

La Platería Iberoamericana en Osuna y su Ducado

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

El Ducado de Osuna fue un amplio territorio ubicado en el centro de Andalucía, formado por municipios que hoy pertenecen a las provincias de Sevilla, Cádiz y Málaga, concretamente por Osuna, Morón de la Frontera, Arahál, Archidona, Olvera, Villamartín y la Puebla de Cazalla, además de otras localidades de menor entidad que en el pasado fueron aldeas de estas villas. Su origen histórico se remonta a los tiempos de la Reconquista, cuando estas tierras de frontera fueron cedidas para su gobierno y salvaguarda a las órdenes de Alcántara y Calatrava a partir de 1240. No será hasta el siglo XV cuando se conforme el señorío de los Girones, concretamente con la figura de don Pedro Girón, maestre de la orden de Calatrava y primer conde de Ureña. Él consigue a través de dos permutas territoriales en 1462 y 1464 con las referidas órdenes, poner bajo su autoridad a todas estas poblaciones formando un amplio señorío cohesionado, que a partir del siglo XVI, adquiere su propia identidad, ya que Felipe II, en 1562, concede el título de Duque de Osuna a uno de sus descendientes, su homónimo don Pedro Téllez Girón¹.

Desde esta época inicial y hasta bien entrado el siglo XIX, esta familia se destacó por el mecenazgo llevado a cabo en este territorio, donde como patronos y bienhechores, levantarán destacados templos que adornarán con relevantes obras de arte. Y de hecho, bien conocida es la riqueza artística de estas poblaciones. Iglesias monumentales con retablos, esculturas y pinturas de primer orden, y, sobre todo, un conjunto de platería, que en todos los casos mencionados resulta excepcional, por su riqueza y variedad. A este respecto, el patrocinio ducal durante siglos fue vital para la presencia de piezas de plata europea (como las obras italianas y alemanas de la Colegiata de Osuna o la parroquia de Archidona), y de procedencia castellana (como las vallisoletanas de Osuna y Morón), además de otras creaciones gestadas en talleres andaluces, que como es lógico, son las más numerosas en sus sacristías y museos locales². Sin embargo, entre las investigaciones de la platería de esta zona no se ha prestado demasiada atención al legado americano, ensombrecido claramente por el aludido patrocinio ducal. Por ello, con este estudio pretendemos poner de relieve la existencia de una platería de Ultramar, en parte desconocida, que llegó a este señorío como dádivas de una serie de indianos, los cuales, lo hacían en agradecimiento a las gracias divinas recibidas y como demostración de la riqueza y prosperidad conseguidas, cuyo reflejo lo encontramos en la actualidad en Osuna, Morón de la Frontera, Arahál, Archidona y Villamartín³.

1 Sobre el proceso histórico de la formación del Ducado de Osuna se puede consultar la obra de VV.AA. *Osuna en los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*. Sevilla, 1995.

2 Sanz, M.J.: *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979; "La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna", *Archivo Hispalense*, n.º. 190, Sevilla, 1980, pp. 105-116; AA.VV. *Inventario del Patrimonio Artístico de Sevilla y su provincia*. Madrid, 1980; AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1982, Rodríguez-Buzón, M.: *Guía artística de Osuna*, Sevilla, 1989; Tembury, J.: *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954; Sánchez Lafuente, R.: *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1997; Linares, A.: *Cinco siglos de platería en Villamartín*. Villamartín, 2000; AA.VV. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla, 2005; AA.VV.: *Guía artística de Málaga y su provincia*. Sevilla, 2006.

3 La villa de Villamartín perteneció al Ducado de Osuna hasta mediados del siglo XVIII, en que fue permutada por la villa de Pruna con la casa ducal de Arcos. Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza. Ducado de Osuna. Señorío de Pruna. F.2,SF.12

El caso más llamativo de la ausencia de piezas americanas en los estudios realizados hasta el momento, es el de la localidad que da nombre al título nobiliario, Osuna. Aunque, la constancia documental de la existencia de indianos ursaonenses y la búsqueda exhaustiva en los tesoros de sus muchos templos, han hecho aflorar varias noticias de mecenazgo indiano y, sobre todo, obras totalmente inéditas hasta el momento. Desde el punto de vista documental, conocemos un par de datos ilustrativos de dádivas americanas. En primer lugar, conocemos la fundación de una capellanía en el monasterio de San Agustín de Osuna en 1613, por el indiano Alonso de Melgosa, ursaonense de nacimiento y con una intensa vida comercial en Panamá⁴. Dota a su capellanía con una caja de piezas de plata labrada destinadas al culto que se debía desarrollar en la misma, además de pedir que se hiciese un tabernáculo para la Inmaculada Concepción. Igualmente, para la misma iglesia iba destinado otro lote de plata. En concreto para la capilla del Santísimo Cristo de la Sangre, una imagen muy venerada en la villa ducal y de la que sus indianos siempre tuvieron un especial recordatorio. Y esto fue lo que sucedió con doña María de Astegui, quien, según las crónicas, hacia 1630, mandó desde Indias una custodia y una lámpara por la mucha devoción que tenía al mencionado crucificado⁵. Ninguna de estas piezas se conserva, pues el antiguo cenobio agustino sufrió la Desamortización y hoy su tesoro argénteo se reduce a un par de piezas de origen andaluz⁶. No obstante, en otras iglesias ursaonenses aún pervive el recuerdo de este legado indiano que, además de obras escultóricas y pictóricas, esencialmente mostraron su piedad con varias prendas de plata que seguidamente pasaremos a estudiar⁷.

La primera prueba de ello la encontramos en un cáliz de la parroquia de Ntra. Sra. de Consolación (fig. 1)⁸. Esencialmente su estructura y su ornato delatan su procedencia. Así, su peana octogonal, con pestaña plana y saliente, se eleva en dos tramos de perfil convexo, segmentados por aristas verticales que le traspasan el carácter poligonal de la pestaña. En cada uno de estos campos se concentra la decoración, en la que destacan unas cabezas de querubes de rasgos muy toscos, enmarcadas en su parte inferior por alas angélicas plegadas y con un penacho de dos roleos enfrentados y florón central. Completan este motivo decorativo dos hojas de cardo que se disponen en los ángulos inferiores del campo y el fondo totalmente picado, marcando un claro contraste lumínico. Alternando con estas cabezas angélicas, en otros campos de similar tamaño, aparecen ramos vegetales, con frutos y flores de exótica apariencia. En el segundo cuerpo convexo, en cada uno de los campos delimitados por las mencionadas aristas verticales, se disponen ramos similares a los anteriores, aunque en este caso con un carácter más simétrico, ya que aparece un fruto central en torno al que se distribuyen hojas que parten de la zona más elevada, que es delimitada por una moldura aristada sobre la que campean unos escaloncillos que son el arranque del astil. Éste presenta un nudo con forma de pera invertida, aunque sin perder el referido carácter octogonal gracias a las aristas verticales que también recorren su superficie y que pasan al cuello superior de formato bulboso. De forma similar, los diferentes campos en que se divide el nudo se ornamentan con dos tipos de motivos alternantes: por un lado el compuesto por una margarita o girasol central que es coronado por una cabeza de querubín con penacho de plumas y una hoja de acanto, bajo el motivo floral; y por otro, la aparición de un ser antropomorfo, formado por un torso desnudo que se lleva las manos a la cabeza donde aparece el característico penacho de plumas, y con las extremidades inferiores ocultas por una falda también

4 Archivo General de Indias: Contratación. Legajo 312 B, n. 20.

5 Moreno, R.: *La iglesia del convento de San Agustín de Osuna*. Osuna, 2006, pp. 172-173

6 AA.VV. *Inventario del patrimonio artístico...*, op. cit. t II, pp. 449-454.

7 En la Iglesia de Santo Domingo existe una Virgen de Guadalupe firmada por José de la Cruz en 1788, y otros dos lienzos de similar iconografía en la iglesia de San Carlos el Real y en la Colegiata. AA.VV. *Inventario del Patrimonio Artístico de Sevilla y su provincia*. T. II, p. 459, 462; Rodríguez-Buzón, M.: *Guía artística de Osuna*, op. cit., p. 30. Además, en la Colegiata hay un tenebrario colonial del siglo XVII. Rodríguez-Buzón, M.: *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, 1982, p. 84

8 Santos Márquez, A.: "La platería en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Osuna (Sevilla)", *Archivo Hispalense*, 258, 2002, pp. 177-191

de largo plumaje. Motivos parecidos aparecen en el cuello, aunque más escuetos y reducidos, ya que en esta ocasión alternan cabezas veladas por elegante plumaje con acantos. Finalmente, la copa presenta doble estructura superpuesta. Por una parte, encontramos el recipiente propiamente dicho, de carácter cónico y totalmente liso, que es ocultado por la subcopa calada propiamente dicha, de perfil bulboso y delimitada en su parte superior por una arista afilada y saliente. En su superficie recoge una serie de motivos decorativos muy similares a los anteriormente descritos, con querubines velados de alas desplegadas.

Desafortunadamente la pieza carece de marcas que nos puedan llevar a su correcta catalogación, aunque ante su apariencia no creemos que existan dudas en su vinculación con los talleres novohispanos dieciochescos. De hecho, su estructura responde a un tipo muy difundido en el Virreinato de Nueva España, durante el siglo XVIII, caracterizado por ese carácter poligonal que lleva implícita toda la pieza, la clásica fórmula de la fuerte elevación de la peana que reduce el astil al nudo y cuello de formas periformes superpuestas y en decreciente, así como la propia subcopa totalmente calada y dejando ver el verdadero fondo semiesférico de la copa interna. Pero estas generalidades, pueden ser concretadas gracias a las labores decorativas, que sin duda nos hablan de un vocabulario indígena y barroco, lo que nos pueden llevar a un centro concreto de producción y a una cronología más o menos exacta.

Creemos que, tanto el ornato como la técnica empleada fueron los utilizados por los plateros mexicanos durante el segundo cuarto de esta centuria. Esto se deduce si lo comparamos con otros ejemplares novohispanos que muestran gran parecido con este cáliz ursonense y que en la mayoría de los casos presentan los punzones de la capital del virreinato. Por ejemplo, observamos un gran parecido con el cáliz mexicano que se conserva en la parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera (Cádiz), fechado en el segundo tercio del siglo XVIII, que sigue el mismo sistema formal, aunque en el caso jerezano presenta rocalla⁹. En este sentido, posee una mayor conexión con otro ejemplar igualmente mexicano, datado a mediados del siglo XVIII y conservado en la parroquia de San Esteban de Alcoz (Navarra)¹⁰. En ambos, además de repetirse la traza poligonal, apreciamos los mismos caracteres tan indianos como son los mascarones velados y la vegetación de frutos exóticos, que fueron tan recurrentes durante el Barroco en los talleres capitulinos. Asimismo, podemos proponer otros ejemplos representativos donde se reproducen estos mismos rasgos estéticos, como por ejemplo el cáliz del Colegio de las Madres Adoratrices de Sevilla, donde a pesar de una mayor fluidez de formas presenta una gran ligazón tanto en el formato calado de la copa como en la decoración; o los de la parroquia de la Zalla (Vizcaya) y de San Vicente de Espí (Cantabria), ambos dentro de la corriente rococó de la segunda mitad de la centuria¹¹. Con respecto al diseño calado de la subcopa, también encontramos paralelos en otras piezas mexicanas y novohispanas dieciochescas. Por ejemplo, un trazado similar, aunque más recargado, se muestra en un copón del convento de Clarisas de Estella (Navarra), en el que además se sigue manteniendo ese lenguaje indígena que hemos anteriormente hecho alusión¹². Algo parecido sucede con otro cáliz custodiado en la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias de Ayamonte (Huelva), en el que aparecen los mismos querubines entrelazados, con esos rasgos faciales indianos, además de los frutos carnosos de su peana, que también se contemplan en este cáliz de Osuna¹³. Aunque, de todos estos ejemplos que anteriormente hemos hecho alusión,

9 Sanz, M. J.: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995, pp. 60-61.

10 Heredia, M. C.; De Orbe, M.; De Orbe, A.: *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992, p. 79.

11 Sanz, M. J.: *La orfebrería... op. cit.*, pp. 56-57; Carretero, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*, Santander, 1986, pp. 89-90, fig. 59, Esteras, C.: "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX", en *El arte de la platería mexicana, 500 años*, México, 1989, n.º 93

12 Heredia, M.C., De Orbe, M., De Orbe, A.: *Arte hispanoamericano...op.cit.*, p. 92.

13 Heredia, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, t. I p. 296, fig. 330. Palomero, J.: *Plata labrada de Indias*, Huelva, 1992, pp. 114-115.

quizás los que mayor relación y parecido tengan con nuestro cáliz, sean los conservados en la parroquia de Oña (Burgos) y en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (México), y que, a pesar de que tampoco presentan los punzones identificativos, por las referencias documentales parece que proceden de los talleres de la capital novohispana, lo que vendría a reafirmar nuestra teoría sobre el origen de este ejemplar ursoonense¹⁴.

La segunda pieza en Osuna de origen americano es el marco de plata del venerado lienzo de Nuestra Señora de Belén (fig. 2), hoy día en la iglesia parroquial de Santo Domingo. Originariamente se encontraba en el convento de recoletos del Calvario, extramuros de la villa ducal, que tras la desamortización decimonónica y ruina del monasterio, pasó a una capilla pública en la calle Sevilla, junto al convento de Santa Catalina, ubicación que finalmente abandonó ante el cierre de este cenobio¹⁵. En esta ocasión hablamos tanto de platería como de pintura iberoamericana, ya que, como comprobaremos, el lienzo nos permite ubicar en los talleres mexicanos la obra argétea, ya que la representación mariana es copia de un original realizado por uno de los grandes pintores del periodo colonial, Cristóbal de Villalpando. En concreto, reproduce un modelo de Virgen con el Niño entre sus brazos que el pintor novohispano utilizó en varias ocasiones, siendo el lienzo que se localiza en el Museo de la Basílica de Guadalupe en México D. F., el único que se encuentra firmado por el maestro, una obra de su segunda etapa creativa, entre los años 1680 y 1689¹⁶. La diferencia con nuestro lienzo se centra en la guirnalda que rodea al original, que en el ejemplar de Osuna es suplantado por un simple óvalo iluminado enmarcando el perfil de las sagradas figuras, y en la paleta empleada, que en nuestro caso es más propia de la pintura mexicana del siglo XVIII, donde dominaban tonalidades más oscuras y sobrias, además de un dibujo más seco y acartonado¹⁷. Por lo tanto, ante este lienzo novohispano, creemos que su marco y aderezos de plata fueron labrados también por algún platero de este origen, tal y como pasaremos seguidamente a razonar.

El marco presenta tres partes diferenciadas. En primer lugar, una caña de traza rectangular y de perfil recto enmarca la pintura, perfilada por molduras y con apliques de fundición en los ángulos y salteados de manera ordenada a lo largo de su superficie. En las esquinas y en ángulo aparecen tres cabezas de querubos alados, el central mayor que los laterales, y los del resto del marco, siguen el modelo y tamaño que los primeros. La segunda parte del marco es una ancha orla ornamental a base de flores, tarjas, plumas y ángeles en una disposición que pasaremos a continuación a describir. Muestra un perfil movido de entrantes y salientes generados por unas cartelas florales formadas por tarjas de roleos muy planas que rodean, como si fuesen una pseudo rocalla, a unas margaritas sobre las que se disponen estrellas de ocho puntas. En su proyección al exterior despliegan un penacho de plumas en abanico. Entre estas cartelas florales, otras más pequeñas de sección triangular reproducen un motivo bastante parecido. En las esquinas de esta banda ornamental aparecen unas bellísimas figuras angélicas, cabezas de querubos de fundición, con alas extendidas y una terminación inferior en roleos, nacidos claramente de la más imaginativa tradición americana. No obstante, hay diferencias en la resolución tanto de la banda inferior como de la superior. Muy llamativa es la mayor expansión que adquieren estos mismos motivos en la banda inferior, sobre todo los menores que se acercan aún más a las derivaciones de la rocalla de corte simétrico, disponiéndose además, de manera saliente en el centro, una gran venera entre dos abanicos plumarios. La banda superior se resuelve como un frontón curvo, con un tímpano cubierto por roleos planos y tarjas formando tres cartelas triangulares entre flores y, siguiendo el mismo esquema que en los laterales, un friso movido que va rodeándolo.

14 Esteras, C.: "Platería virreinal novohispana...", *op. cit.*, p. 273; VV.AA.: *Tesoros de México*, Sevilla, 1997, pp. 244-245; AA.VV.: *Platería novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*. México, 1999, p. 91

15 Rodríguez-Buzón Calle, M.: *Guía artística de Osuna*, *op. cit.*, pp. 54, 93

16 AA. VV. *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, 1997, p. 396

17 Se puede comprobar en el repertorio de pintura que de esta época se conserva en el Museo Virreinal de Tepotzotlán. AAVV. *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán*, México, 1996



Fig. 1. Cáliz novohispano. Segundo cuarto del siglo XVIII. Parroquia de Consolación de Osuna



Fig. 2. Marco y aderezos de plata del lienzo de la Virgen de Belén. Nueva España. Medios del siglo XVIII. Parroquia de Santo Domingo de Osuna



Fig. 3. Cruz y peana del Santísimo Cristo de la Sangre. ¿Perú? Primera mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Agustín de Osuna

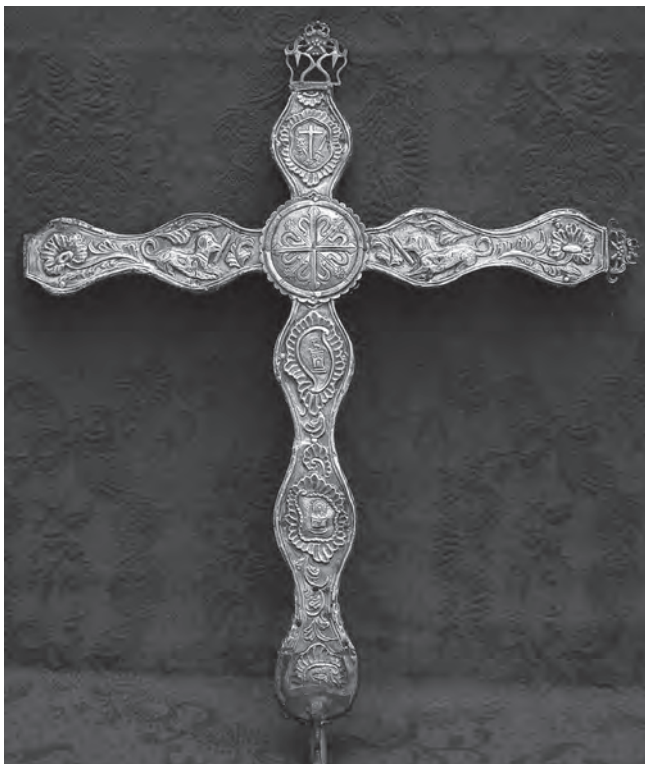


Fig. 4. Cruz de Santo Domingo. ¿Perú?. Segunda mitad del siglo XVIII. Parroquia de Santo Domingo de Osuna

Finalmente, remata los lados laterales y el frontón superior una ráfaga de rayos biselados. Con el característico perfil escalonado y en disposición triple, estos rayos en la parte superior muestran dos tipos alternantes, unos más simples y pequeños, y otros con una mayor complicación por su carácter superpuesto. Estos van unidos en los lados laterales que en la parte inferior se funden con la banda ornamental.

Además del marco, también el lienzo presenta sobrepuesta una corona sobre la cabeza de la Virgen y una media luna en la parte inferior, siguiendo el perfil del óvalo que rodea a las figuras sagradas. La primera es una presea de tipo imperial y traza muy vegetal, que parte de una banda rodeada de un cordón y cubierta de flores, de la que nacen unos roleos vegetales que hacen las veces de canasto, además de los imperios, que, en número de cuatro e igualmente como estilizados tallos de carnosa textura, se disponen a la manera tradicional, uniéndose en la parte superior a un orbe rematado por una cruz de terminaciones flordelisadas. Es evidente que reproduce el tipo común en la América Colonial durante el Barroco, como se puede comprobar entre las piezas conservadas y también en las muchas pinturas devocionales de Vírgenes americanas¹⁸. La luna es mucho más sencilla, totalmente lisa y rematada en los extremos por las tradicionales estrellas de ocho puntas.

Desde luego no se puede negar que el tratamiento técnico de la banda intermedia, así como los motivos ornamentales antes descritos, pertenecen a un taller americano, ya que a pesar de que en la villa de Osuna existían obradores de platería, sus trabajos eran mucho más discretos y nunca utilizaban elementos tan exóticos como el plumaje aludido¹⁹. No obstante, pueden aparecer dudas en cuanto a su origen. Ya hemos expuesto que la pintura se puede atribuir a un pintor anónimo novohispano del siglo XVIII, pero también es cierto que este tipo de marcos de plata se dieron con bastante asiduidad en el Perú, especialmente en el Altiplano Peruano²⁰. Sin embargo, igualmente existen bastantes casos similares de marcos argénteos labrados en territorio mexicano, especialmente durante la segunda mitad del Setecientos, cronología que se ajusta tanto a la pintura como a la obra de platería, por lo que creemos que esta última labor procede de los referidos talleres novohispanos. Casos similares al que estudiamos los encontramos en colecciones públicas y privadas mexicanas, además de los atesorados en la Catedral de Burgos, los Reales Alcázares de Sevilla, Laredo (Cantabria), Zalamea la Real (Huelva) e incluso cuatro pertenecientes a una colección particular pamplonesa²¹. Pero además, presenta características ornamentales que apoyan nuestra hipótesis, como los querubes, las veneras y el plumaje, que junto a las rocallas, fueron un lenguaje común en la plástica mexicana del referido periodo cronológico²². No obstante, también se pueden apreciar ciertas afinidades con la plástica

18 Se asemeja bastante a una corona del siglo XVIII que se localiza en el Museo Virreinal de Tepotzotlán, AA. VV. *Platería novohispana...*, *op. cit.*, p. 76; pinturas mexicanas y peruanas con representaciones marianas presentan estas mismas coronas. AA.VV. *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México, 2007, pp. 379,456,457

19 Santos Márquez, A. J.: "Una aproximación al arte de la platería en Osuna". *Estudios de Platería, San Eloy 2003*, Murcia, 2003, pp. 553-567

20 Muy parecido en la técnica y en el ornamento son los marcos cuzqueños de la Virgen con el Niño y san Pedro, conservados en colecciones privadas, y que fueron realizadas en Cuzco entre 1760 y 1780. AA. VV.: *Tradicón y sentimiento en la platería peruana*. Córdoba, 1999, pp. 166, 234

21 Artemio de Valle-Arizpe y Lawrence Anderson recogen varios ejemplos de marcos argénteos mexicanos, además del poblano del Museo de Franz Mayer que estudia Esteras. Valle-Arizpe, A.: *Notas de Platería*. México, 1941, figs. 86-90; Anderson, L.: *El Arte de la Platería en México*. México 1956, figs. 90-95. Esteras, C.: "Platería Virreinal Novohispana. Siglos XVI-XIX", en *El Arte de la Platería Mexicana. 500 años*. México, 1989, p. 277. Carretero, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, 1987, p. 167, fig. 159. Martín, N, F.: "Piezas de la platería hispanoamericana en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, 112, 1992, pp. 29-36; Heredia, M.C.: *La orfebrería en la provincia...*, *op. cit.*, II, p. 211. Palomero, J.M.: *Plata labrada en Indias*. Huelva, 1992, pp. 120-121; AA.VV. *Arte Americanista en Castilla y León*. Valladolid, 1992, p. 128; AA. VV.: *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*. Pamplona, 2005, pp. 376-383.

22 La venera aparece en el ornato mexicano desde el siglo XVII, como se puede ver en una bandeja y un acetre barroco de finales de este siglo estudiadas por Esteras, C.: "Plata y platería y arte en América Latina", *Revelaciones...*, *op. cit.*, pp. 186,

guatemalteca, sobre todo en el tratamiento plano del ornato y en la asiduidad del mismo, aunque, por la referida pintura creemos más acertada la atribución novohispana²³. Lo más genuino de esta pieza y que no encontramos en otras es la ráfaga, elemento no por ello extraño en otras creaciones americanas, ya que, al igual que en la península, será habitual verlas rodeando los viriles de las custodias, especialmente en las mexicanas y guatemaltecas, a partir de la segunda mitad del Setecientos.

Además de estos dos casos, existen en Osuna otras piezas que podrían catalogarse como americanas, aunque por ciertas razones seamos prudentes en nuestra opinión. Tal es el caso de la peana y cruz de plata del Santísimo Cristo de la Sangre (fig. 3), sito en la iglesia de San Agustín de la villa ducal y que desgraciadamente no hemos podido analizar con profundidad, aunque por su apariencia creemos ver rasgos definitorios de la platería peruana del siglo XVIII. Se trata de una cruz de madera cubierta de placas caladas de plata que reproducen ramos de flores exóticas muy semejantes a las empleadas en las creaciones Alto Perú y que aparecen en bandejas, frontales y otras piezas barrocas²⁴. Aunque estos mismos motivos tan finos y perfilados tampoco son extraños en los territorios de la Nueva Granada, como se puede comprobar en el frontal de la Catedral de Bogotá²⁵. Igualmente la peana que sustenta la imagen, de perfil convexo, recibe una ornamentación a base de una cartela ovalada rodeada de hojarasca, parecida a las que se ven en los frontales cuzqueños de este mismo periodo cronológico²⁶.

Asimismo, pudo salir de un obrador andino la cruz conservada en la parroquia de Santo Domingo (fig. 4), obra de la segunda mitad del siglo XVIII, que por su técnica tosca y la manera de resolver tanto la figuración como la rocalla, creemos ver en ella el aludido origen. Sobre todo se asemeja a algunos ejemplares de la zona del Alto Perú, donde existe una evidente interpretación indígena²⁷. Así, la cruz latina muestra un perfil alabeado, cubierto por rocallas aveneradas muy planas, en las que aparecen elementos alusivos a la orden dominica, como el escudo de la Inquisición, además de la pareja de perros con la antorcha, propios de la iconografía de Santo Domingo, enmarcando el emblema de la orden del tondo circular del crucero. Los brazos son rematados por cresterías caladas muy deterioradas.

En cuanto al mecenazgo indiano en Morón de la Frontera tenemos pocas noticias al respecto. La más llamativa es la del capitán Juan Pérez Garavito, conquistador de la Provincia de Guamocó, quien en 1648 funda una capellanía en la iglesia mayor de San Miguel²⁸. No obstante, la relación

189, figs. III-3, III-5. Igualmente la encontramos en un marco mexicano y parecido al que estamos analizando, conservado en el museo Virreinal de Tepotzotlán, AA. VV.: *Platería virreinal...*, *op. cit.*, p. 103.

23 Advertimos ciertos paralelos con la manera de labrar las formas y también en la elección de los motivos, parecidos a los empleados en las gradas de altar y atriles de la parroquia de Santiago de Patzicia (Guatemala), además del que aparece en el copón de Arahá. Alonso, J.: *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*, Guatemala, 1982, t. I, p. 152-154.

24 Se asemeja a la ornamentación que aparece en frontales como el conservado en la Colección Enrique Pelli de Lima, cuzqueño de 1730, o sagraio expositor de la iglesia de la Candelaria de Tocopaya de este mismo origen y fechado en 1718; AA.VV., *Tradición y Sentimiento...*, *op. cit.*, p. 228, fig. II-132; Taullard, A.: *Platería Sudamericana*. Madrid, 2004, fig. 159. Igualmente se puede ver un ornato parecido en un sagrario custodiado en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", labrado en La Paz hacia 1735, o en una bandeja del Alto Perú de esa misma cronología; Esteras, C., *Platería del Perú Virreinal. 1535-1825*, Madrid, 1997, pp. 146-147, 148-149, 172-173.

25 Paniagua, J.: "Plateros y platería colonial en los territorios de la Nueva Granada", *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México-León, 2008, pp. 364-365, fig. 10.

26 AA.VV., *Tradición y Sentimiento...*, *op. cit.*, p. 219, fig. II-121.

27 Se asemeja con ejemplares andinos como el conservado en Lima labrado en Sierra Sur entre 1770 y 1800. AA.VV., *Tradición y Sentimiento...*, *op. cit.*, p. 249.

28 Archivo General de Indias: Contratación, Legajo 5884, nº. 107. Además, existen varias noticias de indios moronenses que hicieron fortuna en los territorios americanos y cuyas riquezas en parte fueron invertidas en esta localidad, como Cristóbal de Padilla Aguilera, quien en su testamento de 1616, mandó una dote compuesta por maravedíes y barras de plata para su hija Isabel del Castillo que era monja profesa en el convento de Santa Clara. Contratación, legajo 949, n 1, r. 32; o

de esta población con las Indias debió ser bastante fluida y fruto de la piedad de estos moronenses, han quedado en sus templos varias piezas de plata americana. El ejemplar más antiguo es una arqueta de carey con aplicaciones de plata del convento de Santa María o de las Jerónimas (fig. 5), una obra del siglo XVII de claro origen novohispano²⁹. En esta ocasión no tenemos dudas en cuanto a su catalogación, ya que existen numerosas piezas similares como tendremos ocasión de comentar. La obra sigue el prototipo de arcón o arqueta rectangular con tapadera de perfil semicircular o de medio cañón. Sus paredes están realizadas de placas de carey, el cual recibe además un interesante esgrafiado a base de roleos y motivos florales, que se completa con las cantoneras de plata que sirven para unir las mencionadas placas conchíferas y además muestran diseños calados de esencia vegetal, asemejándose a los broches de la joyería barroca. En los ángulos tienen un mayor desarrollo, a base de roleos vegetales enfrentados y un tallo central, que en conjunto adquieren una apariencia floridísima. Los más pequeños se multiplican en los lados tanto mayores como menores, al igual que en la tapadera, siguiendo un diseño de dos ces enfrentadas con un vástago bulboso central rematado en punta. Igualmente de sugestión vegetal son las asas laterales, sujetas a tondos calados con un dibujo de estrella de seis puntas, y del remate de la tapadera, aunque el adorno argénteo más destacado es el águila bicéfala de la cerradura de la arqueta, el cual muestra un tratamiento naturalista, recreándose en el plumaje de las alas y de la cola, así como en la doble cabeza. Un motivo iconográfico que fue común en la platería hispanoamericana durante el Barroco, proveniente de la heráldica de la Casa de los Austrias³⁰. Además, las esferillas utilizadas comúnmente como apoyo en los cuatro ángulos del suelo de la arqueta, aquí son reemplazadas por graciosas cabezas de querubes, con delicados penachos plumarios, comunes en la estética mexicana colonial.

La fabricación de este tipo de piezas se desarrolló durante los siglos XVI al XVIII, especialmente en la península del Yucatán, aunque se hicieron también en otras áreas como Guadalajara³¹. Hay numerosos ejemplos del siglo XVII en España procedentes de estos talleres novohispanos, como los de Santoyo (Palencia), Ledesma (Salamanca), Ponferrada (León), Burguillos del Cerro (Badajoz), Apelles Collection de Chile, Santos Justo y Pastor de Oviedo, o los custodiados en los monasterios madrileños de la Encarnación y las Descalzas Reales, pero todos ellos sin el carey grabado y sin la riqueza de figurativa y decorativa de los paliques de plata³². El calado de los apliques de plata, el referido esgrafiado y la gran águila bicéfala de la cerradura, nos delatan que se trata de una creación más avanzada en el tiempo, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVII e incluso de las primeras décadas del siguiente, tal y como también se catalogan dos ejemplares muy parecidos del Museo Franz Mayer y de la Colección la Granja de México D.F.³³.

también el presbítero Diego Núñez Gallardo, muerto en Lima en 1610 y que deja una serie de misas en el convento de la Victoria.

29 Esta obra fue estudiada por primera vez y catalogada como mexicana en Sanz, M. J.: "La orfebrería en la América Española", *Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1981 p. 303, fig. 14

30 Heredia, M. C.: "Origen y difusión de la iconografía del Águila Bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana", *Archivo Español de Arte*, 274, 1996, pp. 183-194

31 Esteras, C.: "Platería virreinal Novohispana", en *El arte de la platería... op. cit.*, p. 87.

32 Esteras, C.: "Notas para la historia de la Platería de Castilla, Portugal y México. Siglos XVI y XVII", en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Valladolid, 1990. p. 96; "Catálogo", en *El Arte de la Platería Mexicana... op. cit.*, p. 196 cat. n.º. 35; Kawamura, Y.: *Arte de la Platería en Asturias*, Oviedo, 1994, pp. 151-152, fig. 58; Martín, F. A.: "La plata hispanoamericana en el Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*, n.º 112, 1992, Colomar, M. A. "Los Mitos de la Conquista", en *El Oro y la Plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999, p. 111; Méndez, V.: *La platería de la comarca de la Serena... op. cit.*, pp. 123-125, fig. 44, AA.VV. *Arte Americanista...*, *op. cit.*, pp. 196-197. Santos, A.: *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008, t. I, pp. 321-322, t. II, p. 443, fig. 170-172.

33 AA.VV.: *Las Grandezas del México Virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, México, 2002, pp. 146-147; Anderson, L.: *El arte de la platería...*, *op. cit.*, fig. 67



Fig. 5. Arqueta. Nueva España. Segunda mitad del XVII. Monasterio de Santa María de Morón de la Frontera



Fig. 6. Cáliz. ¿Centroamérica?. Primer tercio del siglo XVIII. Monasterio de Santa María de Morón de la Frontera



Fig. 7. Cáliz. Nueva España. 1779-1788. Convento de Santa Clara de Morón de la Frontera

Otra pieza conservada en el mismo cenobio de las Jerónimas moronenses, es el cáliz rico de plata sobredorada (fig. 6), una obra evidentemente americana del siglo XVIII a pesar de carecer igualmente de punzones que lo acredite³⁴. La pieza presenta un diseño muy original del que no hemos encontrado paralelos. La peana arranca de una saliente plataforma de traza poligonal, en cuyos ángulos aparecen escotaduras semicirculares, a la que le sigue un tramo convexo y un gollete troncocónico, ambos cubiertos por espigadas y ordenadas hojas de acanto. El astil se resuelve estructuralmente de una manera bastante tradicional: tambor, breve escocia, nudo en forma de jarrón con toro saliente y cuello troncocónico con arandela superior. Su ornamentación más llamativa se centra en el arranque cilíndrico que se abre a manera de arquería de medio punto sostenida por minúsculas columnillas salomónicas, cobijando cada arco angelotes que portan los símbolos de la Pasión de Cristo. El resto se cubre con las mismas hojas de acanto que veíamos en la peana. La copa presenta un perfil ligeramente acampanado y una ornamental rosa o subcopa que es calada y está superpuesta sobre la copa lisa que asoma en el labio. En este caso, el ornamento está compuesto por tramas vegetales y querubes de aspecto claramente indígena, además de cartelas que recogen los anagramas de María y Jesucristo.

Como decíamos en un principio, no hemos hallado ningún ejemplar que sea parecido a este moronense. Tradicionalmente se ha venido aludiendo su cercanía a los talleres novohispanos, aunque recientemente se han creído ver elementos propios de los talleres centroamericanos³⁵. En concreto, la aparición de las figurillas de querubes en el arranque del vástago se asemeja a otros que, de manera habitual, aparecen en piezas de filigrana centroamericana, a lo que también se podría añadir el arranque poligonal de la peana, que es común en obras barrocas guatemaltecas³⁶. Aunque tampoco hay que olvidar que la estructura del astil fue relativamente habitual en la Nueva España, durante todo el siglo XVII y principios de la centuria siguiente, pero no con esta ornamentación más propias piezas grandes como los ostensorios. Sin embargo, lo que nos ha llamado la atención es el ornamento de la subcopa, en la que aparecen los querubes con los brazos alzados en cruz y con un faldellín de plumas del que nace toda una trama vegetal que lo rodea. Esta figuración se parece a los angelotes vistos en el cáliz de Osuna, pero aún más a los diseños peruanos que se desarrollan en las mayas o placas como las de la hermandad de Santa María de Utrera³⁷. Además, en una composición muy similar en la subcopa de un cáliz de este mismo origen conservado en el Santuario de Nuestra Señora de Setefilla³⁸. Por lo tanto, esta combinación de caracteres propias de una y otra área geográfica, puede ser propio de una zona intermedia, que bien pudiera corresponderse con la aludida Centroamérica, tal y como ya expuso la doctora Sanz, o también con los territorios de la Nueva Granada, en donde igualmente se aprecian semejanzas estilísticas con piezas labradas en sus obradores³⁹.

Del que no hay duda de su procedencia, es del Cáliz del monasterio de Santa Clara de Morón (fig. 7), ya que los punzones que se recogen en su peana claramente aluden a su origen mexicano⁴⁰. Recoge la M coronada utilizada a finales del siglo XVIII en los talleres capitolinos, y la del marcador José Antonio Lince y González, en el cargo de ensayador entre 1779 y 1788⁴¹. Además, la pieza

34 Sanz, M. J.: "La orfebrería en la América Española"..., *op. cit.*, p. 302; AAVV. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, p. 619, fig. 638.

35 Sanz, M.J.: "El Arte de la Filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península", *Goya*, 293, 2003, pp. 103-114.

36 Por ejemplo en el cáliz y la bandeja del Museo Diocesano de San Sebastián. Martín Vaquero, R.: "Cáliz y vinajeras con salvilla", en *El País del Quetzal, Guatemala Maya e Hispana*. Madrid, 2002, pp. 422-423. También repite este mismo modelo de peana en el cáliz, copón y custodia de San Martín de Lesaca (Navarra), Heredia, M.C., De Orbe, M., De Orbe, A.: *Arte hispanoamericano...* *op.cit.*, pp. 135-139.

37 Sanz, M.J.: *La Orfebrería Hispanoamericana* ..., *op. cit.*, pp. 130-133

38 *Ibidem.*, pp. 124-125.

39 En concreto, en la Catedral de Santa Fe de Bogotá se conserva un cáliz que ligeramente se le parece. Huertas, J.M.: *El Tesoro de la Catedral de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá, 1995, pp. 58-59.

40 Sanz, M.J.: *La Orfebrería Hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

41 Esteras, C.: *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1992, p. 180.

sigue el modelo clásico del tipo rococó mexicano. Así, la peana presenta una planta mixtilínea y un desarrollo bastante abultado y bulboso, de dos cuerpos superpuestos, con aristas que van a recorrer su perfil y que se van a prolongar por el resto de la pieza. El astil muestra el característico nudo periforme invertido sobre el que campea un bulboso cuello que soporta la copa acampanada, con rosa panzuda y rematada por una moldura igualmente mixtilínea. La ornamentación va a ir ocupando las bandas verticales que son generadas por las aristas, y esta se ciñe a las características ces derivadas de la rocalla que se entrelazan en forma de cadeneta y que son resaltadas gracias al picado en forma de pequeño ajedrezado que cubre todo fondo. Los paralelos son muchos, poniendo aquí como ejemplos los de la Algaba (Sevilla), Leiza (Pamplona), o los custodiados en el Museo de Arte Virreinal de Tepotzotlán.⁴²

Además de estas obras, en Morón existen otras dos que pueden proceder igualmente de tierras americanas. Nos referimos en concreto a una fuente (fig. 8) conservada en la parroquia mayor de San Miguel y a unas vinajeras del aludido convento de las Jerónimas. Con respecto a la primera, que carece de marca, es del tipo llamado a la “flamenca”. Se trata de la característica bandeja ovalada con borde saliente y recortado con escotaduras de perfil ondulante. La dificultad de concretar su origen viene dada por la asiduidad en su fabricación tanto en México como en los territorios peninsulares, y de ahí que seamos cautos a la hora de encuadrarla dentro de las creaciones barrocas novohispanas⁴³. Más extraño es el diseño de las vinajeras de las Jerónimas (fig. 9), que si bien el tipo de recipiente es común en todos los talleres hispanos, el ornamento y la original bandeja parecen conducirnos hacia un posible trabajo americano. Especialmente la bandeja ovalada muestra un borde amplio y saliente un tanto extraño, con ligeras escotaduras en los cuatro lados, perfilado por una crestería a la manera de encaje y adornado por una orla de roleos esgrafiados. Las jarras siguen el prototipo heredado del manierismo, si bien los grabados del cuerpo panzudo, el asa de fundición a base de roleos encadenados y rematados por un querubín, y la tapadera semicircular coronada por un pajarillo, no son propios de los tipos desarrollados en este momento en Andalucía. De hecho, piezas parecidas a estas jarritas las hallamos en el Perú del siglo XVIII, con el mismo encaje rodeando las bases, y los pajarillos en el remate⁴⁴. No obstante, este caso sí presenta una marca “TOMAS GOZA”, un posible Tomás González del que nada conocemos⁴⁵.

Del patrocinio indiano en la villa de Arahal se tienen numerosas referencias documentales tanto de envío de plata labrada como de caudales y obras de arte para sus iglesias. La más antigua que tenemos corresponde al lote de plata que desde Lima envió Catalina Ramírez en 1662, compuesto de una campana para la hermandad sacramental, un acetre para la cofradía de las Ánimas Benditas, cuatro candelabros para el Hospital del Santísimo Cristo de la Misericordia, otros dos para Nuestra Señora del Campo, y un cáliz y unas vinajeras para el convento de San Roque⁴⁶. No obstante, la donación más importante fue la del mercader Juan Leonardo Malo Manrique, residente en la Nueva España, quien en 1743 se comprometió a financiar la construcción de un nuevo templo para el Hospital de la Misericordia de esta villa, enviando también varios presentes de plata y pintura, e igualmente singular fue la dádiva de otro hijo de la villa, José Fernández Baena, el cual regaló un bellissimo copón guatemalteco al convento de San Roque⁴⁷.

42 Sanz, M.J.: *La Orfebrería Hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 59-60; Heredia, C., De Orbe, M., de Orbe, A.: *Arte Hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 104; AA.VV.: *Platería Novohispana...*, *op. cit.*, pp. 90, 94.

43 Esteras, C.: “Plata y platería, fortuna y arte en la América Latina”, *Revelaciones. Las Artes en América Latina*, 1492-1820, México, 2007, p. 222.

44 Por ejemplo dos jarras recogidas en AA.VV., *Tradicción y Sentimiento...*, *op.cit.* p. 159, fig. II-39.

45 Hemos encontrado un platero llamado Tomás Gonzalo de Alcántara y Angulo vecino de Montilla que labra en 1677 la cruz de plata del Nazareno de Puente Genil, pero del que no se le conoce marca de autor. Rivas, J.: *Puente-Genil Monumental*, Córdoba, 102, p. 102.

46 Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección III, Justicia, Expedientes de clase 2ª. Fábrica. Legajo 2511.

47 Martín, R.: *La Iglesia del Santo Cristo de Arahal. Historia y Arte*. Carmona, 2000.



Fig. 8. Fuente. ¿Nueva España?. Siglo XVIII. Parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera



Fig. 9. Vinajeras. ¿Americano? Siglo XVIII. Monasterio de Santa María de Morón de la Frontera



Fig. 10. Cáliz peruano. Principios del siglo XVIII. Hospital de la Misericordia de Arahall

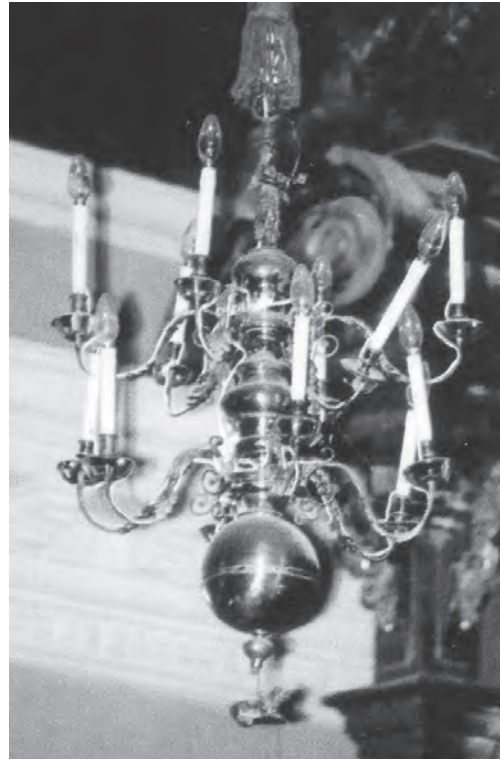


Fig. 11. Araña. México. 1743. Hospital de la Misericordia de Arahall

Posiblemente resultado de alguna otra muestra de devoción al Santísimo Cristo de la Misericordia, es el cáliz (fig. 10) que se guarda hoy en su hospital, una pieza de la primera mitad del siglo XVIII, que creemos procede de tierras peruanas. Su formato es el habitual de este tipo de piezas en este Virreinato, ya que de una peana circular con un borde saliente, tramo semicircular y gollete troncocónico central, parte un vástago torneado, bastante delgado, del que sobresale unos platos que rematan el tambor inicial y el nudo en forma de jarrón muy estrello. Igualmente la copa muestra un perfil acampanado, con rosa marcada y rematada por una corona de hojas de acanto. Lo más llamativo es su ornamentación, a base de temas florales de apariencia carnosa y un tanto exótica, que en la peana y en la rosa aparece más resaltada, y en el astil incisa. Paralelos peruanos los encontramos en el Real Convento de Santa Ana de Badajoz, en la iglesia de San Francisco de Lima o en las Agustinas Recoletas de Cali (Colombia)⁴⁸.

Pero, sin duda, el legado más importante fue el del mercader Juan Leonardo Malo Manrique, quien además del compromiso de financiar las obras del nuevo templo del Santísimo Cristo de la Misericordia, regaló una araña de plata (fig. 11) y un lienzo de Ntra. Sra. de Guadalupe⁴⁹. Por supuesto, la que nos interesa es la primera de estas dádivas, una obra de la que no tenemos dudas de su

48 Esteras, C.: *Platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Badajoz, 1984, p. 49; AA.VV.: *Tradición y sentimiento...*, *op. cit.*, p. 205, Rojas, P.: "Platería de los siglos XVI, XVII y XVIII de la iglesia y convento de la Merced, de la iglesia y convento de San Francisco de Cali y de la colección de la Arquidiócesis de Popayán", *Revista Hispanoamericana*, 25, 1999, p. 34.

49 Morillas, J.M.: "Pintura y orfebrería setecentista americana en Arahall", *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, 1990, t. I, pp. 511-514.

supuesto origen, ya que en una cartela aparece recogida la siguiente inscripción “MEXICO. AÑO DE 1743”⁵⁰. La pieza se compone de una especie de vástago central con una esfera inferior y tres cuerpos de traza bulbosa superpuestos, que recuerdan el diseño de las custodias mexicanas de la época. Entre estos cuerpos salientes, aparecen platos de donde parten los brazos. Estos se desarrollan en forma de roleos, con placas florales en su centro y volutas en la unión con el vástago central, donde también aparecen parejas de figurillas de damas con ánforas. Como es habitual en estas lámparas novohispanas, corona el vástago una figura femenina portando una palma, que podría representar una alegoría de la Paz y que se asemeja a las imágenes de bulto de los ostensorios mexicanos⁵¹. En esta ocasión además, colgando de la esfera inferior, aparece otra figura, un león recostado sobre una cartela, en la cual se recoge la inscripción aludida⁵².

Como ya apuntara en su momento la doctora Sanz, repite el modelo de araña de tradición holandesa conocida en España desde el siglo XVI. No son muy abundantes los ejemplares conservados de esta tipología en nuestro país, contabilizadas en las dos arañas mexicanas de la catedral de Jerez de la Frontera, la poblana del Santuario de la Basílica del Pino en Teror (Gran Canaria), y la cubana del Santuario de las Nieves de la isla de la Palma⁵³.

Además, Arahall cuenta con la pieza americana más conocida y renombrada de cuantas existen en el antiguo Ducado de Osuna, el copón guatemalteco de la parroquia de la Magdalena (fig. 12), una de las obras maestras de la platería colonial de este país centroamericano⁵⁴. La inscripción que se recoge en su peana es sumamente aclaratoria. Concretamente, nos informa de su donante, el mercader José Fernández Baena, natural de esta villa, su destino, el convento de San Roque, y su artífice el platero guatemalteco Pedro Páez de Valenzuela (documentado entre 1772 y 1795), quien lo labró en 1775⁵⁵. Su estructura no es muy compleja, aunque lo que le confiere su exuberante barroquismo es toda la ornamentación que sobrepuesta la cubre desde la peana hasta la tapadera. Así, el basamento de planta circular y perfil mixtilíneo, alzado sobre seis patitas foliáceas, se oculta con tallos enroscados, flores de cinco pétalos, hojarasca de rocalla y racimos de uvas, que en una composición ciertamente ordenada y apretada se funden con el astil tornado, unión que se potencia con unas tiras curvilíneas, montadas al aire, que le confieren un aspecto totalmente vegetal y que parecen estar sosteniendo el recipiente. Éste es semicircular y en él se juega con el contraste entre una franja lisa central y dos bandas de rocallas, hojas, veneras y racimos de uvas, unidas ambas por tiras rectas escamadas, dispuestas de forma triangular. La tapadera igualmente semicircular, presenta el mismo

50 En el trabajo antes citado había sido leída la fecha de 1718, pero es errónea ya que en ese momento aún Juan Leonardo Malo Manrique no había marchado a la Nueva España, lo hace en 1729. Archivo General de Indias: Contratación, Legajo 5477, n. 96.

51 Casos muy significativos de figuras alegóricas femeninas son las que aparecen en los vástagos de las custodias de Arraiz (Navarra) y del Museo Franz Mayer (México). Heredia, M. C.: “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura”, *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los II Coloquios de Iconografía*, tomo IV, nº 7, Madrid, 1991, pp. 269-278.

52 En su momento, la aparición de esta figura de león fue confundida con una posible marca de la ciudad de México, algo totalmente erróneo. MORILLAS, J.M.: “Pintura y orfebrería ...”, *op. cit.*, p. 513.

53 Sanz, M.J.: *La Orfebrería Hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 88-89; Pérez Morera, J.: “Platería novohispana en las Islas Canarias. Centros de origen y tipologías”, *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. México, 2008, pp. 558-559

54 Hernández, J., Sancho, A., Collantes, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1939, t. I, p. 167; Angulo, D.: “Orfebrería Religiosa en Guatemala”, en *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 1966, v. IV, p. 288, fig. 1; Sanz, M.J.: “La orfebrería en la América...”, *op. cit.*, pp. 295-304; *La orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 116-117; Alonso, J.: *El Arte de la Platería en la Capitanía General de Guatemala: Plateros y Batihojas*, Guatemala, 1981, t. II, pp. 49-50; Morillas, J.M.: “Pintura y orfebrería ...”, *op. cit.*, pp. 511-514; Esteras, C.: “Orfebrería Americana en Andalucía”, *Los Andaluces y América*, Sevilla, 1993, p. 186; *La platería en el Reino de Guatemala, siglos XVI-XIX*. Guatemala, 1994, pp. 232-233; Heredia, M.C.: “Copón de Arahall”, en *El País del Quetzal...*, *op. cit.*, pp. 422-423.

55 “Se hizo en Guatemala A(ño) de 1775. Lo trajo D(on) J(ose)ph Fernandez Baena natural desta villa y lo regalo a este convento de S(an) Roque. Su artífice Pedro Valenzuela”.



*Fig. 12. Copón. Guatemala. 1775.
Pedro Páez Valenzuela Parroquia de
la Magdalena de Arahall*



*Fig. 13. Copón. ¿Nueva España? Primer
tercio del siglo XVII. Parroquia de la
Magdalena de Arahall*



Fig. 14. Píxide. ¿Nueva España? Primer tercio del siglo XVII. Parroquia de la Magdalena de Arahall.

repertorio vegetal sobre su superficie, desparramándose en su borde y en la que igualmente sobresalen unas tiras semiesféricas lisas que remarcan aún más el carácter recargado de esta pieza. Unos roleos al aire se apoyan sobre un pequeño vástago central torneado que sirve de peana a la cruz del remate de perfil bulboso.

En numerosas ocasiones se ha comentado su parentesco con otro ejemplar conservado en Guatemala y labrado por Patricio Méndez Girón, al que realmente le falta la rica tapadera que posiblemente sería muy similar a la de Arahall⁵⁶. También su similitud compositiva y ornamental se aprecia con otros cálices rococó procedentes de esta antigua colonia, como los de Alcalá de Xivert (Valencia), Viana (Navarra) o Espartinas (Sevilla)⁵⁷.

Además, queremos reseñar igualmente la existencia de una pareja de copón y píxide (figs. 13, 14) conservada en la parroquia de la Magdalena, que la doctora Cristina Esteras relacionó con los talleres mexicanos de la primera mitad del siglo XVII, por la similitud estructural y ornamental con otras de origen novohispano, aunque la carencia de marcas y el carácter homogéneo que la estética de esta época tiene tanto en la Península como en América, hacen arriesgada esta atribución⁵⁸.

Para concluir nuestro estudio, tenemos que incluir también dos piezas localizadas en las colecciones eclesiásticas de Villamartín (Cádiz) y Archidona (Málaga). En la parroquia de la primera población se halla un cáliz de plata sobredorada (fig. 15) de origen claramente mexicano, ya que, si bien carece de marcas, reproduce un modelo de gran predicamento en los talleres novohispanos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Presenta un pie circular con saliente pestaña recta, tramo convexo y gollete central rehundido⁵⁹. El astil sigue el tipo del Seiscientos, con tambor, nudo en forma de estrecho jarrón con saliente toro y cuello troncocónico entre arandelas, además de la copa acampanada con rosa moldurada. Su adorno muestra ese influjo indígena, en los querubes que aparecen sobrepuestos en la peana, tambor y subcopa, con sus alas desplegadas y el característico penacho plumífero, además de hojas de acanto en el nudo y una corola de perlas rodeando el estrecho toro del mismo. Un delicado grabado de ces y tallos vegetales recorre las diferentes partes de la pieza, elemento de recuerdo claramente manierista. Ejemplos mexicanos casi idénticos los encontramos en la parroquia de Santo Tomás de Olla (Navarra), en la iglesia de Santa María de Viana (Navarra), en la parroquia de Santa María Coronada de Medina Sidonia (Cádiz), en la Catedral de Santo Domingo (República Dominicana), además del cercano cáliz marcado de la parroquial de Alcalá de los Gazules (Cádiz)⁶⁰. Además, posiblemente formaba parte de un lote procedente de un indiano local vecindado en México, ya que al igual que otros muchos emigrados a estas tierras, acompañó a esta prenda de plata con un lienzo de la patrona de América, Ntra. Sra. de Guadalupe, que también se custodia en esta parroquial⁶¹.

Finalmente, el sagrario del convento de las Mínimas de la villa de Archidona (fig. 16) es la última obra que incluimos en nuestro estudio, la cual ha sido siempre catalogada como andaluza de principios del siglo XVIII⁶², aunque creemos que reproduce un tipo de arca eucarística que se dio con mayor asiduidad en las tierras de Ultramar que en Andalucía, donde no encontramos este

56 Alonso, J.: *El Arte de la Platería...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

57 Heredia, M.C, De Orbe, M., De Orde, A.: *Arte Hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 151; Sanz, M.J.: *La orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 114-115.

58 Esteras, C.: *La platería de la Colección Várez FISA. Obras Escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000, pp. 118-121.

59 Este cáliz ha sido catalogado como anónimo barroco en la obra de LINARES, A.: *Cinco siglos de platería en Villamartín*, *op. cit.*, p. 18.

60 Heredia, M.C, De Orbe, M., De Orde, A.: *Arte Hispanoamericano...*, *op. cit.*, pp. 55-56; Cruz Valdovinos, J.M.: *La platería de la Catedral de Santo Domingo*. Madrid, 2000, p.106; AA.VV. *Guía artística de Cádiz...*, *op. cit.*, t. II, p. 226

61 AA.VV. *Guía artística de Cádiz ...*, *op. cit.*, t. II, p. 400.

62 Tembury, J. *La orfebrería...*, *op. cit.*, p 225, Sánchez Lafuente, R.: *El Arte de la Platería ...*, *op. cit.*, pp. 323-324, fig. 229.

modelo hasta el siglo siguiente. Además, el ornamento de una flora exuberante y exótica que cubre prácticamente la totalidad de la pieza, los cristales de las paredes laterales, las cresterías vegetales del frente principal y los remates bulbosos tanto en los ángulos de la cubierta como rematando la media naranja superior, nos remiten a diferentes ejemplos hispanoamericanos. Así, en la parroquia de San Pedro de Huelva se conserva un sagrario parecido de origen poblano⁶³, e igualmente otros similares se localizan en diferentes templos del antiguo virreinato de la Nueva Granada⁶⁴.



Fig. 15. Cáliz. México. Hacia 1700.
Parroquia de Villamartín



Fig. 16. Sagrario. ¿Americano?. Primera mitad del siglo XVIII. Convento de las Mínimas de Archidona

63 Heredia, M.C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. II, p. 134; Palomero, J.: *Plata labrada...*, *op. cit.*, p. 96; Sanz, M. J.: *La orfebrería hispanoamericana...*, *op. cit.*, pp. 98-101.

64 El profesor Paniagua recoge varios ejemplos barrocos con esta misma tipología, procedentes de Quito y Cuenca. Paniagua, J.: "Plateros y platería colonial...", *op. cit.*, p. 376, fig. 32.

