Sevilla—, puesto que según una inscripción que contiene la urna no se estrenó hasta 1694, fecha ésta en la que Juan Laureano ya se había establecido en Sevilla, por lo que o se desplazó él a Jerez para concluirla, o la terminación final se hizo en su obrador de Sevilla.

También en 1669 la Cofradía de la Vera Cruz compró a Laureano de Pina unos varales para el palio, que no hemos podido localizar porque probablemente se hayan perdido (69).

De 1673 a 1674 trabajó como platero de la iglesia de San Miguel de Jerez, compartiendo también esta vez su actividad con Juan Díaz de Mendoza. En 1673 realizó una *bacía* para el sagrario, que pesó 34 pesos (a unos 21 reales el peso) y 5 reales de plata. El material fueron 1.097 reales y tanto el oro como la hechura 189 reales cada uno, siendo el costo proporcional de esta última de 5 reales y 19 maravedís el peso. Lamentablemente esta obra no se ha conservado.

También en estas fechas se ocupó del reparo de las piezas de plata que tenían necesidad de ello en la citada iglesia; así hizo, por ejemplo, unos pies nuevos para dos incensarios y la copa de un cáliz a la que después doró. Por la obra de la bacía y todos los reparos percibió 1.410 reales y medio.

Para la Cofradía de San Miguel realizó una magnífica *custodia* de enormes proporciones en plata sobredorada y con abundante pedrería. La pieza —que se conserva hoy en la iglesia del mismo nombre— fue documentada por Sancho de Sopranis (70). La custodia no lleva marca ni inscripción alguna, pero la escritura de finiquito fue otorgada en 8 de marzo de 1674.

Según M.ª Jesús Sanz, se puede atribuir a Juan Laureano el manifes-

(69) *Libro en que están anotadas las escrituras que tiene esta Santa Cofradía de la Santa Cruz de Christo*. Iniciado en 1694.

(70) H. SANCHO DE SOPRANIS y J. DE LA LASTRA, *Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez 1969, III, 14.

tador que sirve para exponer la custodia en las grandes festividades litúrgicas y que está formado por paneles de madera recubiertos de terciopelo y chapa de plata. Nosotros pensamos que esta atribución es bastante arriesgada, ya que se basa únicamente en analogías estilísticas que pueden ser propias del siglo XVII al que pertenecen ambas piezas. Además, nosotros nos inclinamos a creer que el citado manifestador, como se documenta en los libros de fábrica, sería en gran parte obra de Nicolás Fernández, realizada —la parte que hizo nueva tras fundir otra— hacia 1719.

Todavía antes de abandonar Jerez realizó Juan Laureano una obra importante cuyo recibo fue entregado el 13 de febrero de 1674. Se trata de una *lámpara,* encargada y pagada por la Hermandad del Santísimo Sacramento de Santiago que iría colocada delante del sagrario. Esta lámpara pesó 13 marcos y 11 reales de plata, por los que le pagaron 107 reales de plata, equivalentes a 2.354 de vellón; por la hechura le entregaron 494 de vellón.

Juan Laureano debió dejar Jerez para establecerse en Sevilla al menos desde 1676, fecha ésta de su examen de maestría. Según Gestoso, fue examinado el 10 de septiembre de 1676 y demostró su pericia con la hechura de un par de candelabros, según consta en el Libro de Exámenes del citado año (71).

De 1677 sería un *grabado* realizado por el platero con el retrato de San Fernando, documentado por Ceán Bermúdez, que se ha perdido. En este mismo año ya figura como platero de la Catedral Hispalense, cargo que llevaba consigo el reparo, limpieza y aderezo de las obras de plata existentes en el templo, así como el encargo de las nuevas.

La primera obra que se le encarga para la Catedral data de 1681 y es un *frontal* de plata, realizado junto con el platero Mateo Gutiérrez. Este frontal y otro similar formaban parte del altar de plata que se construyó más tarde. Como apunta M.ª Jesús Sanz en su obra, el frontal conservado coincide con el que reproduce una pintura del siglo XVII, que se conserva en la Catedral.

(71) J. GESTOSO, *Diccionario de artífices sevillanos...*, II, 286.

En el año de 1686 está documentado el *sagrario* que realizó para la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera, y que se conserva en la misma iglesia.

Al año siguiente se ocupó de la restauración del sagrario del altar mayor de la Catedral, que había sido realizado por Francisco Alfaro en 1596. Además de limpiarlo y ajustar piezas, realizó una cruz de remate —que no se conserva— para ponerla en el lugar que ocupaba un ángel que fue fundido; por otra parte, doró algunas partes del sagrario que anteriormente era de plata en su color, así como los atriles que acompañaban al sagrario, obra también de Alfaro.

Otro de los encargos que se le hicieron en estos años fue que dorara y limpiara la custodia de Arfe de la Catedral, pero Pina sólo la limpió, pues al final se decidió respetar el color que tenía.

Ya en 1688 recibió el primer encargo del Arzobispo D. Jaime Palafox y Cardona, el cual se convertiría en su mecenas desde entonces; el encargo se trataba del diseño para un tabernáculo de plata que albergaría la escultura de Santa Rosalía. En diciembre de ese mismo año se aprobó el diseño y Pina comenzó su obra. Al año siguiente se proyectó la *corona grande* —conservada actualmente— también para el altar.

Según Gestoso, el 9 de agosto del mismo año de 1689 Juan Laureano firmó haber recibido del escribano de la Hermandad una *«tacholita»* de plata que le tomaron los veedores de arte al visitar su tienda situada en la calle Batihojas (72).

En este mismo año están documentadas otras dos obras de Pina: un *copón* de plata en la iglesia parroquial de Alcalá del Río de Sevilla, que no se conserva, y el arreglo de una cruz procesional sobredorada en la iglesia de El Arahal de Sevilla, por la que se le pagaron 345 reales y que no ha sido identificada.

También parece que en este año trabajaba en la *custodia de asiento* de la parroquia de la Magdalena. Esta obra fue encargada en 1678 al platero Cristóbal Sánchez de la Rosa, pero en 1689 los encargos de las distintas

(72) J. GESTOSO, *op. cit.*, II, 286.

partes de la custodia se le dieron a otro platero, que debe ser ya Laureano de Pina, puesto que en 1690 su nombre consta como el autor de la obra que estaba acabándose. La parte encargada a Laureano en esta custodia debió terminarse en 1692, última fecha en la que aparecen pagos destinados a él.

Asimismo realizó, aunque lamentablemente no se conserva, la *custodia* de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, documentada por Ceán Bermúdez en su Diccionario.

El *marco* de madera con incrustaciones de plata que fue donado por Pina a Tierra Santa lleva su firma y el año de 1691 en una inscripción, pero es posible que ésta sea únicamente fecha de donación y que no indique autoría del platero en la obra (73).

En 1692 aderezó la cruz de Puebla de Guzmán (Huelva) y realizó un *Cristo* para una cruz de carey (74). Al año siguiente hizo dos *lámparas* para la Catedral de Sevilla que se conservan en el mismo sitio para el que fueron destinadas, es decir, las dos naves contiguas a la central, a la altura del altar mayor.

Para el retablo de plata que estaba realizando en la Catedral Hispalense, Pina realizó en 1694 una *corona pequeña* —que se conserva todavía en el templo—. El 18 de mayo de este año hizo *crismeras, llaves* y *concha* para Hinojos (Huelva) (75).

Se ignora en qué fecha fue comenzado el *altar* de la Catedral de Sevilla, pero debió ser antes de 1695 ya que la documentación nos habla de que en este año el Arzobispo regaló un *sol* (para el citado altar) que fue realizado también por Pina. Este sol se conserva en la actualidad.

Por estos años debió hacer los *bustos de San Pío y San Laureano* pertenecientes a los frontales encargados en 1681 y que ejecutó junto al platero Mateo Gutiérrez. Los citados bustos son de las pocas piezas que se conservan de estos frontales, cuya forma y colocación era muy distinta a la que hoy presentan.

(73) J. HERNANDEZ PERERA, *El platero Juan Laureano de Pina y Tierra Santa*, «A.E.A.» (1955), 150-151.

(74) M.ª C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, I, 142.

(75) M.ª C. HEREDIA MORENO, *op. cit.*, I, 142.

También en 1695 consta que regaló a la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén un *tabernáculo* que iría colocado encima del sagrario. La pieza se conserva y aunque no va marcada está documentada como obra de Juan Laureano de Pina (76).

El siguiente año está documentado el aderezo de la cruz procesional de Hinojos (Huelva) en 26 de noviembre, la cual había sido también aderezada por el mismo artífice el 26 de febrero del año anterior (77). Por otra parte, el 22 de mayo de 1697 cobra el dorado de unas crismeras en la misma localidad onubense (78).

Otra de las obras regaladas a Tierra Santa por Juan Laureano fue un *portapaz* que se halla actualmente en el santuario de Ain Karem, próximo a Jerusalén. En el reverso de la pieza consta una inscripción con su nombre y la fecha de 1699 (79).

En julio de 1700 trabajó para la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, haciendo cuatro *puertas* de plata sobredorada que constituirían una especie de sagrario *para albergar la custodia*. Estas piezas se han conservado en la propia iglesia (80).

Ya en 1707 está fechado el contrato que se halla en la parroquia de Guillena (Sevilla), en el que consta que el platero recibió una *cruz* vieja para que la deshiciera e hiciese otra nueva; aunque no se sabe cómo era la cruz que hizo, M.ª Jesús Sanz la identifica con una que existe en la iglesia y que según ella tiene semejanzas decorativas con otras obras de Pina.

Además de las obras anteriormente citadas, M.ª Jesús Sanz le atribuye a Pina otras dos: una *lámpara* de la parroquial del Sagrario de Sevilla —regalada por el sucesor de Palafox, Cardenal Arias, en 1712— y la *cruz* procesional de Morón de la Frontera, desaparecida durante la guerra.

En este mismo año realizó una *cruz* para la Puebla de Guzmán (Huel-

(76) J. HERNANDEZ PERERA, *op. cit.*, 150-151.

(77) M.ª C. HEREDIA MORENO, *op. cit.*, I, 129.

(78) *Ibidem*, I, 142.

(79) J. HERNANDEZ PERERA, *op. cit.*, 150-151.

(80) M. IBORRA PEREZ, *La platería en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena*, Madrid 1985 (inédito), 111.

va) (81). La fecha concreta en la que está documentada la pieza es el 13 de agosto de 1712.

Y por último citamos su obra más conseguida, para la que estuvo trabajando casi toda su vida, ya que se empezó en 1685 y se concluyó en 1719. Se trata de la *urna para el cuerpo de San Fernando,* que se encuantra en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

La idea de concebir una urna para el santo se tuvo por primera vez en 1671, fecha en la que se encargó la realización de los dibujos a los más prestigiosos artistas. Hasta diez años más tarde no se empezaron a recaudar fondos, que se pidieron a América. La obra tomó verdadero impulso con la aparición en escena el año de 1685 del Arzobispo Palafox. En 1690 la obra estaba en marcha, en manos de Juan Laureano de Pina. Entre estas dos últimas fechas se realizó la mayor parte de la urna que, sin embargo, no se terminó hasta 1719 con ayuda de los discípulos de Pina: Manuel Guerrero de Alcántara y Laureano Nicolás de Villalobos.

Cuatro años después de la terminación de la urna, tras hacer declaración testamentaria de bienes, moría Juan Laureano en Sevilla a los 81 años, siendo enterrado en la parroquia del Sagrario, como consta en la partida de defunción.

Por lo que respecta a la cuestión del marcaje, parece que Juan Laureano no marcó nunca sus obras, ya que resulta muy significativo el que ninguna de las conservadas —que son como hemos visto un número bastante elevado— vaya marcada. M.ª Jesús Sanz se inclina a pensar que las marcas han desaparecido con las limpiezas y restauraciones efectuadas en las obras, pero nosotros creemos que la razón de no haber hallado en ellas ningún rastro de marca se debe simplemente al hecho de que nunca la llevaron, pues sabemos que hasta 1712 los plateros sevillanos no marcaron sus piezas (desde que dejaron de hacerlo un siglo antes) y después seguramente tardaron bastante tiempo en volverlo a hacer.

En compensación, se conserva la firma del platero en los documentos de la Capilla Real de Sevilla. Por otra parte, también se conservan las inscripciones de algunas de sus obras en las que además del nombre del artífice figura el año en que se realizó la pieza y que son de gran utilidad para la clasificación correcta de las piezas.

(81) M.ª C. HEREDIA MORENO, *op. cit.*, I, 142.

SIÑIGO, José

Es el último artífice que se halla documentado en la iglesia de San Miguel; estuvo activo en la segunda mitad del siglo XIX.

Es muy posible que fuera hijo de Manuel Síñigo, maestro platero de El Puerto de Santa María, cuya obra en esta ciudad está documentada al menos entre 1851 y 1861 (82).

Sabemos por la documentación de la iglesia de San Marcos de Jerez que José Síñigo estaba activo en ella en septiembre de 1851, fecha en la que hizo dos *lámparas* para el altar mayor; al año siguiente compuso un incensario de la misma iglesia.

Hasta el presente desconocemos a qué se dedicaría Síñigo de 1852 a 1879, siendo esta última la fecha de la primera obra de las suyas que se conserva en San Miguel. Para esta iglesia trabajó como platero oficial con seguridad de 1883 a 1889, años en los que llegado el mes de diciembre le era satisfecha una cantidad por los gastos de platería. Sin embargo, nosotros pensamos que, en San Miguel, Síñigo debía trabajar bastante antes; no nos atrevemos a decir que desde 1841 en que dejó de hacerlo Sebastián Alcedo, pero sí al menos desde 1879 en que está fechada la pieza a que anteriormente hacíamos referencia. Extrañamente, de las cuatro obras seguras y otras dos atribuidas, que se encuentran en San Miguel —todas ellas comprendidas entre 1879 y 1885— no da ninguna noticia la documentación.

Por otra parte, en 1880 la fábrica pagó 1.008 reales por la fundición de una *lámpara,* seguramente a Síñigo, quien ese año podría haber estado trabajando ya en la iglesia. Lo elevado de la cifra parece indicar que haría otra nueva aprovechando la plata de la vieja.

Según indicamos, desde 1883 hasta 1889, se le pagó siempre en los meses de diciembre la cuenta de platería de todo el año. No se detalla si el

(82) H. SANCHO DE SOPRANIS, *op. cit.*, III, (1936), n.º 89.

pago es por hechuras o aderezos, pero como la cifra es muy poco elevada —no pasando nunca de 320 reales en todo un año— creemos que lo que haría en este tiempo serían pequeños reparos.

Síñigo es el último platero fijo que trabajó para San Miguel, pues después de él las pequeñas cantidades destinadas al arreglo de piezas de plata —ya que no se hará ninguna nueva— no se especifica a quién se pagaron.

Seguidamente daremos cuenta de las obras de su mano que hasta la fecha se conocen:

1. *Broche de capa* (San Miguel, Jerez de la Frontera). Por el tipo de marca la pieza debe ser de 1879 o incluso anterior, ya que como veremos, el año 1880 Síñigo cambió de punzón.
2. *Anfora de óleos* (San Miguel, Jerez de la Frontera); fechada en 1879.
3. *Cruz de altar* (San Miguel, Jerez de la Frontera); fechada en 1880.
4. *Broche de capa* (San Miguel, Jerez de la Frontera); posterior a 1880.
5. *Palillero* en forma de jabalí. (Colección L. V., Madrid); posterior a 1880.
6. *Juego de vinajeras y salvilla.* (Convento de Jerez de la Frontera); fechado en 1881 (83).
7. *Par de ciriales.* (Convento de Jerez de la Frontera); fechado en 1882.
8. *Juego de candeleros* (seis). (San Pedro, Jerez de la Frontera); marcados en 1891.

Como dijimos, atribuimos a Síñigo otras dos obras también conservadas en San Miguel de Jerez: un *broche de capa,* muy similar en la decoración al que presenta la marca utilizada hasta 1879 y una *palmatoria,* realizada entre 1880-85, que tiene bastantes similitudes con el ánfora de óleos.

Por lo que se refiere a la marca personal del artífice, éste utilizó dos diferentes:

— *Una hasta 1879:* reproduce el apellido completo, la primera letra con mayúscula y el resto minúsculas, en inglesa, en una sola línea y dentro de un perfil recto de ángulos ochavados: Siñigo.

(83) Respetamos la petición de la madre superiora de no revelar el nombre del Convento en el que se encuentra esta pieza y la siguiente, por razones de seguridad.

— *Otra después de 1880:* reproduce el apellido completo, en una sola línea, con todas las letras mayúsculas de igual tamaño, dentro de un perfil recto con resalte semicircular sobre la Ñ : SIÑIGO.

Ignoramos a qué se debió el cambio de punzón, probablemente utilizara el primero comentado en sus años de juventud y a partir de 1800 decidiera cambiarlo por otro —que es totalmente diferente— utilizando éste último hasta su muerte.

SOLIS, Francisco

Conocido por las obras que de él se conservan entre 1850 y 1867. Nada sabemos de su biografía y escasísimos son los datos que aporta la documentación, a pesar de que en casi todas las iglesias importantes de Jerez se ha conservado alguna obra suya.

Hasta el momento han sido localizadas por nosotros las siguientes obras de Francisco Solís:

1. *Candeleros* (par). (Colección particular). Debido por un lado a la identidad casi completa de este juego con el que comentaremos a continuación fechado en 1850 y por otro que ambos juegos presentan la marca del artífice Solís ligeramente distinta, nos hace pensar que el juego que ahora comentamos fue realizado en fecha muy cercana a 1850, quizá el año anterior, y que fuera en el mismo año 1850 cuando Solís cambiara su marca (84).
2. *Candeleros* (par). (Colección particular). Fechados en 1850. Marcados por Solís con la marca conocida en el resto de sus obras y con la marca de localidad utilizada en Jerez desde este momento y hasta fin del siglo XIX (escudo oval, coronado y laureado, albergando una forma de rueda dentada).
3. *Ciriales* (par). (Catedral, Jerez de la Frontera); marcados en 1854.
4. *Custodia* (La Victoria, Jerez de la Frontera); marcada en 1857.

(84) Esta pieza y la siguiente han sido publicadas por A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana,* Madrid 1984, figs. 468 y 469.

5. *Salvillas* (par). (San Miguel y San Pedro, Jerez de la Frontera); fechadas en 1860. La de San Pedro lleva en el asiento una inscripción con el nombre de la iglesia.
6. *Vara de cruz de guión* (San Dionisio, Jerez de la Frontera); marcada en 1861.
7. *Navetas* (par). (Catedral, Jerez de la Frontera); fechadas en 1867.
8. *Puerta de sagrario* (San Mateo, Jerez de la Frontera); lleva la fecha 1867.

En cuanto a los datos documentales tan sólo sabemos que en 1863 estuvo en la iglesia de San Marcos reparando algunas piezas. De este documento es de donde hemos extraído el nombre del platero, puesto que en la marca de sus obras sólo constaba el apellido y la inicial del nombre.

Como indicamos más arriba, Francisco Solís utilizó dos marcas en su trayectoria profesional:

— *Una anterior a 1850:* consiste en la inicial de su nombre seguida de punto y a continuación el apellido completo —con los trazos de las eses muy redondeados— todo contornado en perfil recto: F. SOLIS.
— *Otra a partir de 1850:* reproduce también la inicial del nombre, el punto y el apellido, pero en este caso los trazos de las eses son cortos y rectos, en tanto que la I consiste en un único trazo vertical. El contorno es similar al de la marca anterior: F. SOLIS.

C) Artífices de otros centros plateros, con obra conservada en San Miguel

AMAT, Blas

Platero sevillano activo en la segunda mitad del siglo XVIII.

Varios son los problemas que se nos plantean al abordar la biografía de este artífice, hasta ahora insolubles. En espera de que un hallazgo documental o material en fechas claves aclare un poco la situación, vamos a tratar de exponer en este trabajo el estado de la cuestión y las conclusiones

a las que hemos llegado, advirtiendo que nada de lo que en este sentido expongamos ha de tomarse como definitivo.

La problemática viene planteada principalmente en tres sentidos:

1. Existen dos plateros con el apellido AMAT que son padre e hijo y la dificultad estriba en señalar qué marcas corresponden a uno y a otro, ya que desde que se aprobó Fernando, el hijo, en 1768, y hasta que murió Blas, el padre, hubo unos años en que marcaron los dos, quizá utilizando los mismos punzones.

2. Existen por lo menos cuatro variantes en las marcas de estos artífices: B/AMAT, que sin duda corresponde a Blas, el padre; AMATE, que también podría corresponder al padre, en vista de que en un acta de cabildo de 1775 se escribe Amatte, porque quizá le llamaban así, pero también esta marca podría ser del hijo, dado el estilo avanzado de alguna pieza en la que aparece; y por último otras dos variantes: AMAT y *AMAT* entre asteriscos. En cualquier caso, y a poco que aparezcan frustras las variantes, se pueden confundir unas con otras fácilmente y así parece que ha sucedido con M.ª Jesús Sanz y M.ª Carmen Heredia, que son las dos autoras que citan piezas con estas marcas.

3. Algunas de estas marcas aparecen junto a otras (Pedrajas, Garay, Felipe García y Domínguez). Todo sería explicable si estas personas fueran contrastes, o si lo hubiera sido Amat, pero esto no nos consta.

Por una parte, es posible que en la platería sevillana los Cónsules actuaran en ocasiones excepcionales como marcadores, y por otra, M.ª Jesús Sanz Serrano (85) dice en una ocasión —y sin más explicación— que Pedrajas era contraste en 1770, cuando por entonces debía serlo Cárdenas (que está documentado por ejemplo en 1773), aunque no descartamos que antes de esta fecha lo fuera Pedrajas. Estos dos hechos explicarían algunos de los casos en que la marca AMAT figura junto a alguna de las citadas, pero ciertamente no todos. Otra probabilidad es que Amat hubiera trabajado en compañía y colaboración con esos otros artífices; caso no muy frecuente, pero tampoco excepcional.

(85) M.ª J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla 1976, I, 265.

Planteados estos tres problemas, pasamos a exponer brevemente la biografía de Blas Amat que, según creemos, es el artífice de la pieza conservada en San Miguel de Jerez.

Blas José Amat y Lázaro fue hijo de Blas Amat y Cortés y de Juana Lázaro. Nació hacia 1710-15. Fue aprendiz de José Garay desde el 2 de septiembre de 1729 (86).

A pesar de que se examinó en 1730, no se le asienta como maestro hasta tres años después —concretamente el 5 de noviembre de 1733— quizá por su corta edad.

Era Cónsul de plata en 1754, fecha ésta en que entrega un nuevo libro de dibujos para los exámenes, del que según ha puesto de manifiesto la doctora Sanz Serrano, fue el autor (87); Amat aparece también como Cónsul en el acta del cabildo de 21 de julio de 1775, y en la del año 1762.

Tuvo como aprendices a Nicolás de Santander, Ambrosio Navarro y a su hijo Fernando, habido de su matrimonio con Ana Garay, la cual, probablemente, era hija de su maestro.

Según una declaración autógrafa fechada el 26 de junio de 1775, declara ganar anualmente en su obrador de 300 a 400 ducados, y dice no tener vidriera (es decir, luna o escaparate al exterior), así como ningún otro comercio ni granjería, lo que significaba —teniendo en cuenta lo elevado de la cifra— que su trabajo era de calidad, por lo que recibía muchos encargos.

El 26 de febrero de 1779, en el acta de un cabildo, figura como firmante de una carta enviada por la Corporación de Sevilla al Colegio de Plateros de Madrid (88).

Su muerte, aunque no está documentada, debió producirse hacia 1780.

(86) Los datos biográficos de este artífice los hemos obtenido, en su mayor parte, de J. GESTOSO PEREZ, *Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla (siglos XVI al XVIII)*, Sevilla 1899, II tomo.

(87) M.ª J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla 1986, 193.

(88) Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid, legajo 4.º antiguo.

Seguidamente nos ocuparemos de las piezas conocidas hasta el momento con la marca *AMAT*, entre asteriscos, que es la que presenta la pieza de San Miguel y que por el estilo de las piezas que la llevan pensamos se deben al platero Blas Amat y no a su hijo Fernando. Las piezas dadas a conocer hasta la fecha con esta marca son:

1. *Vinajeras* (Carmelitas de Villalba del Alcor, Huelva) (89).
2. *Salvilla* (Capilla Real, Sevilla); junto a la marca de Amat aparece la de Frías (90).
3. *Bandejas* (cuatro). (Capilla Real, Sevilla). Hay otras con la misma decoración fechadas en 1759, pero son ovales y no circulares; no llevan marcas (91).
4. *Cáliz* (San Miguel, Jerez de la Frontera); fechable entre 1760-70, por el estilo.

CARMONA, José

Platero sevillano; activo en la segunda mitad del siglo XVIII y documentado hasta después de 1798. Se aprobó como platero de plata el 26 de julio de 1753, realizando en el examen un blandón de plata (92).

En una declaración autógrafa, fechada en 27 de junio de 1775, el platero calculaba que obtenía de su trabajo personal unos 100 ducados anuales, así como 50 de su tráfico (93).

Sabemos que el 8 de enero de 1783 era Cónsul de plata, porque en una carta que envía la Congregación de Sevilla al Colegio de Plateros de Madrid preguntando por un platero que había viajado a la capital y del que no se tenían noticias, aparece como firmante José de Carmona y en ella consta que era Cónsul (94).

(89) M.ª C. HEREDIA MORENO, *op. cit.*, II, 196.

(90) M.ª J. SANZ SERRANO, *op. cit.*, II, 195.

(91) M.ª J. SANZ SERRANO, *op. cit.*, II, 185.

(92) J. GESTOSO PEREZ, *Diccionario...*, II.

(93) *Ibidem.*

(94) Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid, legajo 80 s. f. antiguo.

Se conservan bastantes obras de su mano:

1. *Bandeja* (Santa Clara, Sevilla); fechada en 1767 y marcada por Cárdenas (95).
2. *Blandones* (seis). (Hermandad Sacramental del Salvador); fechados en 1767 y marcados también por Cárdenas (96).
3. *Cáliz* (Colegial, Jerez de la Frontera); marcado igualmente por Cárdenas.

En 1771 está documentada su actividad en San Andrés de Sevilla (97); en esta fecha se le paga un *portaviático*, no conservado, y en 1780 se le pagan unos *blandones*, que quizá sean los que se conservan en la iglesia, sin marca.

4. *Demanda* (Inmaculada de Gerena, Sevilla); fechada en 1781 (98).
5. *Corona del Niño de la Virgen titular* (Omnium Sanctorum, Sevilla); datada en 1785 y marcada por García (99).
6. *Media luna y corona de la Virgen*, del mismo lugar. Debieron realizarse en la misma fecha (100).
7. *Ciriales* (par). (Omnium Sanctorum, Sevilla); marcados por García, posteriores a 1785 (101).
8. *Ciriales* (par). (Capilla Real, Sevilla); marcados por García y posteriores a 1785 (102).
9. *Corona de la Virgen del Rosario* Santa María de las Nieves, La Campana, Sevilla). Esta pieza y las dos siguientes van marcadas por García, por lo que son posteriores a 1785 (103).
10. *Sol* de plata (La Campana, Sevilla).
11. *Luna* (La Campana, Sevilla).

(95) M.ª J. SANZ SERRANO, *op. cit.*, II, 46.
(96) *Ibidem.*
(97) *Ibidem.*
(98) VARIOS, *Guía artística de Sevilla...*, 576.
(99) M.ª J. SANZ SERRANO, *op. cit.*, II, 284.
(100) *Ibidem.*
(101) *Ibidem.*
(102) *Ibidem*, II, 188.
(103) VARIOS, *Inventario artístico de Sevilla...*, I, 94.

12. *Lámpara* (La Campana, Sevilla); también marcada por García y además con una inscripción en la que indica el año de 1798 (104).
13. *Bandeja* (Ntra. Sra. de las Nieves, Alanís, Sevilla); marcada por Carmona y Vicente Gargallo, realizada en el último tercio del siglo XVIII (105).
14. *Cáliz* (San Bartolomé, El Real de la Jara, Sevilla); marcado por Cárdenas y fechado hacia el último tercio del siglo XVIII (106).

Sin fecha ni marcas de contraste:

15. *Incensario* (Cumbres Mayores, Huelva) (107).
16. *Naveta* (Rociana, Huelva) (108).
17. *Altar portátil* (San Miguel, Jerez de la Frontera).

Por lo que se refiere a la marca personal de José Carmona, tres son las que parece haber utilizado a lo largo de su trayectoria profesional, pero todas ellas reproducen el primer apellido en una sola línea —aunque unas veces va completo y otras abreviado— siempre dentro de un contorno de perfil recto.

Las particularidades en la marca son las siguientes:

— El apellido completo: CARMONA. Esta marca debió ser utilizada desde se aprobación en 1753.
— Las cinco primeras letras del apellido seguidas de un punto: CARMO. Esta marca es la que presenta la pieza de San Miguel de Jerez.
— Las tres primeras letras del apellido, seguidas de las dos últimas, abreviadas, en un plano ligeramente más alto: CAR^{NA}.

(104) *Ibidem*, I, 96.
(105) *Ibidem*, I, 127.
(106) *Ibidem*, I, 151.
(107) M.ª C. HEREDIA MORENO, *op. cit.*, II, 104 y 105.
(108) *Ibidem*, II, 164.

DIAZ, M.

Platero gaditano. No tenemos ningún dato de su vida, e incluso ignoramos cuál era su nombre —del que únicamente conocemos la inicial—, sin embargo sabemos que estuvo activo como platero por lo menos de 1765 a 1789, fechas éstas de dos de sus obras conservadas; por otra parte, si el que comentamos se trata del mismo M. Díaz que aparece en piezas de 1811 y 1818 en Cádiz, como marcador, debemos suponer que también desempeñó esa función en los primeros años del siglo XIX.

En otro orden de cosas, quizá fue el padre de Antonio Díaz, quien aparece documentado en Cádiz unos años después que él.

Tenemos documentadas como obras de M. Díaz, con seguridad, las siguientes:

1. *Cáliz* (San Miguel, Jerez de la Frontera); contrastado por Arenas con cronológica de 1765 y marca de localidad.
2. *Candeleros* (Colección H. M. de Madrid); llevan cronológica 1789 y marca de localidad.

En cuanto a su marca personal, incluye la inicial de su nombre seguida de punto y a continuación el apellido completo, en una sola línea, todo dentro de contorno de perfil recto y ángulos terminados en chaflán: M.DIAZ.

GALTES, Domingo

Platero barcelonés, nacido seguramente en 1829 y conocido hasta 1880.

No contamos con datos de su biografía, pero sí se conservan bastantes de sus obras, aunque en la mayoría, al no ir fechadas, la cronología es aproximada.

Entre sus obras conservadas están las siguientes:

1. *Cáliz* (Catedral de Coria); contrastado por B_YR y fechado por inscripción en 1858 (109).

(109) F. J. G.ª MOGOLLON, *Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Coria en el siglo XIX*. Ponencias y Comunicaciones, II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid 1978, 305.

2. *Juego de vinajeras y salvilla* (Monreal del Campo, Teruel) (110).
3. *Cáliz* (Catedral de Cuenca).
4. *Bandeja* (Basílica del Puy, Estella).
5. *Naveta* (Colección H. M. de Madrid).
6. *Cáliz* (Santo Angel, Sevilla) (111).
7. *Juego de vinajeras, salvilla y campanilla* (Mianos, Zaragoza) (112).
8. *Cáliz* (San Miguel, Jerez de la Frontera).
9. *Juego de vinajeras y salvilla* (Catedral de Cádiz) (113).
10. *Juego de vinajeras* (Colección particular) (114).

Por otra parte, en la Exposición que se celebró en Barcelona en 1880, se presentaron diversos objetos de plata; entre ellos destacó una *escribanía* con la caza del león, del citado artífice barcelonés (115).

Resulta extraño que Domingo Galtés no se cite en ningún momento en el trabajo que realizó el profesor Alcolea (116), sobre las noticias aparecidas en el «Diario de Barcelona», referidas a plata y plateros.

Por lo que respecta a la marca personal del citado artífice, ésta reproduce el apellido completo, en una sola línea y dentro de un contorno de perfil recto: GALTES.

(110) C. ESTERAS MARTIN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel 1980, II, 11 y 316. Dice la autora que es granadino, neoclásico y lee CALTES.

(111) M.ª J. SANZ SERRANO, *op. cit.*, II, 80 y 122. Según la autora, el citado cáliz sería de Granada y contemporáneo, es decir, del siglo XX.

(112) F. ABBAD RIOS, *Catálogo Monumental de Zaragoza*, Madrid 1957, 683, fig. 1.695. El autor no identifica ni al artífice, ni al marcador, ni la localidad.

(113) M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*, Cádiz 1986, II, 117, n.º 437.

(114) A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984, 110, n.º 122.

(115) M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1975, 267.

(116) S. ALCOLEA, *La orfebrería barcelonesa del siglo XIX a través de las noticias contenidas en el «Diario de Barcelona»*, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 1980.

GONGORA, José

Platero cordobés activo en el tercer cuarto del siglo XVIII. Recibió la aprobación el 11 de abril de 1753. En 1776 ejerció como alcalde de plateros junto a Bernardo de Cáceres (117). Fue uno de los artífices más destacados de su época en la ciudad de Córdoba; maestro del también famoso Manuel Repiso, de 1762 a 1768 (118).

Actualmente se conserva un número importante de obras suyas, especialmente bandejas, que sin embargo se sitúan en un período de tiempo bastante breve, ya que la pieza más moderna que conocemos es de 1772.

Se conocen hasta el momento las siguientes obras en las que el marcador, salvo en un caso, siempre es Aranda:

1. *Cáliz* (Ermita de Villanueva, Rioja); realizado entre 1758 y 1767.
2. *Bandeja* (Colección H. M. de Madrid); entre 1758 y 1767.
3. *Salvilla* (Colección H. M. de Madrid); fechable como las anteriores.
4. *Naveta* (Colección L. V. de Madrid); fechada entre 1758 y 1767.
5. *Bandeja* Museo Arqueológico Nacional); fechada en 1769 (119).
6. *Cáliz* (Piedrahita, Avila); marcado en 1770.
7. *Portaviático* (San Bartolomé de Baena, Córdoba); 1770 (120).
8. *Bandeja* (Museo-Academia de San Fernando, Madrid); fechada en 1770.
9. *Bandeja* (Colección C. Y. de Madrid); fechada en 1771.
10. *Pie de candelabro* de tres luces (San Miguel, Jerez de la Frontera); marcado en 1771.
11. *Bandeja* (Catedral de Plasencia, Cáceres); fechada en 1771 (121).
12. *Bandeja* (Catedral de Coria, Cáceres); con marca de 1772 (122).

(117) D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba 1980, 112.

(118) CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de... Ceán Bermúdez*, Madrid 1984, III, 290-291.

(119) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 161, n.º 53.

(120) D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa, Catálogo*, Córdoba 1973, n.º 201.

(121) S. ANDRES ORDAX y F. J. GARCIA MOGOLLON, *La platería de la Catedral de Plasencia*, Cáceres 1983, 249.

(122) *Ibidem*.

13. *Bandeja* (Antigua colección Marqueses de Viana, Córdoba); fechada en 1772 (123).
14. *Bandeja* (Museo Arqueológico Nacional); fechada en 1772 (124).
15. *Bandeja* (Colección C. Y. de Madrid); 1772.
16. *Varas* (Santa María de Ecija, Sevilla). No se cita marca de contraste. (125).
17. *Cáliz* (Museo de Santa María de Mediavilla). Además de la marca de artífice y de localidad, lleva la del marcador Aranda, pero al no especificarse qué variante de su marca presenta la pieza no podemos precisar la fecha con exactitud (126).

Por lo que se refiere a la marca personal del artífice José de Góngora, parece que utilizó dos; la más antigua reproduce el primer apellido completo en dos líneas: GONGOR/A. La segunda consiste en el apellido dispuesto en dos líneas, dentro de contorno rectangular con los extremos redondeados y casetón menor en la parte inferior, con los extremos de igual manera: GONGO/RA.

GRILL, Johannes

Nació en 1614 en Augsburgo. Fue miembro de una conocida familia de plateros de Augsburgo —hermano de Andriers (nacido en 1604) y de Anthony (nacido en 1610)— establecidos en Amsterdam. Obtuvo el título de maestro platero en Amsterdam en 1642 y murió en esta misma ciudad en 1670.

En su obra, Johannes Grill combina el llamado estilo «auricular» de la familia van Vianen y de Jan Lutma con el barroco floral y vegetal.

(123) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *op. cit.*, 163, n.º 54.

(124) *Ibidem*.

(125) J. HERNANDEZ DIAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERAN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1939-1959, III, 117.

(126) VARIOS, *Guía del Museo de Santa María de Mediavilla*, Madrid 1975, n.º 96. Se dice que el autor es Aranda (que de ninguna forma puede ser el vallisoletano José de Aranda) por no saber interpretar el GON. como marca frustra del cordobés José de Góngora.

Sus obras conservadas son las siguientes:

1. *Placa del gremio de zapateros de Amsterdam* (Museo Histórico de Amsterdam); fechada en 1643.
2. *Jarro y fuente* (RijRusmuseum de Amsterdam); fechados en 1649.
3. *Dos placas del gremio de molineros de Amsterdam* (Museo Histórico de Amsterdam); fechadas en 1650.
4. *Bandeja* (San Miguel, de Jerez de la Frontera); fechada en 1653.
5. *Placa del gremio de molineros de Amsterdam* (Museo Histórico de Amsterdam); fechada en 1656.

Además se le atribuye una *bandeja* con el escudo del grabador Michel Le Blon, de 1651, que se encuentra en una colección particular.

Su marca personal consiste en las iniciales de su nombre y apellido dentro de un contorno octogonal: J G.

IZQUIERDO, Gregorio

Platero vallisoletano documentado de 1775 a 1806. Debió ser familiar del también platero José Izquierdo, que trabajaba igualmente en Valladolid y su provincia en estos años (127).

En 1777 estaba trabajando Gregorio para la Colegiata de Castrojeriz en Burgos, y dos años más tarde es elegido académico de primera clase de la Purísima Concepción de Valladolid. Desde este año trabajó para diversas iglesias de Valladolid y su provincia, siendo numerosas las obras documentadas. Tanto en 1781 como en 1788 aparece formando parte de la Cofradía de artífices plateros de Valladolid. En 1793 es elegido tesorero de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, cargo que ocupó a la muerte de Nicolás Mulas Prieto. De 1787 a 1801 fue maestro platero titular en la Catedral.

Según Brasas, fue el más importante platero neoclásico de la ciudad,

(127) Vivió en el n.º 36 de la c/. Platería. Este dato y el resto de los recogidos de su biografía los hemos obtenido de J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980, 257 y ad. indicem.

pero lo cierto es que en la primera época —hasta 1793 aproximadamente— cultivó el estilo rococó con la misma gracia y sabiduría con que luego desarrollaría el neoclásico.

Conocemos un número bastante elevado de obras suyas conservadas:

1. *Sol* de la Virgen del Pilar (Santiago de Valladolid); realizado antes de 1775 y marcado por Sanz. Una parte corresponde al siglo XX (128).
2. *Juego de sacras* (Matapozuelos de Valladolid); fechado en 1775 (129).
3. *Cáliz* (San Miguel, Jerez de la Frontera); fechado por estilo hacia 1775.
4. *Juego de vinajeras* (Clarisas de Cuéllar, Segovia); fechado en 1783.
5. *Custodia* (Quintanilla de Arriba, Valladolid); fechada en 1785.
6. *Relicario* (Navas de San Antonio, Segovia); marcado por el contraste Antonio González en 1790.
7. *Custodia* (Mucientes, Valladolid); marcada por Antonio González en 1791.
8. *Pedestal* de la custodia de Juan de Arfe. (Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid); lleva además de la de artífice la marca del contraste Antonio González Téllez, bajo 93 y marca de corte de Valladolid (130).
9. *Custodia* (La Asunción de Rueda); no lleva marcas, pero está documentada por los libros de fábrica en 1797 (131).
10. *Juego de vinajeras* (Mucientes, Valladolid); contrastado en 1797.
11. *Pedestal* sobre el que va colocada la custodia de Juan de Arfe. (Museo Catedralicio de Avila); contrastado por Hipólito Bercial en 1805 (132).
12. *Jarro* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid). Cruz Valdovinos destaca esta obra por la extrañeza de su marcaje consistente en la marca del

(128) J. C. BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 257 y 282, fig. 413.

(129) *Ibidem*, 257 y 287, fig. 429 y 430. La fecha es con seguridad 1775 y no 1779, como dice el autor.

(130) *Ibidem*, 282 y 283.

(131) *Ibidem*, 257 y 266, fig. 383.

(132) *Ibidem*, 283.

artífice, y la del contraste Bercial con cronológica de 1806, a pesar de que parece una obra hispanoamericana del siglo XVII (133).

Sin fechar, pero de estilo claramente neoclásico:

13. *Cruz parroquial* (Autillo de Campo, Palencia) (134).
14. *Juego de vinajeras* (Fuentes de Nava, Palencia) (135).

Su marca personal consiste en el apellido completo en dos líneas, incluyendo la I con punto en el segundo trazo de la V; las dos primeras letras que constituyen la primera línea van dentro de un casetón y se colocan sobre las demás que se contornean con perfil recto: YZ/QVERD°. Otra variante conocida es igual a ésta, salvo en que la V en U (sin punto) y que no lleva la o.

MALDONADO, Andrés

Platero sevillano documentado con anterioridad a 1566 y hasta 1581. Los datos biográficos con los que contamos de este artífice están tomados del *Diccionario* de José Gestoso (136).

En el libro VII del Archivo de la Hermandad de Plateros de Sevilla figura su nombre —junto con los de otros artífices— a propósito de una solicitud que dirigieron al Cabildo de la ciudad el 30 de enero de 1576, para que se eligiera a Juan Tello como alcalde veedor del gremio.

Por otra parte, su firma autógrafa se conserva en una petición que plateros, batihojas, especieros y boticarios, trataron de enviar al Consejo Real en 1581, quejándose de los excesos cometidos contra ellos por el licenciado Arriaga de Alarcón (juez de comisión en lo tocante al azogue y solimán) y a su escribano Velasco Rodríguez, sus alguaciles y oficiales.

(133) J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Introducción a la colección de platería del Museo Lázaro Galdiano*, «Goya», n.os 193-195 (1986), 38.

(134) VARIOS, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Palencia 1977, I, 89. Es algo dudosa su atribución, ya que la marca se transcribe IZQUIERDO en una sola línea y sin abreviaturas.

(135) *Ibidem*, I, 167. En esta obra la marca es YZ/QURD.

(136) J. GESTOSO PEREZ, *Diccionario de los artífices...*, II, 243.

No contamos con ningún dato más sobre la vida de este platero, ya que nada se halla publicado.

En cuanto a su obra, conocemos únicamente dos marcadas por él:

1. *Cáliz* (Granja de Torrehermosa, Badajoz); contrastado por Diego de la Becerra y fechado, por tanto, entre 1554 y 1566, años en que está documentada la actividad de este fiel contraste (137).
2. *Copón* (San Miguel, Jerez de la Frontera); contrastado por Diego Hernández Bustos y fechado hacia 1575-85.

Su marca personal reproduce su primer apellido en dos líneas, dentro de un contorno de perfil recto con casetón en la parte superior encerrando las tres primeras letras: MAL/DONADO.

MONTERO, Gabriel

Mejicano de origen pudo ser platero aunque más bien nos inclinamos a pensar que fuera Ensayador Mayor, ya que las piezas mejicanas conocidas del siglo XVII que van marcadas llevan en la mayoría de los casos la marca del Ensayador, siendo escasísimos los ejemplares marcados por el artífice.

La única noticia que tenemos de Gabriel Montero la hemos obtenido del libro de Anderson (138), en el cual consta que el 10 de mayo de 1694 aquél obtuvo la licencia para abrir tienda.

Hasta el momento la única pieza marcada por el mejicano Montero que se ha dado a conocer es la *copa de dos asas* sobredorada que se encuentra en la iglesia de San Miguel de Jerez. Posiblemente ésta sea la denominada «taza» en la visita de 17 de octubre de 1668 efectuada en la iglesia, aunque por cronología resulte un poco temprana. De esta «taza» se dice

(137) C. ESTERAS MARTIN, *Platería renacentista en Granja de Torrehermosa*, «Alminar» 45 (1983), 4-6. La autora atribuye esta obra al artífice Juan Maldonado, documentado unos años antes que Andrés, pero nosotros pensamos que se trata más bien de Andrés el platero que realizó la obra que conocemos marcada con MAL/DONADO a la que acompaña la marca del contraste Hernández Bustos, documentado en el último cuarto del siglo XVI. Este cáliz sería, por tanto, a nuestro juicio, obra de juventud del platero Andrés Maldonado.

(138) L. ANDERSON, *The art of the silvermith in Mexico* (1519-1936), New York 1975, 387.

que se compró «para purificar los dedos de los curas en el sagrario», ya que ésta debió ser la función que se le dió, o al menos una de las posibles, aunque el verdadero origen sea civil de copa para beber. Por ella se pagó la cifra de 70 reales y 4 maravedís.

La marca personal de Montero consiste en el apellido dispuesto en dos líneas, dentro de un perfil cuadrado muy regular: MON/TERO.

MUÑOZ, Francisco

Platero cordobés aprobado el 11 de marzo de 1792. Su producción conocida se extiende entre 1806 y 1818. Los escasos datos con que contamos sobre la vida y obra de este platero nos los aporta Dionisio Ortiz Juárez (139), quien sin embargo omite la fecha de las dos obras que cita.

Se conservan de este artífice las siguientes piezas:

1. *Custodia* (Nuestra Señora de la Asunción, El Carpio, Córdoba); fechada en 1806.
2. *Cáliz* (Franciscanos de Lucena, Córdoba); fechado en 1806 y marcado por Vega.
3. *Cáliz* (San Miguel, Jerez de la Frontera); marcado por Vega en 1808.
4. *Jabonera* (Colección particular); marcada por Vega en 1808 (140).
5. *Candelero* (Colección particular); fechado en 1813 (141).
6. *Puerta de sagrario* (San Juan y Todos los Santos, Córdoba); fechada en 1818.

Estas obras muestran que el platero —al menos entre 1806 y 1818— utilizó siempre la misma marca personal, que consiste en la inicial del nombre seguida de punto y debajo el apellido completo; el contorno es rectangular, de perfil recto, con casetón en la parte superior encerrando la inicial: F./MUÑOZ.

(139) D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba 1980, 125.

(140) A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984, 130, n.º 332.

(141) *Ibidem*, 130, n.º 333.

BIOGRAFIAS DE MARCADORES

ARANDA, Bartolomé (DE GALVEZ Y)

Marcador de Córdoba. Fue aprobado el 5 de junio de 1746 y nombrado fiel por el Ayuntamiento de Córdoba el 3 de julio de 1758 por seis años, que sin embargo no empezaron a contar hasta el 7 de febrero del siguiente año de 1759, fecha ésta en que finalizaba el nombramiento en el cargo del anterior contraste Francisco Taramas. Gozó del privilegio de no tener que ir a Madrid a examinarse, concediéndole que vinieran de Sevilla para este menester. Fue considerado capaz según consta en un documento con fecha 22 de mayo de 1759. Ocupó el cargo hasta 1772 inclusive. (142).

Por lo que se refiere a su marca personal, siempre reproduce el segundo apellido, en una línea, bajo flor de lis entre 1759 y 1767 y bajo cronológica de dos cifras, variable anual, a partir de 1768.

Existen sin embargo algunas peculiaridades a tener en cuenta:

— De 1759 a 1767 la marca es ARANDA en una línea con perfil en forma de trapecio muy apaisado, por encima del apellido, y en el centro la flor de lis con perfil trilobulado en una primera variante y de trazos verticales en otra segunda: flor de lis/ARANDA.

— De 1768 a 1772 sustituyó la flor de lis superior por marcas cronológicas anuales de dos cifras. Tampoco éstas serán todas iguales, por lo que señalaremos a continuación las diversas variantes:

— En 1769 aparecen unidas las dos primeras letras del apellido: 69/

(142) De este marcador se ocupó primero Cruz Valdovinos *(Platería religiosa de Ubeda y Baeza,* Jaén 1979). Ignorando su trabajo lo corrigió en algunos puntos Ortiz Juárez *(Punzones de platería cordobesa,* Córdoba 1980) de donde tomamos los datos biográficos. Más tarde el propio Cruz Valdovinos *(Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid 1982, 157-164) señaló dos variantes en la marca con flor de lis y reprodujo la de 1772, ya citada en la publicación anterior y no recogida por Ortiz.

ARANDA. El perfil tiene forma rectangular y en la parte superior un resalte en forma de herradura.

— En 1770 el apellido se incluye entre dos barras horizontales. El contorno es de forma de trapecio apaisado y en la parte superior la forma es semicircular: 70/ARANDA.

— En 1771 las letras van también entre dos barras y el perfil es semejante al anterior, sin embargo presenta la peculiaridad de que la N aparece invertida y unida a la D: 71/ARANDA.

— En 1772 se unen las letras A y N del apellido: el perfil de ambas líneas es rectangular: 72 / ARANDA.

ARENAS, Francisco de

Marcador de Cádiz. Según Moreno Puppo (143), sucedió en el cargo a Manuel Rodríguez Menta, siendo nombrado por Real Cédula el 19-VII-1737, otorgándole al mismo tiempo el título de Ensayador de Metales para las Casas de la Moneda y Minerales del Reino. No obstante, no conocemos ninguna obra marcada por él hasta 1761, fecha ésta de un *juego de vinajeras con salvilla* del platero Juan Román, en la parroquial de Santa Cruz de Tenerife (144). Conocemos, además de la citada, las de 1763 y 1765, ésta última vista en varias piezas. Deben tratarse por lo tanto de marcas variables, no anuales, de cuatro cifras.

Arenas ocupó el cargo hasta los primeros meses del año 1771 en que murió, siendo sustituido por el marcador Vicente Fajardo (145).

Su marca personal incluye sólo el apellido, dispuesto en dos líneas, dentro de contorno cuadrado de perfil recto: ARE/NAS.

(143) M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*, Cádiz 1986, I, 44.

(144) J. HERNANDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, Madrid 1955, 300. Junto a la marca de Cádiz aparece la de este contraste al que el autor no identifica al ver sólo la primera línea: ARE, y la cronológica citada: 1761.

(145) M. MORENO PUPPO, *op. cit.*, I, 48.

B_YR

Marcador de Barcelona en el tercer cuarto del siglo XIX, documentado hasta el momento entre 1858 y 1878. Ignoramos cualquier dato referente a su biografía, incluso el nombre, aunque podría tratarse de Joan Braxeras i Rosales, platero catalán que ejercía en estos momentos en Barcelona.

Ninguna de las piezas marcadas por B_YR van acompañadas de marca cronológica, pues como es sabido no se usaron nunca en la platería barcelonesa, por lo que para determinar el período en el que ejerció nos hemos apoyado en fechas de donación de las piezas y en la documentación de las mismas, que a veces indican exacta o muy aproximadamente la fecha de realización.

Aunque no se sabe con seguridad, creemos que este marcador debió suceder en el contraste al que como marca personal utiliza un gallo, y que a B_YR le sucedería después de 1878 el marcador Rovira.

En cuanto a su marca personal, incluye sólo las iniciales B_YR siendo la Y de menor tamaño que las otras, dentro de contorno de perfil recto y ángulos redondeados.

FUENTES CANTILLANA, Nicolás de

Marcador de Jerez que ocupó el cargo entre 1771 y 1784.

Como ya apuntamos en el apartado destinado al marcaje de la ciudad de Jerez, Nicolás de Fuentes Cantillana fue designado para ejercer como contraste y marcador en el cabildo celebrado en el Ayuntamiento de Jerez el 3 de julio de 1771.

Por Real Cédula de 1772 se aprobó su nombramiento y se le dispensó de tener que viajar a Madrid para el examen, así pudo examinarse en Sevilla, donde obtuvo el título. En este mismo año comenzó a marcar, utilizando como marca personal la primera parte de su apellido compuesto, escrito en minúscula salvo la primera letra y dispuesto en dos líneas, todo dentro de un contorno casi cuadrado: Fuen/tes. Pero en este mismo año debió de cambiar su marca, puesto que en una pieza fechada en 1772 ya

hemos visto la marca que emplearía todos los años que duró su actividad. Esta segunda marca consiste también en la primera parte del apellido, pero esta vez escrito en una sola línea y con letras mayúsculas —con la N invertida casi siempre, aunque en dos piezas, una de 1773 y otra de 1784, la N se presenta normal—; el contorno que rodea la marca es rectangular: FUENTES.

En 1777, próximo a expirar su cargo, Fuentes Cantillana envió un memorial al Ayuntamiento solicitando su reelección por otros seis años; a pesar de que también presentó la solicitud el platero jerezano José Díaz, de que la instancia de Fuentes Cantillana se presentó de forma irregular —según afirmaba Díaz— y de que no hubo junta de todos los artífices para elegir al más idóneo para el cargo, como disponían las Ordenanazas, el nombramiento volvió a recaer en Nicolás de Fuente Cantillana, quien esta vez fue marcador hasta 1784, año en el que sería cesado para nombrar en su lugar a José Montenegro. En esta ocasión no le acompañó la suerte a Fuentes Cantillana, pues a pesar de los memoriales que envió al Ayuntamiento quejándose de que aún le faltaba un año para que concluyera su cargo, sus quejas fueron desoídas y algún que otro caballero capitular hasta llegó a poner en tela de juicio el buen hacer de Fuentes. Todo ello dió lugar a que el nombramiento de Montenegro se llevara a cabo.

La marca cronológica utilizada por Fuentes Cantillana es siempre independiente, variable anual, y salvo en una ocasión en el año 1772 y siempre en 1773 —en que se presenta de cuatro cifras—, es de dos cifras. Hasta la fecha conocemos obras marcadas por Fuentes de los años siguientes: 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783 y 1784.

Por otra parte, en la iglesia de San Dionisio hemos encontrado su partida de defunción (146) que nos aporta algunos datos de su biografía. Falleció el 13 de abril de 1786 y se enterró en la citada iglesia; había vivido en la calle de la Misericordia con su mujer, llamada Telesfora Cisneros, con la que hizo testamento el 29 de junio de 1779 ante el escribano Antonio Romero Martínez. Murió pobre y según se dice no dejó bienes, ni pudo encargar misas.

(146) Libro de defunciones de San Dionisio: 1784-1838, f.º 12 v.

En el mismo libro (147) figura la partida de defunción de su esposa, acontecida el 7 de julio de 1787. Al parecer, a la muerte de su marido, ella hizo nuevo testamento ante el mismo escribano el 5 de diciembre de 1786, y dejó encargadas diez misas.

HERNANDEZ BUSTOS, Diego

Marcador de Sevilla. No tenemos datos acerca de su actividad, pero pensamos que con seguridad ejerció el cargo de contraste después de 1566 en que todavía actuaba Diego de la Becerra, aunque bien pudo haber otro contraste entre ambos al que no tengamos documentado.

A juzgar por la única pieza que se conoce marcada por él —fechada estilísticamente entre 1575 y 1585— y por la fecha de 1582 en que está documentada por Gestoso, debemos pensar que fue en estos años del último cuarto del siglo XVI cuando ejerció su actividad.

En cuanto a su nombre, aunque Gestoso lo cita como Diego Hernández Gustos, pensamos —apoyándonos en la lectura de su marca— que su apellido real debía ser el de Hernández-Bustos.

Precisamente de Gestoso (148) tomamos la única noticia conocida sobre la vida de este marcador: «En miércoles 29 de agosto de 1582, juntamente con otros cofrades de la Hermandad de San Eligio, otorgaron poder amplio en favor de su compañero Juan de Gerrera Barragán, según consta de un testimonio sacado en dicha fecha del original».

La única pieza conservada —conocida hasta ahora— donde figura la marca personal de este contraste es un *copón* que se halla en la iglesia de San Miguel de Jerez. La marca consiste en el nombre y apellidos, muy abreviados, dispuestos en dos líneas de la siguiente forma: D^{o}I/HB^{s}, es decir, las dos primeras letras del nombre en mayúsculas, y entre ellas una o minúscula en la parte superior; en cuanto a los apellidos, las dos iniciales de los mismos soldadas y una S, también mayúscula, pero de menor ta-

(147) *Ibidem*, f.º 20.
(148) J. GESTOSO PEREZ, *Ensayo de un diccionario...*, II, 223.

maño, soldada a la parte superior de la B. El perfil es rectangular, con los extremos superiores ochavados.

LEIVA, Juan (DE LUQUE Y)

Fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro de la ciudad de Córdoba desde su nombramiento el 6 de noviembre de 1772 hasta 1779 en que debió fallecer, ocupando el cargo al año siguiente el marcador Mateo Martínez (149).

La marca personal utilizada por Leiva consistió siempre en el segundo apellido, bajo cronológica de dos cifras, variable anual, en contorno de perfil recto.

Sin embargo, conviene destacar algunas particularidades dentro de la marca:

— En 1773 introdujo un punto tras la cronológica: 73./LEIVA.
— En 1774 las dos últimas letras de la personal van unidas y separando cifras de letras se dispone una barra horizontal: 74/LEIVA.
— En 1775 la I del apellido es minúscula: 75/LEiVA.

El resto de las marcas conocidas, correspondientes a 1777, 1778 y 1779 no presentan particularidades, consistiendo en cronológica de dos cifras sobre el apellido completo.

MONTENEGRO, José

Marcador de Jerez en el último cuarto del siglo XVIII, que sucedió en el cargo a Nicolás de Fuentes Cantillana en 1785.

Como ya comentamos en la biografía de Fuentes, en el último Cabildo celebrado en el Ayuntamiento el año de 1784, el caballero capitular al que le había correspondido la suerte de nombrar el contraste de platero, designó a José Montenegro, lo cual originó algunos problemas porque, por

(149) Estos datos biográficos están tomados de M. PEREZ GRANDE, *Plata y plateros en la Colegiata de Talavera*, Toledo 1985, 225, que a su vez reproduce los de D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba 1980, 117.

una parte, Fuentes recurrió alegando que no se habían cumplido los seis años de su cargo (puesto que desde que se le nombró hasta que comenzó a ejercer transcurrió casi un año), por otra parte, el corregidor de Jerez se planteó si el nombramiento de Montenegro por una sola persona era válido o no y pidió que se celebrara una votación en el Ayuntamiento con todos los miembros capitulares. En la votación obtuvo la victoria José Montenegro, a quien se aprobó el año de 1785 concediéndosele el correspondiente título.

Montenegro actuó como contraste los seis años de rigor y en el último Cabildo de 1791 se le reeligió por otros seis años, según consta en las Actas Capitulares del año siguiente. Ignoramos la razón por la cual José Montenegro ejerció más de seis años en este segundo período, pero lo cierto es que no consta en las Actas que en 1797, transcurridos los seis años se le reeligiera, sino que la reelección se produjo tres años más tarde, en julio de 1800. Poco le iba a durar en esta ocasión el cargo, ya que unos meses después, en noviembre, José Montenegro falleció, siendo nombrado para sustituirle —aunque en principio interinamente— el platero Eusebio Paredes.

En cuanto a la marca personal utilizada por José Montenegro, consiste en su apellido, dispuesto en una sola línea en letras mayúsculas, ligeramente abreviado: MONENEGRo. Esta marca no puede confundirse con una de las que utilizó su padre, el artífice jerezano Francisco Montenegro, pues en el caso de éste último la primero O de la marca nunca va independiente, sino inscrita en otras.

Por lo que respecta a la marca cronológica, la que utilizó fue siempre de dos cifras, independiente de la suya personal, y variable para cada año. Por ahora hemos visto las siguientes: 1786, 1788, 1790, 1791, 1792 y 1798.

VEGA Y TORRES, Diego de

Marcador de Córdoba desde 1804 hasta 1829. Solicitó el cargo en 1786, siendo contraste Martínez, y hasta que éste no murió en octubre de

1804 no se le nombró «fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro» (150).

Por razones no conocidas, en noviembre de 1817 el intendente de la provincia le declaró excluido de la contrastía, pero lo cierto es que debió seguir ejerciendo hasta 1829 en que se conoce su marca.

Su marca personal —siempre sobre cronológica— reproduce el primer apellido con B hasta 1816 —año en que excepcionalmente la cronológica llevará tres cifras— y desde este mismo año, y ya para siempre, utilizará la V —que quizá empleó también en 1815—. La marca se incluye en dos líneas y el perfil es recto, por ejemplo: BEGA/8 o VEGA/18.

Conocemos muchas piezas marcadas por él, siendo probablemente anuales las marcas cronológicas; hemos visto las correspondientes a los años: 1806, 1808, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1823, 1824, 1825, 1826, 1828 y 1829.

La última pieza marcada por él que conocemos data de 1829, y se sabe que después fue sucedido por Cristóbal Pesquero en 1830.

(150) D. ORTIZ JUAREZ, *op. cit.*, 169.

CONCLUSIONES

En este último capítulo recogeremos las principales aportaciones de nuestro trabajo, que se centran, de un lado, en el templo que ha sido objeto de nuestra atención: San Miguel de Jerez —por razones ya apuntadas en la Introducción—, y de otro lado, en los datos acumulados a través del estudio de las piezas y de la documentación que han permitido la iniciación al conocimiento de la platería de una zona andaluza de la que prácticamente nada se sabía.

Atendiendo a las aportaciones locales ha quedado obviamente demostrada, a nuestro juicio, gracias a este trabajo, la importancia que la platería debió tener en Jerez de la Frontera, ciudad que desde fines del siglo XVI estuvo relacionada con las Américas de donde venía gran cantidad de plata. Y como uno de los centros religiosos más importantes de la ciudad fue San Miguel, lógicamente en esta iglesia también la platería gozó de un enorme prestigio y atención, como puede apreciarse a través de la documentación conservada —de 1637 a principios del siglo XX— y también al elevado número de piezas que poseyó y posee la iglesia en su ajuar.

Son muchísimos los datos que hemos podido entresacar de la documentación —aunque no tenían cabida en esta edición— referentes a aderezos, blanqueos y hechuras de las piezas de plata, así como a plateros —tanto secundarios como de gran nombre— que trabajaron para la iglesia y que fueron siempre jerezanos, e incluso a los precios a los que se pagaban las hechuras para más tarde hacer una comparación entre ellos en la medida de lo posible.

Por otra parte, y gracias al estudio detenido de las piezas jerezanas, hemos comprobado la existencia de un marcaje completo en la ciudad de Jerez, independiente del de Cádiz, que entró en vigor a partir de 1772.

En cuanto a los artífices jerezanos, hemos podido documentar un total de diecisiete —desde 1637 a 1889—; de estos diecisiete plateros nos gustaría resaltar a dos, dejando a un lado a Juan Laureano de Pina, del que hace poco ha escrito Sanz Serrano una monografía que ya pone de manifiesto la importancia y genialidad de su arte.

Los dos a los que queremos referirnos son: *Francisco Montenegro* (documentado entre 1704 y 1785) y *Marcos Espinosa de los Monteros* (documentado entre 1743 y 1801). Estos dos artífices, de los que nada se sabía hasta el momento —exceptuando las escuetas noticias biográficas dadas por Hipólito Sancho de Sopranis— están sin duda entre los máximos representantes del arte de la platería en Jerez de la Frontera y su importancia fue tal que su obra podría equipararse a la de los grandes plateros cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII. Como ya pusimos de manifiesto en el capítulo del estilo, el primero de ellos llevó el rococó a sus máximas consecuencias, en tanto que el segundo hizo lo propio con el neoclasicismo, adoptando además formas del lenguaje inglés prácticamente inéditas en la Península en el momento en que él desarrollaba su actividad.

Y hablando de estilo, como vimos en otro apartado, Jerez tuvo un estilo propio —aunque en muchos casos no fuera muy boyante— pero también recibió influencias de los principales centros andaluces, como Sevilla y Córdoba, ciudad ésta con la que además debió tener contacto a través del comercio de los cordobeses, ya que son varias las obras de plata con marca de esta ciudad que posee la iglesia.

Por lo que se refiere a las piezas, muchas de las jerezanas son de una calidad extraordinaria, como ya fue resaltado en el capítulo correspondiente, pero sin duda nuestra mayor aportación fue dar a conocer tipologías totalmente nuevas para el arte de la platería, como el caso del ánfora de óleos para enfermos —muy estilizada y de planta poligonal—, del portacorporales o de la campana para el Viático, que son buena muestra de la especialización por la función a la que llegó la platería andaluza.

En cuanto a las aportaciones de carácter general, hemos pretendido contribuir al mejor conocimiento de la platería al estudiar una zona en la que apenas se conocía nada de este tema.

Además hemos dado a conocer un total de 114 piezas inéditas, la mayoría jerezanas, y entre ellas algunas procedentes de la iglesia de San Pedro, que como hemos repetido varias veces fue auxiliar y dependiente de San Miguel. Entre el conjunto de piezas hay un considerable número de otros centros andaluces, principalmente Córdoba, pero también Sevilla y Cádiz; grupo aparte lo constituyen las cuatro piezas mejicanas de fines del siglo XVII por su original tipología, excelente calidad y antigüedad; además hay una pieza de Amsterdam, importante porque junto con otra de esta localidad conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, son las dos únicas dadas a conocer hasta ahora en toda España.

La calidad de las piezas catalogadas en general es buena, destacando las obras del siglo XVI, algunas de fines del siglo XVII y un número muy elevado de la segunda mitad del siglo XVIII, pues en el siglo XIX —salvo las obras de Alcedo y de Síñigo— la calidad baja mucho, debido seguramente a las pocas disponibilidades pecuniarias de la iglesia —reflejo de la crisis económica general de toda la nación— que impedía la contratación de grandes maestros plateros y el consiguiente encargo de grandes obras, limitándose los encargos a obras de uso cotidiano.

Además de las conservadas, se ha podido documentar la existencia de otras muchísimas piezas de plata que debió poseer la iglesia y que si bien en algunos casos seguramente fueron regaladas a iglesias más pobres que no contaban con dinero suficiente para costear sus propias piezas, en la mayor parte de ellos fueron fundidas para hacer otras nuevas.

Capítulo aparte lo constituyen las donaciones, en algunas ocasiones documentadas, sobre todo en las referidas a beneficiados de la iglesia, presbíteros, mayordomos, etc., aunque casi nunca hemos podido averiguar de qué piezas se trataba por no disponer de inventarios de bienes; en dos casos sí se ha conservado la pieza donada, uno es la demanda de 1760 regalada a la iglesia por un mayordomo de la Cofradía del Santísimo y otro es el relicario del Lignum Crucis, entregado en 1736 por Juan Gaspar de Cañas Trujillo a la Cofradía de la Vera Cruz, de la que fue patrón al tiempo que protector de la iglesia de San Miguel, lo cual explica el actual emplazamiento de la pieza.

Por otra parte, San Miguel cuenta con varias piezas de carácter civil, como bandejas, candelabros, un jarro y una jofaina, que también debieron ser donaciones de particulares, porque en ningún caso se documenta que la iglesia comprara este tipo de piezas. Este número tan elevado de donaciones es buena muestra de la importancia que tenía el templo de San Miguel para sus feligreses, al cual incluso hoy en día siguen dotando de piezas de platería para su embellecimiento.

Y para terminar, queremos indicar que en última instancia nos gustaría que la principal aportación de este trabajo fuera la revalorización de la platería y su reivindicación como arte mayor, algo que, a nuestro juicio, sobradamente se merece.

BIBLIOGRAFIA

F. ABBAD RIOS, *Catálogo Monumental de España: provincia de Zaragoza*, Madrid 1957.
S. ALCOLEA, *La orfebrería barcelonesa del siglo XIX, a través de las noticias contenidas en el «Diario de Barcelona»*. Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 1980.
L. ANDERSON, *The art of silvermith in Mexico*, Méjico 1955 y Nueva York 1975.
S. ANDRES ORDAX y F. J. GARCIA MOGOLLON, *La platería de la Catedral de Plasencia*, Cáceres 1983.
J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980.
M.ª CASIN POZO, *Arte religioso en El Salvador, de los siglos XVI al XVIII*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1981.
CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico (...) de Ceán Bermúdez*, Madrid 1984, III tomo.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería española en el siglo XIX: estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación*, II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid 1978.
J. M. CRUZ VALDOVINOS y J. M. GARCIA LOPEZ, *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*, Jaén 1979.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Apuntes para una historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense*, «Príncipe de Viana» 163 (1981).
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Marcaje de la platería espoñola*, Arte Español 82, Madrid 1982.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Primera generación de plateros franceses en la corte borbónica*, Actas de las Primeras Jornadas de Arte organizadas por el Instituto «Diego Velázquez», Madrid 1982.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería*, en Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España, Madrid 1982, 65-158.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Introducción a la colección de platería del Museo Lázaro Galdiano*, «Goya» 193-195 (1986).
J. DE ARFE y VILLAFAÑE, *De varia conmensuración para la escultura y la arquitectura*, Sevilla 1585, ed. facsímil, Oviedo 1977.
R. DOS SANTOS i I. QUICHO, *Ouriversaria portuguesa nas coleccoes particulares*, Lisboa 1974.
C. ESTERAS MARTIN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel 1980.
C. ESTERAS MARTIN, *Platería renacentista en Granja de Torrehermosa*, «Alminar» 45 (1983).

A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984.
A. y A. GARCIA CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, Madrid 1955.
F. J. GARCIA MOGOLLON, *Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Coria (Cáceres) en el siglo XIX*, «Ponencias y Comunicaciones», II Congreso ESpañol de Historia del Arte, Valladolid 1978.
J. GESTOSO PEREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla 1899.
M.ª C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980.
J. HERNANDEZ DIAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERAN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1939-1955.
J. HERNANDEZ PERERA, *El platero Juan Laureano de Pina y Tierra Santa*, «A.E.A.» (1955).
J. HERNANDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, Madrid 1955.
C. HERNMARCK, *The art of the european silvermith 1430-1830*, Londres, Nueva York 1977.
M. IBORRA PEREZ, *La platería en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena*, Madrid 1985 (inédito).
J. J. MARTIN GONZALEZ y OTROS, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid 1970.
M. MORENO PUPPO, *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*, Cádiz 1986.
CH. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, Londres 1968.
D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de platería codobesa*, Córdoba 1980.
D. ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*, Catálogo, Córdoba 1973.
M. OSSORIO BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1975.
M. PEREZ GRANDE, *La platería en la Colegiata de Talavera*, Toledo 1985.
M. PEREZ GRANDE, *La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII*, «Ponencias y Comunicaciones», IV Congreso Español de Historia del Arte, Zaragoza 1982.
A. PEREZ SANCHEZ, *Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid 1978.
J. RABASCO CAMPO, *Los plateros españoles y sus punzones*, Vitoria 1975.
J. L. REPETTO BETES, *La Vera Cruz de Jerez*, Jerez 1984.
E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España: provincia de Cádiz*, Madrid 1934.
A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*, Sevilla 1970.
A. SANCHO CORBACHO, *Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando*, Boletín de Bellas Artes, Sevilla 1973.
H. SANCHO DE SOPRANIS, *Papeletas para una serie de artistas regionales*, «Guión» II (1935) y (1936).
H. SANCHO DE SOPRANIS y J. DE LA LASTRA, *Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez 1969.
B. SANTAMARINA NOVILLO, *Plata y plateros en la Catedral de Jaén*, Madrid 1981 (inédito).
M.ª J. SANZ SERRANO, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla 1981.

M.ª J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla 1976.
M.ª J. SANZ SERRANO, *Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI*, «Revista de Arte Sevillano» 2 (1982).
M.ª J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla 1986.
J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga 1954.
J. URREA, *La parroquia de San Andrés de Valladolid*, Valladolid 1974.
VARIOS, *Guía del Museo de Santa María de Mediavilla*, Madrid 1975.
VARIOS, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla 1981.
VARIOS, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Madrid 1982.
VARIOS, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Palencia 1977.
VARIOS, *Velázquez y lo velazqueño*, Catálogo, Madrid 1960.
VARIOS, *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en las colecciones centroeuropeas*, Madrid 1981.

MARCAS DE LAS PIEZAS CATALOGADAS

Fig. 1.–Marca del contraste Diego Hernández Bustos y del platero Andrés Maldonado. N.º 4 cat.

Fig. 2.–Marca de artífice desconocido ¿Telechea? N.º 11 cat.

Fig. 3.–Marca de localidad de Amsterdam, cronológica 1653 y del platero Johannes Grill. N.º 34 cat.

Fig. 4.–Marca del ¿platero? Gabriel Montero y marca de localidad de Méjico. N.º 35 cat.

Fig. 5.–Marca de localidad de Méjico. N.º 36 cat.

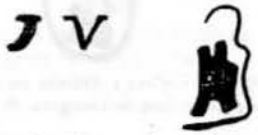


Fig. 6.–¿Marcas de propietario? N.º 51 cat.

Fig. 7.–Marca del platero Francisco Montenegro. N.º 55 cat.

Fig. 8.–Marca del contraste Fuentes, de localidad de Jerez, cronológica 1773, y del platero Francisco Montenegro. N.º 58 cat.

Fig. 9.–Marca del contraste Fuentes, de localidad de Jerez, cronológica 1774, y del platero Francisco Montenegro. N.º 59 cat.

Fig. 10.–Marca del contraste Fuentes, de localidad de Jerez, cronológica 1776, y del platero Francisco Montenegro. N.os 60 y 61 cat.

Fig. 11.–Marca del contraste Fuentes, de localidad de Jerez, cronológica 1783, y del platero Juan José Argüelles. N.º 65 cat.

Fig. 12.–Marca del contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda, de localidad de Córdoba, cronológica 1771, y del platero José de Góngora. N.º 65 cat.

Fig. 13.–Marca del contraste José Montenegro, de localidad de Jerez, cronológica 1786. N.º 66 cat.

Fig. 14.–Marca del contraste José Montenegro, de localidad de Jerez, cronológica 1786. N.º 67 cat.

Fig. 15.–Marca del contraste José Montenegro, de localidad de Jerez, cronológica 1786. (Por hallarse ilegible la del platero Marcos Espinosa de los Monteros, no la reproducimos). N.º 72 cat.

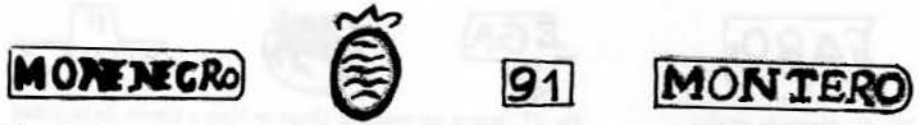


Fig. 16.–Marca del contraste José Montenegro, de localidad de Jerez, cronológica 1791, y del platero Marcos Espinosa de los Monteros. N.os 76 y 78 cat.

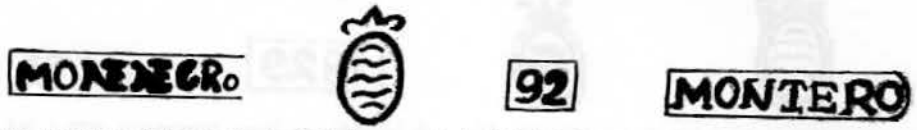


Fig. 17.–Marca del contraste José Montenegro, de localidad de Jerez, cronológica 1792, y del platero Marcos Espinosa de los Monteros. N.º 79 cat.

Fig. 18.–Marca del platero Marcos Espinosa de los Monteros. N.º 80 cat.

Fig. 19.–Marca de localidad de Jerez. N.º 64 cat. (Guión).

Fig. 20.–Marca de localidad de Jerez. N.º 64 cat.

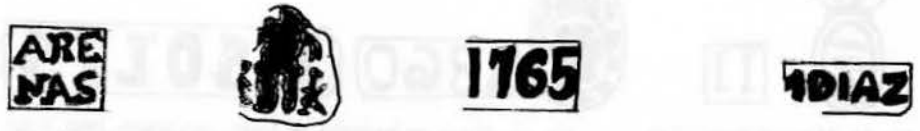


Fig. 21.–Marca del contraste Arenas, de localidad de Cádiz, cronológica 1765, y del platero M. Díaz. N.º 81 cat.

Fig. 22.–Marca del platero Blas Amat. N.º 82 cat.

Fig. 23.–Marca del platero José Carmona. N.º 84 cat.

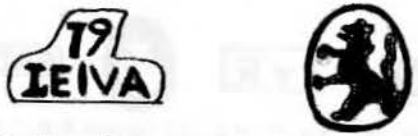


Fig. 24.–Marca del contraste Juan de Luque y Leiva, de localidad de Córdoba, cronológica 1779. N.º 86 cat.

Fig. 25.–Marca del platero Gregorio Izquierdo. N.º 89 cat.

Fig. 26.–Marca de artífice desconocido ¿F. Arquero? N.º 90 cat.

Fig. 27.–Marca del contraste Diego de Vega y Torres, de localidad de Córdoba, cronológica 1808, y del platero Francisco Muñoz. N.º 92 cat.

Fig. 28.–Marca de localidad de Jerez. N.º 93 cat.

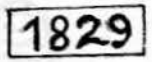


Fig. 29.–Marca de localidad de Jerez, cronológica 1829, y del platero Sebastián Alcedo. N.º 94 cat.

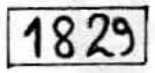


Fig. 30.–Marca de localidad de Jerez, cronológica 1829, y del platero Sebastián Alcedo. N.º 95 cat.

Fig. 31.–Marca de localidad de Jerez y otra desconocida. N.º 96 cat.

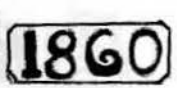
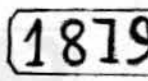


Fig. 32.–Marca de localidad de Jerez, cronológica 1860, y del platero Francisco Solís. N.º 103 cat.

Fig. 33.–Marca del platero José Síñigo. N.º 104 cat.



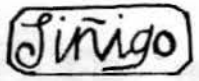


Fig. 34.–Marca cronológica 1879, y del platero José Síñigo. N.º 106 cat.

Fig. 35.–Marca del platero José Síñigo. N.º 108 cat.

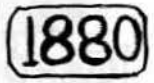


Fig. 36.–Marca de localidad de Jerez, cronológica 1880, y del platero José Síñigo. N.º 107 cat.

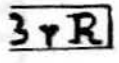


Fig. 37.–Marca del contraste ByR, de localidad de Barcelona, y del platero Domingo Galtés. N.º 114 cat.

ILUSTRACIONES

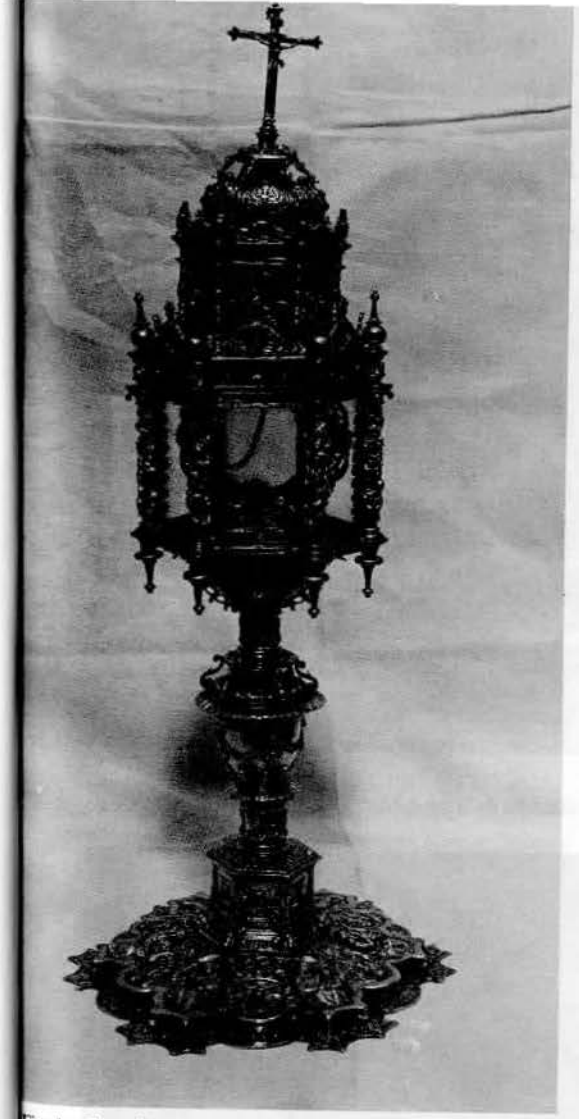


Fig. 1.–*Custodia.* Andalucía, mediados siglo XVI (n.º 1 cat.).

Fig. 2.–*Cruz de altar.* Andalucía, hacia 1570-75 (n.º 3 cat.)

Fig. 3.–*Cáliz.* ¿Sevilla?, hacia 1570 (n.º 2 cat.).

Figs. 4 y 5.–Detalles de la custodia de la fig. n.º 1.

Fig. 6.–*Juego de crismeras.* Primera mitad siglo XVII (n.º 8 cat.).

Fig. 7.–*Crismera.* Primera mitad siglo XVII (n.º 9 cat.).

Fig. 8.–*Portapaz.* Primer cuarto siglo XVII (n.º 5 cat.).

Fig. 9.–*Portapaz.* ¿Jerez?, 2.º cuarto siglo XVIII (n.º 48 cat.).

Fig. 10.–*Copón*. Segundo cuarto siglo XVII (n.° 7 cat.).

Fig. 11.–*Copón*. Jerez, 1688 (n.° 16 cat.).

Fig. 12.–*Naveta*. Jerez, antes de 1659 (n.° 10 cat.).

Fig. 13.–*Custodia procesional*. Jerez, 1674, Juan Laureano de Pina (n.° 13 cat.).

Figs. 14 y 15.–Detalles de la custodia de la fig. n.° 13.

Fig. 17.–*Relicario.* ¿Jerez?, antes de 1736 (n.° 47 cat.).

Fig. 18.–*Juego de cuatro candeleros.* Andalucía, fines siglo XVII (n.° 19 cat.).

Fig. 16.–*Campana.* ¿Jerez?, segunda mitad siglo XVII (n.° 15 cat.).

Fig. 19.–*Corona.* Fines siglo XVII (n.° 21 cat.).

Fig. 20.–*Cáliz*. Segunda mitad siglo XVII (n.º 14 cat.).

Fig. 21.–*Crismera para óleo de enfermos*. Jerez, 1698 (n.º 23 cat.)

Fig. 23.–*Dosel*. ¿Jerez?, fines siglo XVII (n.º 25 cat.).

Fig. 24.–*Bandeja*. Amsterdam, 1653, Johannes Grill (n.º 34 cat.).

Fig. 22.–*Portacorporales*. Andalucía, fines siglo XVII (n.º 24 cat.).

Fig. 25.–*Copa con asas*. Méjico, fines siglo XVII, ¿Gabriel Montero? (n.° 35 cat.).

Fig. 26.–*Crismeras*. Méjico, fines siglo XVII (n.° 36 cat.).

Figs. 28 y 29.–Detalles del *frontal del altar mayor*. ¿Méjico?, fines siglo XVII (n.° 37 cat.).

Fig. 27.–*Jofaina*. ¿Méjico?, hacia 1700 (n.° 38 cat.).

Fig. 30.–Detalle del frontal de altar (n.º 37 cat.).

Fig. 31.–*Guión*. ¿Jerez?, comienzos siglo XVIII (n.º 39 cat.).

Fig. 33.–*Arañas* (par). Jerez, 1725, Diego Montenegro (n.º 45 cat.).

Fig. 32.–*Juego de cuatro cetros*. Jerez, 1707, Martín de Mendoza (n.º 42 cat.).

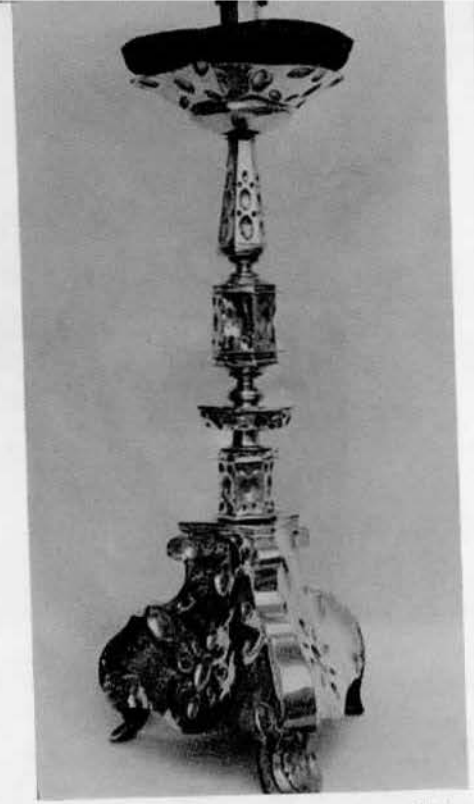


Fig. 34.–*Juego de seis blandones*. Jerez, 1744 (n.º 49 cat.).

Fig. 35.–*Cáliz*. ¿Jerez?, mediados siglo XVIII (n.º 50 cat.).

Fig. 36.–Detalle del cáliz n.º 35.

Fig. 37.–*Copón*. ¿Jerez?, hacia 1755-60 (n.º 53 cat.).

Fig. 38.–*Copón*. ¿Jerez?, 1760, Francisco Montenegro (n.º 56 cat.).

Fig. 39.–*Portaviático*. ¿Jerez?, último tercio siglo XVIII (n.º 88 cat.).

Fig. 40.–*Demanda*. Jerez, 1760, ¿Francisco Montenegro? (n.º 57 cat.).

Fig. 41.–*Frontal del altar de la capilla del sagrario*. Jerez, 1773, Francisco Montenegro (n.° 58 cat.).

Fig. 42.–Detalle del frontal de la fig. n.° 41.

Fig. 43.–*Puerta de sagrario*. Jerez, 1776, Francisco Montenegro (n.° 60 cat.).

Fig. 44.–*Candelabro de tres luces*. Córdoba, 1771, José de Góngora (sólo el pie) (n.° 65 cat.).

Fig. 45.–*Candelabro de tres luces*. Jerez, 1783, Juan José Argüelles (n.° 65 B cat.).

Fig. 46.–*Cruces procesionales* (par). Jerez, 1785-86, Marcos Espinosa de los Monteros (n.º 71 cat.).

Fig. 47.–Detalle del cuadrón del reverso de la cruz, fig. n.º 46.

Fig. 48.–*Ciriales* (par). Jerez, 1786, Marcos Espinosa de los Monteros (n.º 72 cat.).

Fig. 49.–*Juego de vinajeras*. Ultimo cuarto siglo XVIII (n.º 68 cat.).

Fig. 50.–*Atriles* (par). Jerez, 1788, Marcos Espinosa de los Monteros (n.° 73 cat.).

Fig. 51.–*Juego de navetas*. Jerez, 1790, Marcos Espinosa de los Monteros (n.° 76 cat.).

Fig. 52.–*Juego de altar*. Jerez, 1791, Marcos Espinosa de los Monteros (n.° 78 cat.).

Fig. 53.–*Cáliz* perteneciente al juego de altar de la fig. n.° 52.

Fig. 54.–*Juego de dos incensarios*. Jerez, 1790, Marcos Espinosa de los Monteros (n.° 77 cat.).

Fig. 55.–*Cáliz*. Cádiz, entre 1765 y 1778, M. Díaz (n.º 81 cat.).

Fig. 56.–*Cáliz*. Sevilla, hacia 1760-70, Blas Amat (n.º 82 cat.).

Fig. 59.–*Cáliz*. Valladolid, hacia 1775, Gregorio Izquierdo (n.º 89 cat.).

Fig. 60.–*Altar portátil*. Sevilla, hacia 1770-80, José Carmona (n.º 84 cat.).

Fig. 57.–*Cáliz*. Andalucía, hacia 1780 (n.º 87 cat.).

Fig. 58.–Detalle de uno de los medallones del pie del cáliz n.º 57.

Fig. 61.–*Broches de capa*. Córdoba, 1779 (n.º 86 cat.).

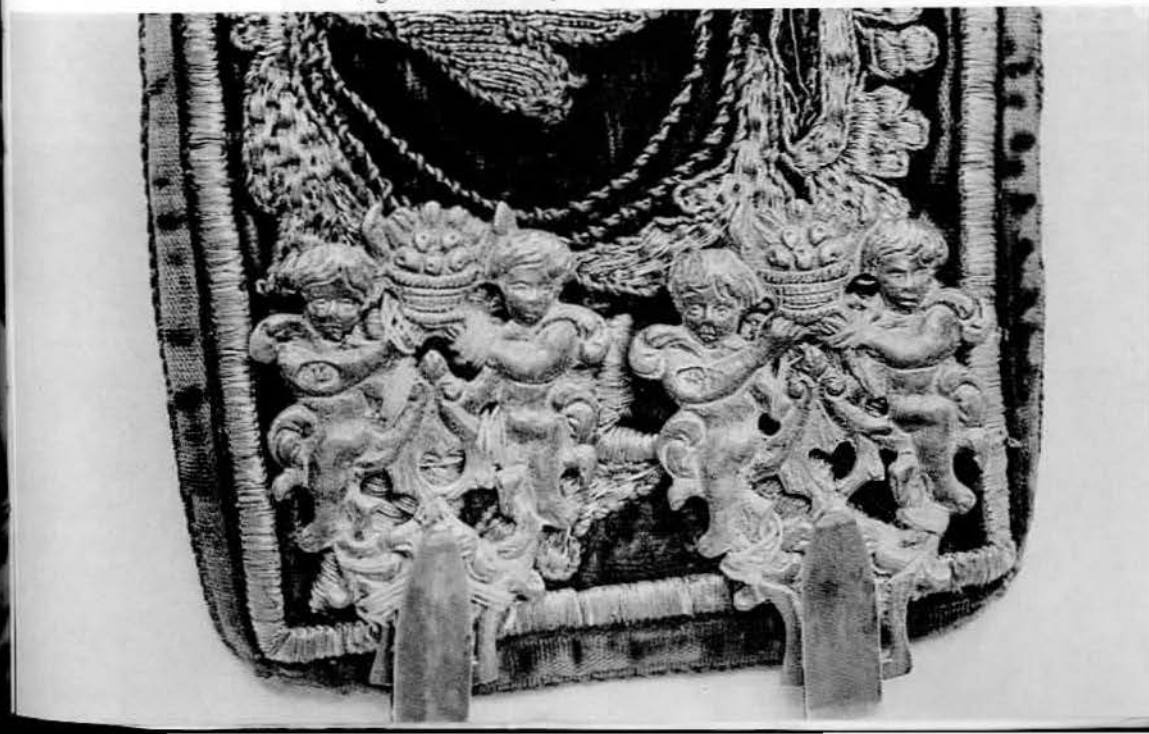


Fig. 62.–*Jarro*. ¿Jerez o Madrid, hacia 1783? (n.º 90 cat.).

Fig. 63.–*Custodia*. Jerez, comienzos siglo XIX, ¿Federico Escaroz? (n.º 93 cat.).

Fig. 66.–*Crismera*. Jerez, 1879, José Síñigo (n.º 106 cat.).

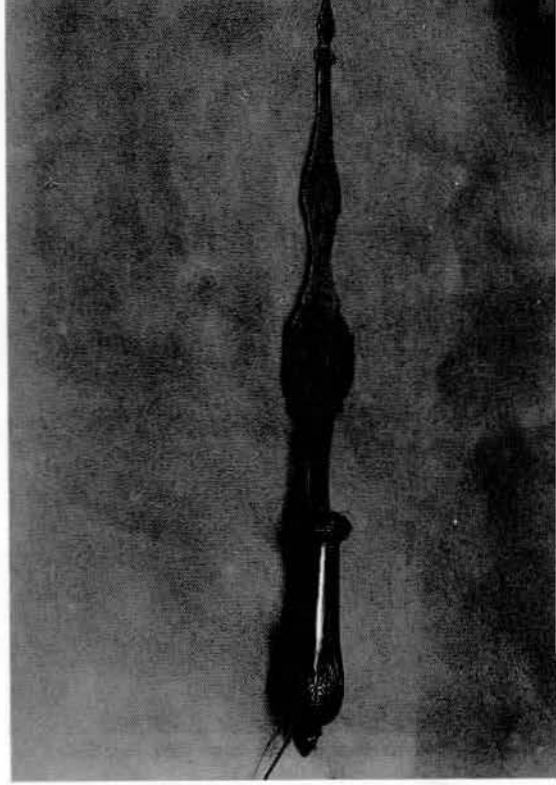


Fig. 67.–*Puntero*. ¿Jerez, 1852? (n.º 102 cat.).

Fig. 64.–*Acetre*. Jerez, 1829, Sebastián Alcedo (n.º 94 cat.).

Fig. 65.–*Copón*. Jerez, 1829, Sebastián Alcedo (n.º 95 cat.).

Fig. 68.–*Palmatoria*. Jerez, hacia 1880-85, ¿José Síñigo? (n.º 109 cat.).

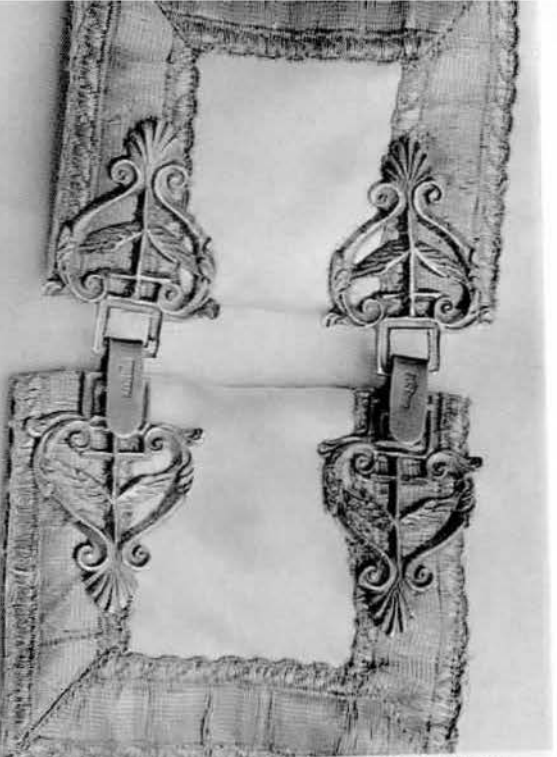


Fig. 69.–*Broches de capa*. Jerez, hacia 1880, José Síñigo (n.º 108 cat.).

Fig. 70.–*Cáliz*. ¿Jerez?, último cuarto siglo XIX (n.º 111 cat.).

Fig. 71.–*Cáliz*. Fines siglo XIX (n.º 113 cat.).

Fig. 72.–*Cáliz*. Barcelona, hacia 1858-71, Domingo Galtés (n.º 114 cat.).

INDICE GENERAL

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres de Gráficas del Exportador
de Jerez de la Frontera,
el día 29 de septiembre de 1988,
festividad de San Miguel Arcángel.